

A música da fala dos trovadores desvendando a prosódia medieval

Gladis Massini-Cagliari

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MASSINI-CAGLIARI, G. *A música da fala dos trovadores: desvendando a pro-sódia medieval* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, 365 p. ISBN 978-85-68334-58-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**A MÚSICA DA FALA
DOS TROVADORES**

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador

Mário Sérgio Vasconcelos

Diretor-Presidente

Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Editor-Executivo

Tulio Y. Kawata

Superintendente Administrativo e Financeiro

William de Souza Agostinho

Conselho Editorial Acadêmico

Áureo Busetto

Carlos Magno Castelo Branco Fortaleza

Elisabete Maniglia

Henrique Nunes de Oliveira

João Francisco Galera Monico

José Leonardo do Nascimento

Lourenço Chacon Jurado Filho

Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Paula da Cruz Landim

Rogério Rosenfeld

Editores-Assistentes

Anderson Nobara

Jorge Pereira Filho

Leandro Rodrigues

GLADIS MASSINI-CAGLIARI

**A MÚSICA DA FALA
DOS TROVADORES**

DESSENDANDO
A PROSÓDIA MEDIEVAL



editora
unesp
DIGITAL

© 2015 Editora Unesp

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da Unesp (FEU)

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

M371m

Massini-Cagliari, Gladis

A música da fala dos trovadores [recurso eletrônico]: desvendando a prosódia medieval / Gladis Massini-Cagliari. – 1.ed. – São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

Recurso digital

Formato: ePub

Requisitos do sistema: Adobe Digital Editions

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-85-68334-58-4 (recurso eletrônico)

1. Linguística comparada. 2. Língua portuguesa – Brasil. 3. Língua galega.
4. Livros eletrônicos. I. Título.

15-27113

CDD: 410

CDU: 81'1

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da Unesp (FEU)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

*Aos meus dois amores,
Luiz e Gianluca.
Ao agora e ao sempre;
e aos grandes momentos que
passamos na Inglaterra.*

*Às
Profas. Dras.
Maria Helena Mateus
e
Rosa Virgínia Mattos e Silva
(in memoriam),
admiração e inspiração.*

AGRADECIMENTOS

À CAPES, que financiou meu Estágio Pós-Doutoral na Universidade de Oxford (processo BEX0095/02-8), durante o qual foi iniciada a redação da tese de Livre-Docência, cuja atualização originou este livro.

À Universidade de Oxford, que, ao abrir-me os portões para um Pós-Doutoramento, possibilitou o acesso a diversos textos de publicação antiga. Aos funcionários das Bibliotecas Taylorian e Bodleian (central), sempre simpáticos e prestativos. Ao Linacre College, que calorosamente me acolheu como *Visiting Senior Member*. A todo o pessoal do Centre for Brazilian Studies, pelo apoio institucional. Agradeço especialmente ao Prof. Dr. Stephen Parkinson, orientador de meu estágio, pelo apoio decisivo, pelo incentivo ao meu trabalho e pela sua amizade.

Ao CNPq, que, através de bolsas de Produtividade em Pesquisa (processos 301748/95-0 NV, 300690/2003-7, 306845/2006-7 e 302222/2009-0), deu suporte a este texto, que é resultado das pesquisas de base financiadas por essa agência.

À FAPESP, pelo financiamento da digitalização do *corpus* das cantigas profanas e religiosas que foram objeto desta pesquisa (processo 2010/06386-0).

Aos meus colegas do Departamento de Linguística da FCL/UNESP, pelo apoio que me foi dado no momento de meu estágio pós-doutoral e pelo incentivo para a solicitação de abertura do concurso de Livre-Docência.

Ao Luiz e ao Gianluca, por terem aceito caminhar comigo, como uma família, mesmo nos momentos mais complicados dessa missão de escrever (novamente!) uma tese.

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

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

(Afonso X, In: *Mettmann*, 1986, p.54-5)

SUMÁRIO

Nota prévia	13
Lista de abreviaturas e símbolos	15
Introdução	17
1 Cantigas medievais profanas e religiosas	29
2 Sílabas	75
3 Acento	153
4 Processos rítmicos: sândi	219
5 Processos rítmicos: paragoge	283
Conclusão	333
Apêndice	341
Referências bibliográficas	347

NOTA PRÉVIA

O trabalho que ora se apresenta em formato de livro se iniciou com a elaboração de minha tese de Livre-Docência de mesmo título, defendida junto ao Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Unesp, câmpus de Araraquara, em 1^a de julho de 2005. No entanto, o texto atual, um pouco mais enxuto, porém não menos completo do que o original, apresenta algumas alterações importantes, além das devidas atualizações bibliográficas e correções decorrentes do tempo passado desde a data da defesa. Nesses quase dez anos, procurei incorporar ao texto os resultados de pesquisas recentes, desenvolvidas, coordenadas e/ou orientadas por mim, no contexto do Grupo de Pesquisa “Fonologia do Português: Arcaico & Brasileiro”, aprofundando o conhecimento em construção sobre a prosódia do ancestral medieval da nossa língua.

LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

A ou CA	<i>Cancioneiro da Ajuda</i>
B ou CBN	<i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa</i>
C	<i>Tavola Colocciana</i>
CSM	<i>Cantigas de Santa Maria</i>
D	Pergaminho <i>Sharrer</i>
E	Códice dos músicos – El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, MS B.I.2
F	Códice de Florença. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari, 20
L	Volume miscelâneo Vat. Lat. 7812 da Biblioteca Vaticana
LP	<i>Lírica Profana Galego-Portuguesa</i> (1996)
M	Volume miscelâneo MS924a da Biblioteca Nacional de Madrid
MT	desinência modo-temporal
N ou PV	Pergaminho <i>Vindel</i>
NP	desinência número-pessoal
P	Páginas 9-11 do volume miscelâneo MS419 da Biblioteca Pública Municipal do Porto
PA	Português Arcaico
PB	Português Brasileiro
PE	Português Europeu

ps.	peessoa do singular
pp.	peessoa do plural
T	Códice rico ou Códice das histórias. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, MS T.I.1
To	Códice de Toledo. Madrid, Biblioteca Nacional, MS 10.069
TO	Teoria da Otimalidade
V ou CV	<i>Cancioneiro da Vaticana</i>
VT	vogal temática
	cesura
/	limite de verso
[]	fone ou trecho inserido
/ /	fonema
< >	grafema
	elemento apagado ou elemento extramétrico
☞	forma ótima
☺	forma variante, menos recorrente do que a forma ótima ou forma ótima, não escolhida devido à hierarquia considerada
☹	forma não ocorrente na língua, mas escolhida como ótima, devido à configuração do tableau
ω	palavra fonológica
σ	sílaba
∪	sílaba leve
—	sílaba pesada

As transcrições fonéticas seguem o padrão do IPA (*International Phonetic Alphabet*).

INTRODUÇÃO

O objetivo principal deste estudo é investigar fenômenos *prosódicos* do Português Arcaico (de agora em diante, PA), a partir de uma comparação das características linguísticas das cantigas medievais profanas com as das religiosas. Este livro, portanto, representa um aceite ao convite de Leão (2007, p.165), que afirma que muitos “problemas de linguagem mereceriam estudos específicos nas *Cantigas de Santa Maria*” – entre eles, os de prosódia.

Neste livro, decidiu-se optar pelo rótulo “Português Arcaico” em detrimento de “galego-português” porque o objetivo mais amplo da pesquisa que originou este livro,¹ a longo prazo, é estabelecer o percurso de possíveis mudanças fonológicas na história do português. Vale lembrar, porém, que, 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. A esse respeito, Gladstone Chaves de Melo (1967, p.114) afirma: “O que até o século XII era a mesma língua já são duas línguas diferentes no século XVI, dois codialetos, o português e o galego”.

A relevância da pesquisa reside em colocar lado a lado, na descrição, fenômenos fonológicos segmentais e fenômenos *prosódicos* (tais como acento,

1 Projetos: “Características prosódicas do Português Arcaico” (CNPq, processo 300690/2003-7); “Fonologia do Português – análise comparativa: séculos XIII-XIV e XX-XXI” (CNPq, processo 306845/2006-7); “Identidade fonológica do Português: estudo comparativo – séculos XIII-XIV e XX-XXI” (CNPq, processo 302222/2009-0); “Digitalização do corpus do Projeto ‘Identidade fonológica do Português: estudo comparativo – séculos XIII-XIV e XX-XXI’” (FAPESP, processo 2010/06386-0).

ritmo, estruturação silábica e processos fonológicos que façam referência direta a esses fenômenos), em um período passado, do qual não se tem registros orais. Dentre os temas eleitos dentro do recorte feito ao objeto de estudo, são focalizados, neste livro, a silabação, o acento e dois processos que revelam as interações entre silabação, acento e ritmo: sândi e paragoge. A cada um desses fenômenos corresponde um capítulo do livro.

Com relação à definição de *prosódia*, Couper-Kuhlen (1986, p.1) afirma que em poucos campos da ciência reina uma “confusão terminológica” como a que se encontra nessa área da Linguística. Passados já quase trinta anos da publicação do livro da autora, houve avanços, com o desenvolvimento cada vez maior de pesquisas nessa área, mas ainda podem ser encontradas definições bastante díspares do termo, mesmo em dicionários técnicos de Linguística. Por exemplo, enquanto Trask (2004, p.242) define *prosódia*, remetendo-se ao nível fonético, como “variações em altura, volume, ritmo e tempo (velocidade de emissão) durante a fala”,² Xavier e Mateus (1990, p.300) restringem-se ao nível da *ortoépia*,³ definindo o termo como “pronúncia regular das palavras no que respeita ao acento e à quantidade (ou duração), e que constitui a base da métrica”. Já Câmara Jr. (1973, p.322) alertava para o uso de *prosódia* como termo sinônimo de *ortoépia*, acepção que emprestam ao termo as linguistas portuguesas.

A restrição da definição de Trask (2004) ao nível fonético está, hoje, cada vez mais em desuso, já que a *prosódia* das línguas vem sendo, desde o advento das Fonologias Não Lineares na década de 1970,⁴ mais estudada no nível mais “abstrato” da Fonologia. Mas já antes de Trask, Câmara Jr.

2 É esta a definição de *prosódia* que é adotada nos principais manuais de Fonética e Fonologia atualmente. Um exemplo é Mateus et al. (1990, p.191), que afirmam: “Como [...] a maior parte das propriedades prosódicas estão relacionadas com a evolução no tempo da frequência fundamental, da duração e da intensidade, o termo ‘Prosódia’ é, muitas vezes, utilizado para referir o conjunto de fenômenos que envolvem qualquer um desses três atributos acústicos”.

3 “Parte da gramática normativa que, tendo em vista o uso culto, a pronúncia tradicional e os traços fonológicos relevantes, determina e prescreve no âmbito da fonologia de uma língua: 1) a escolha entre as variantes livres dos fonemas; 2) a nitidez de articulação dos grupos vocálicos e consonânticos; 3) os tipos de ligação que se devem fazer ou evitar; 4) as modalidades condenáveis de metaplasmo; 5) a sílaba que deve receber o acento nos vocábulos de acentuação duvidosa” (Câmara Jr., 1973, p.292).

4 Os trabalhos de Goldsmith (1976), sobre tom, Liberman (1975), Prince (1975) e Liberman e Prince (1977), sobre acento e ritmo, podem ser considerados os detonadores desse movimento.

(1973, p.322) trazia a definição de *prosódia* para os domínios da Fonologia, explicando-a como a “parte da fonologia referente aos caracteres da emissão vocal que se acrescentam à articulação propriamente dita dos sons da fala, como em português o acento e a entoação”.

Couper-Kuhlen (1986, p.2) adverte para o fato de que os elementos *prosódicos* não devem ser confundidos com os *suprasegmentais*. Uma definição bastante difundida de *suprasegmento* é a de Lehiste (1970, p.2-3): “*Suprasegmental features are features whose arrangement in contrastive patterns in time dimension is not restricted to single segments defined by their phonetic quality*”.⁵ Embora haja aproximações entre esses termos, eles não são completamente sinônimos. O termo *suprasegmento* vem da tradição estruturalista, em cujo modelo teórico o contínuo da fala era segmentado em unidades mínimas, fonemas, correspondentes a consoantes e vogais. Entretanto, nem todos os fenômenos fonológicos podem ser reduzidos a esse nível de análise. Entre esses fenômenos que “pairam sobre” os segmentos, além da acentuação, do ritmo e da entoação, figuram outros, como duração vocálica, espraçamento da nasalização, coarticulação, assimilação, dissimilação e harmonia vocálica. Embora vários desses fenômenos sejam *prosódicos e suprasegmentais*, fenômenos como coarticulação, assimilação, dissimilação, nasalização e harmonia vocálica, apesar de *suprasegmentais*, não são *prosódicos*. Scarpa (1999, p.8) mostra que

A preferência pelo termo *prosódia* voltou à tona pela pressão das teorias fonológicas não lineares e pelo desenvolvimento descritivo e tecnológico efetuado no âmbito da fonética acústica. A base da argumentação em favor do uso do termo *prosódia* em vez de *suprasegmento* é a certeza de que os fatos fônicos segmentais e os *prosódicos* não são independentes.

Segundo Couper-Kuhlen (1986, p.1), o termo *prosódia*, historicamente, remonta aos gregos, que o usavam para se referir aos traços da fala que não podiam ser indicados na ortografia, especificamente tom e acento melódi-

5 “Traços *suprasegmentais* são traços cujo arranjo em padrões contrastivos na dimensão tempo não é restrito a segmentos isolados definidos pelas suas qualidades fonéticas.” [Todas as traduções para as citações são de nossa inteira responsabilidade, a não ser quando houver indicação contrária.]

co, que caracterizavam e opunham palavras no Grego antigo. Dessa forma, desde os primórdios, o termo associou-se a traços melódicos da língua falada. A autora mostra que, no século II d.C., o termo *prosódia* sofreu uma extensão de significado, passando a ser usado como referência geral a traços que não podiam ser expressos na sucessão da cadeia segmental de vogais e consoantes. Foi essa extensão semântica que possibilitou a aplicação do termo à duração vocálica. Por fim, segundo a autora, foi através da ligação entre duração vocálica e acento que, a partir do século XV, o termo adquiriu o significado de “versificação”, uma de suas primeiras denotações até hoje.

Neste livro, pois, são consideradas as duas acepções modernas principais do termo *prosódia*: a partir da métrica das cantigas medievais profanas e religiosas (*prosódia*, no sentido de versificação) é possível inferir os padrões de silabação, acento e ritmo da língua que dá sustento aos versos (*prosódia*, no sentido linguístico). Assim como já fizemos anteriormente, em Massini-Cagliari e Cagliari (2001, p.113), considera-se que, como na música, a fala tem melodia (entoação, tons) e pulsação (acento, ritmo e duração). São esses os fatores que aqui estamos considerando como prosódicos. É, portanto, à música da fala dos trovadores medievais em galego-português que se dedica esta pesquisa.

Pouco se sabe a respeito da prosódia do PA. Até mesmo em trabalhos mais recentes sobre esse período da Língua Portuguesa (cf. Maia, 1997[1986]; Mattos e Silva, 1989; Ramos, 1985), não é possível encontrar tais informações. Pode-se contar apenas com algumas citações a respeito da localização do acento principal das palavras e outras poucas sobre o ritmo predominante em PA.⁶

Em uma época em que obviamente não havia tecnologia suficiente para o arquivamento e transmissão de dados orais, a possibilidade de escolha entre material poético ou em prosa para constituição do *corpus* não existe. Como os textos remanescentes em PA são todos registrados em um sistema de escrita de base alfabética, sem notações especiais para os fenômenos prosódicos, fica praticamente impossível de serem extraídas informações a respeito da prosódia da língua desse período a partir de textos escritos em prosa; o

6 A este respeito, ver Massini-Cagliari (1999a, p.147-50). Mattos e Silva (2008, p.567-75) apresenta uma “Breve nota sobre a prosódia no período arcaico”, em que retoma os resultados de Massini-Cagliari (1999a).

procedimento mais viável, nesses casos, é buscar esses dados na estrutura métrica de textos poéticos, obrigatoriamente alicerçada nas características rítmicas da língua que a ela dá suporte (cf. Abercrombie, 1967; Cagliari 1981, 1984, 2007; Lehiste, 1985, 1990; Hayes; MacEachern, 1996).

Porque os textos poéticos metrificados levam em conta o número de sílabas e/ou a localização dos acentos em cada verso, eles acabam por trazer muitas das informações necessárias para uma pesquisa sobre a prosódia de línguas mortas ou de períodos ancestrais de línguas vivas, uma vez que, a partir da observação de como o poeta conta as sílabas (poéticas), pode-se inferir os limites entre as sílabas das palavras e, a partir daí, sua estruturação interna; a partir da observação de como o poeta conta as sílabas (poéticas) e localiza os acentos em cada verso, podem ser inferidos os padrões acentuais e rítmicos da língua na qual os poemas foram compostos; da localização dos acentos poéticos, pode-se concluir a localização do acento nas palavras, ou seja, os padrões de acento lexical da língua, e, da concatenação desses acentos dentro dos limites de cada verso, os padrões rítmicos da língua em questão.⁷ Além do mais, como diz Allen (1973, p.103):

*[...] metrical phenomena cannot be ignored, since, especially in the case of “dead” languages, the relationship between poetry and ordinary language may provide clues to the prosodic patterning of the latter; and in any case verse form is a form of the language, albeit specialized in function [...].*⁸

Como mostram alguns trabalhos já desenvolvidos na área de Fonologia não linear (entre eles, Prince, 1989; Halle, 1989; Kiparsky, 1989; Hayes, 1989; Verluyten, 1982) e outros a partir do modelo gerativo padrão de Chomsky e Halle (1968; conhecido como SPE) – entre eles, Halle; Keyser,

7 Em Massini-Cagliari e Cagliari (1998), mostramos como a consideração da poesia metrificada como objeto de estudo pode contribuir na descrição gramatical, em especial de elementos fonológicos, viabilizando a descrição de elementos prosódicos (como acento e ritmo, por exemplo) – insondáveis através de textos em prosa.

8 “[...] fenômenos métricos não podem ser ignorados, na medida em que, especialmente no caso de línguas ‘mortas’, a relação entre poesia e língua comum pode fornecer pistas para o padrão prosódico da última; em qualquer caso a forma do verso é uma forma da língua, embora especializada em função [...]].”

1971 –, a escolha de textos poéticos para se estudar fenômenos prosódicos (e, em especial, o ritmo) de uma língua, inclusive e principalmente em seus estágios passados, já se provou adequada e eficaz, sobretudo quando se toma a descrição em um nível “mais abstrato” (fonológico e não fonético).

Os textos poéticos remanescentes em galego-português podem ser divididos em duas vertentes: a profana (cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer) e a religiosa (as *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X). Por ser a documentação poética remanescente do PA constituída dessas duas dimensões, profana e religiosa, é objetivo desta pesquisa estruturar a análise dos fenômenos prosódicos dessa época em uma comparação de sua realização nesses dois tipos de discurso.

Em trabalhos anteriores (Massini-Cagliari, 1995, 1999a), o alvo das investigações desenvolvidas restringiu-se à dimensão profana da lírica galego-portuguesa, sobretudo às cantigas de amigo e de amor. Faltava, pois, acrescentar à pesquisa a dimensão do discurso religioso. Portanto, em termos de abrangência de *corpus*, o objetivo principal da presente pesquisa é a análise linguística das cantigas religiosas de Afonso X – as *Cantigas de Santa Maria* – através da seleção de textos dessas cantigas, que servirá de base à comparação com os resultados já obtidos (anteriormente e nesta pesquisa) referentes às cantigas profanas.

Embora em ambas as dimensões da lírica medieval galego-portuguesa a linguagem poética empregada possa ser classificada como palaciana, correspondendo a uma modalidade de língua restrita à corte e aos usos a que esta camada social estava acostumada,⁹ há uma considerável distância geográfica e de função entre essas duas vertentes poéticas. Enquanto, na lírica profana, proveniente de Portugal e Galiza, a língua poética corresponde a um uso artístico da língua nativa da população, nas cantigas religiosas, o galego-português é usado como língua de cultura em um país estrangeiro, Castela, a mando do Rei, para poder melhor louvar a Virgem, na língua mais apropriada para essa finalidade. Trata-se, portanto, de uma

9 Katz e Keller (1987, p.2) referem-se a essa modalidade do galego-português como “*a specialized and artificially erudite form of that particular language*” [uma forma especializada e artificialmente erudita daquela língua particular]. Filgueira Valverde (1985, p.XXXIX), porém, considera que a língua dos trovadores não era algo artificial, mas um produto artístico, sincero, inspirado muito proximamente no galego vulgar, que hoje perdura com muitas das características que sobreviveram na língua falada.

especialização de uso, em território alienígena. A esse respeito, Aita (1922, p.12) afirma:

Ter o Rei Affonso adoptado o gallego em vez do castelhano para as suas populares cantigas tinha preocupado muito os criticos antes da divulgação dos codices *vaticano 4803* e *Colocci Brancuti* que, revelando tantos trovadores espanhóis, e não da Galicia, que também dictaram as suas rimas em gallego, provaram a justeza da asserção do Marquês de Santillana, que, desde a metade do seculo XV, na sua famosa *carta ao condestavel de Portugal*, escrevia: “Non á muchos tiempos, qualesquier dididores e trovadores destas partes, agora fuesen castellanos, andaluces ó de la Extremadura, todas sus obras componiam en lengua Gallega”.

A razão que teria levado Afonso X a adotar uma língua estrangeira em vez de sua língua materna, o castelhano, na principal obra poética que organizou, transcende, segundo Leão (2007, p.149-50), os domínios ibéricos, sendo um fenômeno geral na Europa:

Parece que o motivo não estaria nem numa excentricidade do Artista, nem numa leviandade política do Monarca, mas no fascínio exercido por uma língua que, no contexto linguístico da Ibéria, se afirmava como apta, ou até como ideal, para a poesia. Aliás, esse fato não era único na Europa Medieval, onde três línguas vernáculas gozavam da preferência dos poetas:

- a) o galego-português, no mundo ibero-românico;
- b) o provençal no domínio galo-românico; e
- c) o toscano no âmbito ítalo-românico.

O seu prestígio era tão amplamente reconhecido, que muitos trovadores, no ato de trovar, deixavam de lado as suas respectivas línguas maternas e adotavam uma das três grandes línguas poéticas de então. Foi o que ocorreu com D. Afonso X. Compôs suas próprias cantigas e dirigiu ou supervisionou a composição de outras pelos seus colaboradores, utilizando o galego-português.

A esse respeito, é importante o esclarecimento trazido por Carballo Calero e Garcia Rodríguez (1983, p.12):

O idioma, pois, non se vincula à nacionalidade, conceito que, por suposto, ten na Idade Média conotacións mui distintas das que lle atribuímos hoje. Literariamente, a cultura dispón de línguas protocolárias. Nun existe oposición

entre língua nacional e língua colonial. Afonso X non se consideraba colonizado pelos galegos. Emporiso, escribía a súa lírica en galego, e ao seu redor bulían trovadores, segreiros e jograres que poetaban, escribían, cantaban e falaban na nosa língua, porque a nosa língua era o español lírico da época, ou se se prefere, a língua obrigada para a poesía lírica española.¹⁰

Talvez tenha sido esse fato que fez com que as *Cantigas de Santa Maria* (de agora em diante, CSM) de Afonso X tenham ficado, por tanto tempo, praticamente esquecidas como fonte primária do português (ou galego-português) medieval. A questão que daí surgia era a seguinte: é legítimo considerar o produto mandado fazer por um rei castelhano escrevendo em galego-português como uma manifestação ancestral do Português?¹¹

No entanto, essa questão não é tão fechada assim, já que alguns estudiosos, entre eles Peña (1973, p.XIX – traduzida por Leão, 2007, p.150), levantam a possibilidade de que Afonso X tenha sido falante nativo de galego-português:

A circunstância de que o rei tenha escrito aquela parte de sua obra que poderia ser considerada mais íntima e pessoal, as *Cantigas*, em idioma galaico-português surpreendeu a mais de um erudito. Isso, entretanto, não será tão estranho se levarmos em conta que muito provavelmente o Rei foi criado na Galiza.

Filgueira Valverde (1985, p.XI) considera esta não uma possibilidade, mas uma certeza, uma vez que, para esse autor, “seguramente” o rei teria passado parte de sua infância na Galiza, onde tinha possessões o seu aio García Fernández de Villaldemiro, casado com uma dama de estirpe galega, dona Mayor Arias. Já à página XIV, Filgueira Valverde dá a extensão dessa

10 Optamos por não traduzir, aqui, as citações em galego, uma vez que, além de não haver entraves à percepção do significado, a Galiza, apesar de pertencer geograficamente à Espanha, constitui um espaço lusófono, sendo membro Observador Consultivo da CPLP (Comunidade de Países de Língua Portuguesa).

11 Segundo Leão (2007, p.152), é preciso levar em conta, ainda, que “muitas das fontes utilizadas por Dom Afonso estavam escritas em latim, fosse nos hinos litúrgicos, fosse nas coleções de milagres de propriedade de santuários marianos. E isso transparece frequentemente na sintaxe das *Cantigas de Santa Maria*. Algumas frases têm construção tão arrevesada em relação à língua oral, que se diriam cunhadas em moldes latinos”. A investigação da influência do latim na sintaxe das CSM escapa, no entanto, do escopo deste livro.

estadia de Afonso X na Galiza durante a infância: de 1223 a 1231 – não desprezíveis nove anos, bem na fase de aquisição da língua materna (dos dois aos onze anos). Beltrán (1990, p.10-1; 1997, p.8) também considera que desde o começo de sua vida o rei aprendeu em galego suas primeiras canções para louvar a Virgem.

Por outro lado, Leão (2007, p.152) considera que indubitavelmente Afonso X também “tem como língua materna o castelhano, o que torna inevitáveis as interferências dessa língua no galego-português do texto, principalmente quando a Cantiga é da lavra do próprio Rei”.

A proposta desta obra, de comparar a língua das cantigas profanas e religiosas, se quer também como tentativa de contribuir para responder a perguntas desse tipo. No entanto, o principal objetivo é investigar se há, de fato, entre os dois tipos de lírica, diferenças linguísticas relevantes no que diz respeito aos elementos prosódicos recortados. A preocupação se justifica porque há uma tendência, talvez pelo fato de o autor/organizador dos poemas ser castelhano, de identificar a linguagem das CSM mais com o galego do que com o português. De acordo com Leão (2007, p.153):

Considerando [...] o problema da identidade linguística, o galego-português literário do século XIII constituía ainda uma unidade, porém uma unidade já instável. Com certeza, no oral corrente, essa unidade já começava a dar mostras da futura bifurcação entre galego e português. E o mesmo ocorria na língua literária: dentro daquela unidade artificial já se percebiam prenúncios de separação, isto é, de um lado galeguismos e, de outro, lusitanismos que, vindos da língua oral, penetravam no texto. Aliás, os prenúncios dessa separação, que viria a gerar, de um lado, o galego e, de outro, o português, podem notar-se, *grosso modo*, no conjunto da poesia trovadoresca. De um modo geral, a linguagem dos três cancioneiros profanos se encaminha, pouco a pouco, para o padrão português em formação, enquanto que a linguagem do cancionero sacro, pelo menos no que diz respeito à fonologia e à morfologia, tende para o padrão galego, também em formação.

Em termos cronológicos, o tempo histórico coberto por esta pesquisa compreende os séculos XIII e XIV. Esse espaço de tempo localiza-se, indiscutivelmente, no princípio do período que a maioria dos estudiosos da história do português denomina de *arcaico*. No contínuo da Língua Portu-

guesa, esse período corresponde às primeiras manifestações em uma língua diferente do latim (mas derivada dele), que acabam por receber, dos seus próprios falantes, um novo rótulo.

É provável que antes do século XIII existissem manifestações orais nesse vernáculo já diferente do latim clássico;¹² porém, por não terem sobrevivido em suporte escrito, o que se considera como PA é constituído apenas de textos escritos remanescentes, datados a partir do final do século XII, literários ou não, em prosa e em verso. Desta forma, como mostra Mattos e Silva (1994), o consenso entre os estudiosos quanto ao início do período arcaico é muito maior do que com relação ao seu término. Se, de maneira geral, os estudiosos consideram como início do período arcaico o século XIII, para o seu término, alguns indicam o século XV (Michaëlis de Vasconcelos, 1912-3, p.19, seguida por Mattos e Silva, 1989, p.15, e Ali, 1971, p.18, que rotula esse período de “português antigo”); outros se estendem até o século XVI (Vasconcellos, 1959, p.16; Silva Neto, 1970 [1957], p.398).¹³

Silva Neto (1970[1957], p.398), com base em Michaëlis de Vasconcelos (1912-3, p.19-20), embora discorde dela quanto ao final do período, subdivide o período arcaico em duas fases: a *fase trovadoresca*, do último terço do século XII até 1350, ou 1385 (data da batalha de Aljubarrota), que denomina de *galego-portuguesa*; e a *fase da prosa histórica*, de 1385 até o século XVI.

É, portanto, à língua registrada no período unanimemente denominado de *trovadoresco* e situado entre o finalzinho do século XII e meados do século XIV que se dedica esta pesquisa.

12 Esse período de formação do português, anterior ao início dos registros escritos, costuma receber dos estudiosos o rótulo de *proto-histórico* (cf. Silva Neto, 1986[1957], p.405; Michaëlis de Vasconcelos, 1912-3, p.17; e Nunes, 1969, p.17). Situado entre os séculos IX e XII, esse período pode ser captado a partir das palavras e expressões portuguesas que aparecem em documentos escritos em latim bárbaro. A fase anterior ao proto-histórico é a *pré-histórica* (cf. Mattos e Silva, 1991, p.15-6).

13 Messner (2002, p.97) é um grande crítico da periodização estabelecida para a diacronia do português, porque considera que “não só a maior parte dos autores utiliza os mesmos termos, mas também [...] estes termos não são genuinamente linguísticos, mas literários”. Avaliando a grande unanimidade com relação à quebra de periodização em 1350, Messner (2002, p.103) afirma que, mesmo sem fazer referência aos fatos linguísticos, os autores acabam por identificar os limites do tempo em que ocorrem as maiores mudanças na língua, em que, a exemplo do que ocorre também em francês, “as evoluções regulares baseadas na fonética histórica substituí-se o estabelecimento de paradigmas uniformes”.

No âmbito da Fonologia, a contribuição principal desta pesquisa é descrever, pela primeira vez no Brasil, características da prosódia da língua veiculada pelas *Cantigas de Santa Maria*. Embora razoavelmente exploradas em outros aspectos (musicais, literários, codicológicos, iconográficos, históricos, filosóficos), as CSM não têm recebido atenção com relação ao seu aspecto linguístico, nem no Brasil, nem no exterior. Segundo Leão (2007, p.148), “é curioso que nada exista de estudos linguísticos sobre as *Cantigas de Santa Maria*”. Em seu livro, a renomada autora consegue mapear apenas dois trabalhos de Rudolf Rübecamp,¹⁴ na década de 1930, e o glossário de Walter Mettmann (1972). Depois disso, a estudiosa dá um salto até a década de 1990, em que “já podemos encontrar uns poucos artigos e trabalhos de grau sobre aspectos linguísticos das *Cantigas*, alguns deles ligados à pós-graduação” (é preciso dizer que esses trabalhos acadêmicos, no Brasil, em sua grande maioria, são ligados ao Grupo de Pesquisa liderado pela Profa. Dra. Ângela Vaz Leão, e orientados por ela). No exterior, tem-se notícia de apenas uns poucos artigos esparsos,¹⁵ tratando de questões linguísticas diversas, além do *Lessico in Rima* de Betti (1997), que não foi citado por Leão (2007).

Snow (1987, p.478-80) faz um panorama do estado da questão do estudo das CSM, na década de 1980, mostrando que o interesse pelos estudos das CSM começou a aumentar apenas a partir da década de 1970. Com relação aos estudos linguísticos, as áreas exploradas, segundo Snow (1987, p.480), são as seguintes: estudos linguísticos voltados ao estilo (popular vs. erudito); estudos satíricos; investigação de traços estilísticos ligados a técnicas poéticas específicas e a passagens com usos linguísticos não convencionais; estudos do caráter subjacente de narratividade da poesia afonsina.

Como se vê, a partir do estado da questão tal como colocado por Snow (1987), os estudos de aspectos de linguagem que ora se desenvolvem a partir das CSM estão todos, completa ou parcialmente, subordinados a perguntas de pesquisas de áreas como os estudos literários, os de estilo e os de discurso. Não há, a rigor, estudos de linguística formal, nos temas arrolados

14 Ver Rübecamp (1932, 1933).

15 Snow (1987, p.479) afirma que não há trabalhos recentes de fôlego sobre Afonso X e quase todos os trabalhos recentes aparecem em forma de artigo, e, quando não é este o caso, na forma de capítulos ou partes específicas de monografias nas quais a poesia afonsina tem um papel coadjuvante.

por Snow (1987). É por esse motivo que é impossível concordar com o autor (Snow, 1987, p.483), quando afirma que “*in short, there is no lack of study in areas of importance to Alfonso’s Marian compilation*”.¹⁶ A brecha existe; e corresponde aos estudos de linguística formal, da língua que dá suporte aos versos da coleção das CSM. Nesse contexto aparece este livro, como contribuição ao desvendamento da fonologia dos trovadores afonsinos.

A análise fonológica dos dados será realizada a partir da Teoria da Otimidade (doravante, TO).¹⁷ Em uma dimensão mais ampla, constitui também um objetivo deste trabalho promover a avaliação da adequação dessa teoria (extremamente popular entre os fonólogos a partir da década de 1990), com relação à explicação de dados verdadeiramente produzidos em um tempo passado (e não dados construídos a partir da intuição do falante-nativo pesquisador). Além disso, objetiva-se também a avaliação da adequação da teoria ao tratamento de dados literários, construídos com finalidades artísticas, muitas vezes apresentando usos estilísticos desviantes.

16 “em resumo, não há falta de estudos em áreas de importância à compilação mariana de Afonso”.

17 Para uma introdução ao formalismo e aos pressupostos da TO, ver o Capítulo 2.

1

CANTIGAS MEDIEVAIS PROFANAS E RELIGIOSAS

Quando se inicia um estudo científico cujo objeto principal tem enormes dimensões, é costume começar o procedimento por um “recorte”, pela delimitação dos dados. Este é o caso desta pesquisa, uma vez que seu objeto, o Português Arcaico (PA), além de ser de difícil delimitação e compreensão como um todo (assim como qualquer outra língua), na qualidade de período ancestral de nossa língua, é de difícil abrangência na totalidade de suas remanescentes atuais.

Como todo recorte científico, o adotado nesta pesquisa baseia-se na focalização de alguns elementos, deixando outros como pano de fundo, a partir dos objetivos que se quer alcançar. Como visto anteriormente, o objetivo principal da presente pesquisa é o estudo de alguns fenômenos *prosódicos* do passado de nossa Língua Portuguesa, no período identificado como trovadoresco.

Desse período, vários são os tipos de documentos remanescentes, desde os literários em prosa até os cartoriais, passando pelos textos poéticos. Mas, quando se tem como objetivo o estudo de elementos não segmentais, as possibilidades de escolha já se encontram restringidas desde o princípio pela natureza dos próprios objetivos da pesquisa, uma vez que devem ser privilegiados documentos que trazem informações outras que não apenas a representação linear dos elementos segmentais. De todos os sobreviventes dessa época, os que immortalizam textos poéticos são os únicos que se encaixam nessa categoria.

Mattos e Silva (1989, p.17) considera mais *acessível* ao estudioso interessado no período arcaico do Português o *corpus* poético do que a delimitação do *corpus* em prosa, já que:

Quis o destino que sobrevivessem os três cancioneiros galego-portugueses, e ainda os códices das Cantigas de Santa Maria, que, sem dúvida, não somam toda a produção poética trovadoresca, mas constituem um conjunto concreto sobre o qual o pesquisador tanto com interesse literário como com intenção de análise linguística pode definir como sendo representativo da produção medieval poética portuguesa.

Por ser a documentação poética remanescente do PA constituída dessas duas dimensões, profana e religiosa, é objetivo desta pesquisa estruturar a análise dos fenômenos prosódicos dessa época em uma comparação de sua realização nesses dois tipos de discurso. No entanto, essa decisão coloca o problema da dimensão (no sentido de quantidade de dados), uma vez que, para as finalidades práticas deste estudo, seria impossível abranger a totalidade do legado de textos poéticos galego-portugueses profanos e religiosos (mais de dois mil poemas, conforme será visto na Seção 1.1).

Por esse motivo, optou-se por centrar a pesquisa no estudo primeiramente de um *corpus*, uma seleção de algumas das cantigas profanas e religiosas, para tornar o trabalho viável, do ponto de vista prático. Dessa forma, serão considerados dois *corpora*, o primeiro composto de cem cantigas profanas (cinquenta de amor e cinquenta de amigo), e o segundo, de cinquenta cantigas de Santa Maria.

O trabalho com um *corpus*, na impossibilidade prática de abrangência de toda a produção lírica trovadoresca, tem a vantagem de considerar as formas contextualizadas e flexionadas (no caso de palavras variáveis). No entanto, dada a sua diminuta dimensão, um *corpus* sempre tem a desvantagem de apresentar apenas um pequeno conjunto da riqueza lexical do todo. Por esse motivo, optou-se por trabalhar, paralelamente ao *corpus*, com um conjunto de vocabulários e glossários da lírica profana e religiosa, como suporte adicional às análises. Apesar de nem sempre apresentarem as formas contextualizadas ou fazerem referência à fonte do item que apresentam, os vocabulários e glossários contribuem com uma maior riqueza lexical – o que pode ser de boa utilidade (por exemplo, no estudo do acento lexical).

Para a seleção dos poemas para compor o *corpus* de cantigas profanas, na impossibilidade de tomar todos os textos poéticos remanescentes de cada tipo de cantiga, foram levados em consideração critérios de representatividade, procurando fazer presentes, no *corpus*, trovadores de todas as épocas

(uma vez que o trovadorismo, em Portugal e Galiza, durou cerca de cento e cinquenta anos), lugares (dado o fato de que conviviam trovadores galegos, portugueses e castelhanos) e *status* social (já que havia trovadores de alta sociedade, inclusive reis, nobres importantes e clérigos, e jograis, de classe mais baixa). Para tal, foi usado como fonte básica de informação o estudo de Oliveira (1994), que traz as fichas biográficas mais completas que se conhece dos trovadores dos cancioneiros portugueses e que retoma importantes trabalhos anteriores (como o Michaëlis de Vasconcellos, 1904, por exemplo). Foram também consultadas as biografias elaboradas por Muniz (2009).¹

Já para a seleção do *corpus* de cantigas religiosas, por serem irrelevantes os critérios estabelecidos para as cantigas profanas, uma vez que as CSM são atribuídas a um único autor (Afonso X, apesar da consciência da impossibilidade de terem sido todas compostas por ele – ver Seção 1.2) e formam uma coleção fechada e muito mais homogênea que as cantigas profanas em termos de época de produção, estilo e temas, optou-se por basear a escolha em dois critérios principais: tipos de cantigas (louvor, milagre, “quintas”, festas, prólogo, *petiçon*), de modo a fazer presentes no *corpus* cantigas de todas as variedades presentes nas CSM; e distribuição da cantiga na coleção, de modo a fazer presentes no *corpus* tanto cantigas do início, como do meio como do final da coleção, uma vez que os especialistas acreditam na evolução, tanto em termos de temas, como em termos de estilo, variedade métrica e tamanho, a cada expansão (de 100 a 200, e de 200 a 400 – ver Seção 1.2) sofrida pela coleção (cf. Parkinson, 2000a; Schaffer, 2000).²

Optou-se por fazer, a cada seção, os recortes necessários no imenso universo da lírica trovadoresca, de acordo com as possibilidades vislumbradas a partir do assunto focalizado. Assim, o *corpus* mínimo delimitado nos parágrafos anteriores será acrescido, de acordo com as necessidades metodológicas. Por exemplo, para os estudos que dão conta da estruturação da sílaba (Capítulo 2) e dos processos de sândi (Capítulo 4), a consideração do *corpus* anteriormente estabelecido será fundamental para a viabilização de cálculos de frequência dos processos em questão, mostrando a sua produtividade (ou não). Por outro lado, para o estudo do acento, serão consideradas todas as

1 A lista das cinquenta cantigas de amor e das cinquenta cantigas de amigo que compõem o *corpus* das cantigas profanas encontra-se no Apêndice.

2 A lista das cinquenta cantigas de Santa Maria escolhidas para o *corpus*, com base nesses critérios, também está apresentada no Apêndice.

palavras em posição de rima em todas as cantigas de amigo e de amor (não apenas as constantes do *corpus*), e todas as palavras na mesma posição nas 420 CSM. Além do mais, em todos os casos, os glossários e vocabulários disponíveis serão fonte importante de informação a respeito dos limites de possibilidades do léxico (por exemplo, quanto a tipos silábicos ou a padrões de acentuação). Já com relação ao estudo da paragoge (Capítulo 5), o universo completo das cantigas profanas e religiosas será considerado, uma vez que há informações confiáveis, advindas de estudos anteriores (Cunha, 1982, e Ferreira, 1986, para as cantigas profanas, e Wulstan, 1993, para as CSM), a respeito de quais poemas, em todo esse universo, apresentam esse fenômeno.

Foram consultados os Glossários de Michaëlis de Vasconcelos (1920), Nunes (1973, v.III, p.575-704) e Sodré (2009), o * ndice Onomástico* e o *Vocabulário* de Lapa (1970), o *Glossário* de Mettmann (1972, 1989) e o *Lessico in Rima* de Betti (1997), como fontes secundárias de informa o.

Em todos os momentos, optou-se por analisar os dados a partir de edi es fac-similadas³ ou com a ajuda de microfimes dos próprios manuscritos (no caso dos códices *Escorial rico* e *de Florença* das CSM), recorrendo ao auxílio de edi es diplomáticas e interpretativas,⁴ em caso de dúvidas de

3 Foram consideradas as seguintes edi es fac-similadas:

Cantigas profanas: *Cancioneiro da Ajuda*, edi o fac-similada de 1994, Edi es Távola Redonda; *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, edi o fac-similada de 1982, Imprensa Nacional/Casa da Moeda; *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana*, edi o fac-similada de 1973, Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura; *Pergaminho Vindel*: edi es de Ferreira (1986) e Monteagudo (1998) – inclui as versões dos dois outros cancioneiros para as cantigas de Martim Codax; *Pergaminho Sharrer*: Sharrer (1991), Ferreira (2005) e *slides* fornecidos a esta pesquisadora pelos Arquivos Nacionais Torre do Tombo. **Cantigas religiosas:** códice de Toledo: edi o fac-similada de 2003, Ed. Galaxia; códice da Escorial: Angl s (1964). Esta pesquisa teve acesso apenas superficial às edi es fac-similadas do códice rico de Escorial e do códice de Florença, preparadas pela Edil n; esses dois manuscritos foram lidos a partir dos microfimes fornecidos pelas bibliotecas em que estão depositados. De fato, as edi es fac-similadas das *Cantigas de Santa Maria* (códice Rico – Escorial e códice de Florença), editadas pela Edil n, são extremamente caras (sendo acessíveis apenas a institui es, já que o preço   proibitivo a pesquisadores individuais) e sua disponibilidade   muito restrita (não há mais exemplares novos   venda, e a editora coordena a venda dos exemplares usados que muitíssimo raramente são colocados no mercado através de leilões). No Brasil, estão disponíveis apenas ao grupo de pesquisa da Profa. Dra.  ngela Vaz Leão, da PUC de Minas Gerais.

4 A respeito dos diferentes tipos de edi o que sofreram as cantigas medievais galego-portuguesas, ver Massini-Cagliari (2007a). Para uma introdu o aos diferentes tipos de edi o de documentos antigos, ver Cambraia (2005).

decifração.⁵ A consideração da fonte direta, sobretudo no caso da estruturação silábica (sequências de vogais, marca de nasalização etc.), é de fundamental importância, porque, muitas vezes, uma marca crucial da versão original pode “desaparecer” de uma edição interpretativa, depois de aplicadas as convenções ortográficas atuais. Seguimos, pois, o conselho de Sodré (2010, p.35), para quem

Um dos óbices mais s rios ao estudo crítico-literário da lírica galego-portuguesa  , sabe-se bem, a instabilidade textual dos manuscritos, sua “movência”,⁶ tanto das leis medievais peninsulares, do tratado poético, como dos cancioneiros em que se recolheram as cantigas. Isso exige que o pesquisador se ampare tanto na observação desses manuscritos dos fac-similes, como em suas edições críticas mais autorizadas.

1.1 Lírica profana⁷

Segundo Tavani (1974, p.46), o patrim nio poético profano   composto de 1685 textos, dos quais 431 seriam cantigas de escárnio e maldizer (cf. Lapa, 1995), 510 de amigo (cf. Nunes, 1973, v.II) e 735 de amor (cf. Nunes, 1972),⁸ além das 420 *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X (Parkinson,

5 Para a decifração das cantigas profanas, foram consultadas as seguintes edições diplomáticas, semidiplom ticas ou paradiplomáticas: Monaci (1875) (para V); Molteni (1880) (para B); Carter (1941) (para A); Machado e Machado (1949) (para B); M. P. Ferreira (1986) (para N) e Sharrer (1991) (para D); e as seguintes edições interpretativas: T. Braga (1878); Bell (1925); Pimpão (1942); Bernárdez (1952); Berardinelli (1953); Cunha (1956); Cidade (1959); Lapa (1960); Nunes (1973); Azevedo Filho (1974 e 2000); Gonçalves e Ramos (1985); M. E. T. Ferreira (1998); Vieira (1987); Camargo et al. (1990, 1992 e 1995); Spina (1991); Ferreiro (1992); Martínez Pereiro (1992); Zenith (1995); *Lírica profana galego-portuguesa* (1996); Arias Freixedo (2003); Cohen (2003); Nobiling (2007); Mongelli (2009) e Lang (2010). Para as CSM, consultou-se principalmente Mettmann (1986, 1988, 1989).

6 Termo de Cunha (2004).

7 Para uma introdução aos gêneros, às fontes e às edições da lírica medieval profana, ver Massini-Cagliari (2007a).

8 Os números de Lapa e Nunes não correspondem exatamente   soma de Tavani, mas se aproximam dela. Por sua vez, Lapa (1929) conta 2116 composições (a lírica medieval mais rica da Europa, na sua opinião). Sánchez e Zas (2001, p.12) contam 1680 cantigas de caráter profano e 426 de temática religiosa. Mongelli (2009, p.XXVII) considera, como total da lírica profana galego-portuguesa, 1664 cantigas.

1998a, p.189), totalizando, segundo Oliveira (1994, p.21), cerca de 160 autores. A produção lírica profana remanescente sobreviveu em um número muito reduzido de fontes: três cancioneiros (compilações gerais, o “livro medieval por excelência”, segundo Cunha, 2004, p.80) e cinco conjuntos de folhas avulsas contendo uma ou mais composições – apenas oito testemunhos no total (Oliveira, 1994, p.15), produzidos entre o final do século XII e o século XVI (*Lírica profana galego-portuguesa*, 1996, p.24-5):⁹

- *Cancioneiro da Ajuda* (A);
- *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B);
- *Cancioneiro da Vaticana* (V);
- Pergaminho Vindel (N), fólio que contém sete cantigas de amigo de Martim Codax (musicadas), atualmente na Pierpont Morgan Library de Nova York;
- Pergaminho Sharrer (D), fólio que contém fragmentos de sete cantigas de amor de D. Dinis (acompanhadas de notação musical), atualmente nos Arquivos Nacionais Torre do Tombo (ANTT), Lisboa;
- Volume miscelâneo Vat. Lat. 7812 da Biblioteca Vaticana (L), que contém em três fólhos os cinco *lais de Bretanha* que aparecem abrindo B;
- Volume miscelâneo MS 9249 da Biblioteca Nacional de Madri, que contém uma tenção entre Afonso Sanches e Vasco Martins de Resende (M);
- Páginas 9-11 do volume miscelâneo MS 419 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, que também contém a tenção de M entre Afonso Sanches e Vasco Martins de Resende (P).

A datação dos testemunhos já nos deixa entrever um grave problema do trabalho com este material: há documentos produzidos em época contemporânea aos trovadores ou pouco posterior a ela (como o *Cancioneiro da Ajuda*) e documentos copiados em época posterior aos trovadores, inclusive por falantes de outra língua, talvez desconhecedores do galego-português (é o caso dos *Cancioneiros da Biblioteca Nacional de Lisboa* e *da Vaticana*, copiados na Itália, no século XVI).

A maior parte das composições e quase a totalidade dos autores foram preservadas apenas pelos dois volumosos cancioneiros copiados na Itália,

⁹ Adiante, será feita uma apresentação sucinta das características de cada uma das fontes aqui consideradas.

na primeira metade do século XVI, a mando de Angelo Colocci: o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (antigo *Colocci-Brancuti*) e o *Cancioneiro da Vaticana*. Apesar de ambos estarem incompletos, graças à conservação, na Biblioteca Vaticana, da *Tavola Colocciana* (C), provavelmente um índice de B elaborado por Angelo Colocci, podemos reconstituir hipoteticamente as suas partes faltantes (ou, pelo menos, pode-se estimar o tamanho das lacunas e o conteúdo de seu preenchimento).

O mesmo *scriptorium* no qual foi copiado o *Cancioneiro colocciano* teria sido responsável pela produção do *Cancioneiro da Vaticana*, ambos provavelmente copiados por volta de 1525-6 (Ferrari, 1993b, p.123), sob a supervisão de Angelo Colocci. Ferrari (1993b, p.123) ressalta a grande afinidade entre os dois cancioneiros:

Desde sempre foi notada a estreita afinidade que o liga a B, mas nos últimos anos, da análise aprofundada de B e do estudo conjunto dos dois cancioneiros, emergiram novos elementos que permitem reconhecer entre B e V um parentesco ainda mais estreito, isto é, a derivação de ambos de um mesmo antecedente. Tudo leva a pensar que no *scriptorium* curial, sobre um único exemplar distribuído em cadernos, tivessem trabalhado simultaneamente, por um lado, o copista de V, por outro, os copistas de B [...]: as lacunas recíprocas de B e V seriam imputáveis a incidentes de cópia devidos à desordenada e apressada alternância dos copistas (extravio de cadernos, ligações mal conseguidas...).

Quando comparados com o *Cancioneiro da Ajuda*, mesmo sendo mais completos, os códices italianos têm uma clara desvantagem, por não serem contemporâneos aos autores das cantigas, transportando, por esse motivo, para dentro de si, os problemas que sucessivas cópias (feitas em situações adversas e às vezes por pessoas que desconheciam a língua representada) trazem para a forma final do manuscrito. Por sua vez, o *Cancioneiro da Ajuda*, datável entre finais do século XIII e princípios do século XIV (Ramos, 1993, p.115), padece menos (mas não está completamente isento) desses problemas, por ser a coleção mais antiga de poesia lírica galego-portuguesa chegada até nós. Infelizmente, é uma cópia inacabada, que não contém cantigas de todos os gêneros, compilando quase que exclusivamente cantigas de amor.

Michaëlis de Vasconcelos (1904, p.180-209) foi quem primeiro esboçou um critério subjacente à organização dos três *cancioneiros* profanos galego-portugueses, que seguiriam a de uma “espécie de Cancioneiro Geral da primeira época da lyrica peninsular”, por serem todos, em diferentes níveis de aproximação, cópias desse arquétipo inicial. Apesar de seguirem esse modelo original, por causa dos percalços do momento de sua organização ou cópia, nenhum dos três *cancioneiros* remanescentes segue à risca o esquema delineado, já que todos eles, inclusive o *da Ajuda*, o mais antigo, são cópias (cópias “primeiras” ou cópias de cópias), não podendo ser considerados a “compilação” original.

Os dois critérios básicos de organização desse Cancioneiro Geral primitivo seriam: a tripartição nos três gêneros poéticos canônicos utilizados pelos trovadores (a saber, cantigas *de amor*, *de amigo* e *de escárnio e maldizer*¹⁰) e a cronologia dos autores inseridos em cada uma das partes. Assim, este Cancioneiro Geral seria organizado originalmente em três seções, correspondendo cada uma delas a um dos três gêneros básicos, assim ordenadas: primeiro, a seção de amor; em segundo lugar, a seção de amigo; por último, a seção das cantigas de escárnio e maldizer. Internamente, cada uma dessas seções seria organizada pelo critério cronológico dos trovadores, indo do mais antigo para o mais recente.

O *Cancioneiro da Ajuda* é o que menos se desvia da organização básica anteriormente descrita, por conter apenas a primeira seção (a de amor). Porém, com relação aos dois *cancioneiros* quinhentistas, Oliveira (1994, p.36) mostra que existem duas zonas claramente diferenciadas no domínio da organização das composições: “Uma primeira, onde autores e composições foram ordenados de acordo com critérios definidos previamente [...], e uma segunda na qual os critérios parecem ter sido esquecidos pelo respectivo compilador”. Na segunda zona das três seções, rotulada como “caótica” pelo autor, os critérios teriam sido “esquecidos” porque estas correspondem a momentos em que aparecem textos acrescentados por recolhas posteriores à compilação original, fora da ordem estabelecida pelos critérios originais, quando foram registrados *cancioneiros* inteiros de certos trovadores (que acabam por comparecer com composições dos três gêne-

10 As principais características de cada um desses três gêneros canônicos serão apresentadas brevemente adiante, em seção dedicada exclusivamente a esse tema.

ros em uma única seção), cancioneiros coletivos (o cancioneiro de reis e magnates e o cancioneiro dos jograis galegos, por exemplo), composições dispersas e poemas de época posterior.

1.1.1 Fontes¹¹

Dos três cancioneiros remanescentes que contêm cantigas profanas galego-portuguesas, o *Cancioneiro da Ajuda*, conhecido pelas siglas A ou CA, é o mais contemporâneo aos trovadores e é o único de procedência ibérica. Dos três, é obviamente a cópia mais próxima do que teria sido o arquétipo das compilações de trovas profanas galego-portuguesas, mas não é o antecedente de que teriam sido copiados B e V (Tavani, 1988, p.92).

É um manuscrito constituído hoje por 88 fólios, de grandes dimensões, que oscilam entre 438 e 443 mm na altura e 334 e 340 mm na largura, em pergaminho, datável entre o final do século XIII e o início do XIV. Dadas as suas dimensões, não pode ser considerado, como mostra Ramos (1993, p.117), um cancioneiro de mão, tratando-se de um códice que estava sendo preparado para o canto e para a execução musical. Prova disso é o espaço calculado para a transcrição musical unicamente na primeira estrofe (as demais repetem a melodia da primeira) e para algumas *fiindas*.

Para a transcrição do códice, foi usada tinta preta; o estilo de letra empregado corresponde à minúscula gótica de proveniência francesa, tendo sido respeitadas as regras tradicionais da escrita gótica da época, e “o recurso à convenção de siglas, ocasionalmente presente no refram, pode levar a crer que se tratava de copistas habituados à transcrição de códices de natureza jurídica, gramatical ou religiosa” (Ramos, 1993, p.116). Segundo a autora (Ramos, 1994, p.38), teria sido copiado por várias mãos.

Infelizmente, trata-se de um manuscrito incompleto, em diversos sentidos. Em primeiro lugar, porque contém apenas 310 composições, referentes a apenas 38 autores – quase todas elas situadas no gênero das cantigas de amor. Em segundo lugar, embora o códice tenha espaços previstos para a inclusão de notação musical, esta nunca chegou a ser iniciada. Também não foram finalizadas a decoração e as rubricas que deveriam identificar

11 Considero nesta seção apenas as fontes consultadas nesta pesquisa – o que exclui as folhas contendo a tensão entre Afonso Sanches e Vasco Martins de Resende e os fólios no volume miscelâneo da Biblioteca Vaticana, contendo os *lais de Bretanha*.

os trovadores. Apenas as primeiras miniaturas são pintadas e muitas estão incompletas. Em muitas páginas, falta a decoração das maiúsculas iniciais e, em outras, as maiúsculas iniciais de estrofe nem chegaram a ser incluídas. Há, também, várias lacunas, apontadas pelos estudos especializados desde Michaëlis de Vasconcelos (1904).

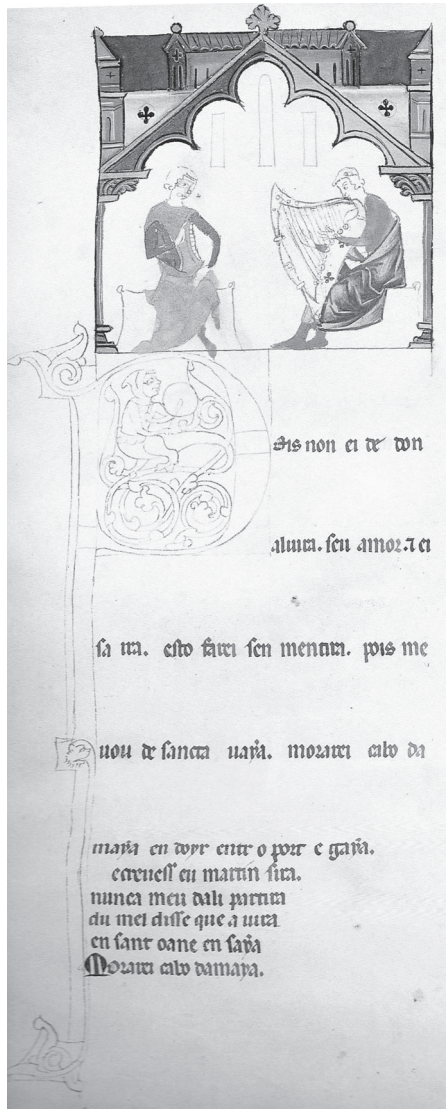


Figura 1.1. Cantiga *Pois non ei de dona Elvira* (A62).

Cancioneiro da Ajuda – Lisboa: Edições Távola Redonda, 1994. Edição fac-similada. p.107.

Devido ao local em que foi encontrado, foi denominado primeiramente de *Cancioneiro do Collegio dos Nobres*, por ter sido encontrado por Charles Stuart de Rothesay, embaixador do governo britânico em Portugal, na Biblioteca do Real Colégio dos Nobres, e tornado público em 1823. Em 1832, foi transferido para a Biblioteca Real, no Palácio da Ajuda, de quem recebe o nome até hoje (Ramos, 1994, p.27). Em 1843, onze fólios encontrados na Biblioteca Pública de Évora foram incorporados ao volume. Sua ordem atual, incluindo os fólios encontrados em Évora, corresponde à organização vislumbrada por Michaëlis de Vasconcelos (1904) – cf. Ramos (1993, p.116).

Por se pensar que os poemas pertenciam ao conde de Barcelos, foi encadernado em um único volume com uma cópia do *Livro de linhagens do conde D. Pedro*, que, para vários especialistas, teria sido o seu compilador (Ramos, 1993, p.115). Ramos (1994, p.28), no entanto, lembra que há outros “prováveis compiladores ou conselheiros da compilação”: o rei D. Afonso III de Portugal ou o rei D. Afonso X de Castela. Para Michaëlis de Vasconcelos (1904), sua elaboração teria sido levada adiante na última fase do reinado de Afonso III ou nos primeiros anos de atividade de D. Dinis. Como o trovador mais recente que comparece em A é Pai Gomes Chariinho, falecido em 1295, Oliveira (1993, p.117) localiza temporalmente sua confecção nos últimos anos do século XIII.

O segundo cancionero, conhecido pelas abreviaturas B ou CBN, e antigamente denominado de *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (cota Cod. 10991), é visto como o mais completo, dentre os três cancioneros com cantigas profanas galego-portuguesas. Foi chamado inicialmente de *Colocci-Brancuti*, por ter pertencido a Colocci, um humanista italiano a quem devemos a conservação tanto dos textos desta coleção quanto dos do *Cancioneiro da Vaticana*; o nome *Brancuti* teria sido adicionado posteriormente, porque, no momento de sua descoberta, em 1878, o códice se achava com o conde Paolo Antonio Brancuti, residente em Cagli (Michaëlis de Vasconcelos, 1912-3, p.423). Ao contrário do que afirma Michaëlis de Vasconcelos (1912-3), segundo Cintra (1981) e Nunes (1973, v.I, p.441), o códice teria sido descoberto em 1875 (ou pouco depois de 1875) – e não em 1878, por Constantino Corvisieri.

Segundo Cintra (1981), o primeiro a estudar o manuscrito foi Enrico Molteni, que “se dedicou à preparação da edição diplomática da parte do Cancioneiro que não tinha correspondência no Cancioneiro da Vaticana”. Sua morte prematura fez que seu mestre, Ernesto Monaci, publicasse o seu trabalho em 1880. Conforme pode ser percebido através de notas manuscritas no original (B, p.4), Ernesto Monaci primeiro tomou emprestado o manuscrito ao conde Brancuti (em 1880) e depois o comprou dele (em 1888). Depois de sua morte, em 1918, seus descendentes, após inúmeras negociações, venderam o manuscrito para a Biblioteca Nacional de Lisboa, da qual empresta sua denominação até hoje, em 26 de fevereiro de 1924 – data oficial (cf. Cintra, 1981, e Nunes, 1973, v.I, p.442).

Para Michaëlis de Vasconcelos (1912-3, p.423), B é “cópia daquele grande Cancioneiro de que ele [A. Colocci] extraíra o *Indice*, ou seja a *Tavola Colocciana* (Ms. 3217 da livraria dos Papas), com nomes de autores e numeração das obras deles”, de fins do século XV, ou princípios do imediato.

Tavani (1988, p.55-99) não acredita que B e V sejam cópias um do outro, porque, embora a maioria das cantigas seja comum aos dois Cancioneiros, há algumas que figuram somente em um deles. Sua opinião se baseia em uma reconstrução conjectural, com base na metodologia filológica, a respeito das relações históricas entre os três Cancioneiros remanescentes: A, B e V.

Embora de dimensões menores do que A, ainda assim o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* é um grosso volume que, a partir da edição de 1982, que inclui inclusive as capas, possui 758 páginas; pela numeração de Molteni (1880), possui 335 folhas. Segundo Ferrari (1993a, p.119), o Cancioneiro é constituído, atualmente, por 355 folhas de papel de 280 × 210 mm, numeradas por Molteni quando o códice apresentava já diversas mutilações, e protegidas por modernos fólhos de guarda iniciais (aos quais está cosido o fólio com nota de posse de Monaci) e finais. Traz cerca de 1560 cantigas, pertencentes aos três gêneros canônicos, de autoria de cerca de 150 trovadores e jograis.

O Cancioneiro propriamente dito tem início na página 15 da edição de 1982, com o capítulo iiiij^o da terceira parte da *Poética fragmentária* que lhe serve de introdução. Faltam as duas primeiras partes da *Poética*, além dos três primeiros capítulos da terceira parte. É muitíssimo provável que os

capítulos iiij^o, v^o e o início do vj^o da terceira parte tenham sido acrescentados posteriormente, já que estão escritos em letra diferente, atribuída pelos especialistas a Angelo Colocci.

As folhas até a página 18 foram puladas. Em seguida, na página 19, figuram cinco *lais*, “adaptações galegas de composições francesas correspondentes, extraídas da *Historia Tristani*” (Spina, 1991, p.383-4).

A transcrição das cantigas dos trovadores galego-portugueses começa somente na página 31. Assim como no *Cancioneiro da Vaticana*, as cantigas, em B, encontram-se agrupadas quanto ao tipo: primeiro as de amor, depois as de amigo, seguidas das de escárnio e maldizer. Porém, esse agrupamento não é assim tão rígido, já que, conforme visto anteriormente, algumas cantigas de amigo encontram-se entre as de amor e vice-versa, o mesmo ocorrendo em relação às cantigas de escárnio e maldizer, como mostra Oliveira (1994, p.32):

A própria C. Michaëlis se deu conta de que, quer a separação dos três gêneros poéticos, quer a ordenação cronológica dos autores, não tinham sido realizadas na sua totalidade. [...] Um olhar atento às três secções de ambos os cancioneiros [B e V] revela que, apesar de em boa parte delas se terem mantido os critérios deduzidos por C. Michaëlis, a partir de dada altura, em cada uma dessas secções esses critérios deixaram de estar presentes no espírito do compilador. É esquecida não somente a divisão por gêneros poéticos – incluindo-se, por exemplo, cantigas de amigo e cantigas de escárnio na secção de cantigas de amor –, mas também a preocupação por uma sequência minimamente cronológica dos autores.

Nunes (1973, v.I, p.443) suspeita que, “da omissão de várias estrofes, muitas vezes indicadas apenas por iniciais, bem como de aqui ou ali se não ter completado a cópia parece deduzir-se que o original se encontrava já bastante deteriorado”. A deterioração do original pode ser responsável pelo fato de que, apesar de as cantigas terem sido numeradas, ter havido descuido na sua numeração, repetindo-se umas vezes os mesmos números, outras vezes colocando-se duas cantigas seguidas sob um mesmo número, ainda outras vezes atribuindo-se dois números diferentes a uma mesma cantiga.

iiii
Sanhudo meo meu amigo nō sey
 Deu lo sabe por q̄xi massanhon
 Ca toda re q̄mel ami mandou
 fazer figen enun calheury
 Por aq̄esto nō tenca en cen
 Sanha q̄ sey ondem neira be

Ta sanhudo nō me remen q̄ ser
 Que myxalhur s̄m̄ possa vnuor
 E en soberuba lho q̄ren meter
 Qe faça seo faz poder
 E p̄ aq̄sto nō tenhu

E desgu demastado sayr
 Non se pode meu amigo guardar
 Qe me nō aia poyx myxarogar
 polo q̄ magora nō quer q̄cir
 E p̄ aq̄esto nō tenlhen eu re

Quadomel un e sca marra estar
 fruy fremosa meu amigo belben
 Qua falar myjo eno q̄rey eu
 Entōme cnydo be del aningar
 E p̄ aq̄esto nō

Pero de berdia

Figura 1.2. B1118. Cantiga de amigo de Pero de Berdia e rubrica atributiva da autoria.
 Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cod. 10991. Reprodução fac-similada.
 Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982. p.514.

Para Ferrari (1993a, p.120), a escrita de B foi realizada por “seis mãos (mais a omnipresente de Colocci)”; para a autora, “a distribuição das diversas mãos é desordenada e não parece corresponder a qualquer planificação lógi-

ca”. Os nomes dos trovadores, muitas vezes, e outras rubricas foram provavelmente postos mais tarde, já que se encontram escritos em letra diferente – a mesma que “completou” a *Poética fragmentária*, atribuída a Angelo Colocci.

Dos seis copistas que intervêm na transcrição, cinco utilizam variedades gótico-bastardas, e um só, o copista principal – não só pela quantidade mas também pela qualidade “filológica” da cópia (o único que escreve também os reclamos e as rubricas atributivas) escreve em cursiva itálica chancelaresca. Talvez nenhum deles seja italiano (?) e em geral revelam uma origem e uma educação gráfica ibéricas; hábitos gráficos particulares (por ex., traço horizontal cortado como sinal genérico de abreviatura) ligam explicitamente dois deles ao ambiente gráfico da Cúria pontifícia. São diversos tanto o grau de profissionalismo e de perfeição quanto a extensão e densidade das intervenções. (Ferrari, 1993a, p.120)

De acordo com Ferrari (1993a, p.119), é “o mais importante dos três principais códices da lírica profana galego-portuguesa”, pelos seguintes motivos:

Com efeito, não só é aquele que conserva o maior número de textos e autores (é testemunho único para cerca de 250 composições e a ele devemos o conhecimento dos nomes de numerosos poetas não presentes no seu irmão, o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana; quanto ao Cancioneiro da Ajuda, é desprovido de atribuições) e é o único que transmite a fragmentária *Arte de Trovar*. Além disso, graças à presença constante de seu comitente-supervisor e primeiro proprietário, o humanista italiano Angelo Colocci, fornece-nos muitos elementos extratextuais, preciosos para fins ecdóticos e para o estudo da tradição manuscrita no seu conjunto.

Além do cancionero quinhentista que antigamente levava o nome de Angelo Colocci, o humanista mandou copiar um segundo, o *Cancioneiro da Vaticana*, também na Itália, muito provavelmente, no mesmo *scriptorium* em que foi copiado o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, por volta de 1525-6. Esse manuscrito é conhecido pelas abreviaturas V ou CV. Encontra-se atualmente na Biblioteca Vaticana, para onde foi levado em 1558 (Ferrari, 1993b, p.123). Seu número de cota, nessa Biblioteca, é Vat. Lat. 4803.

Ao contrário de B, o manuscrito foi transcrito por um único copista, com tinta sépia bastante corrosiva – o que torna o manuscrito de difícil leitura, pois, em muitos pontos, a tinta “vaza” do recto para o verso (e vice-versa); o tipo de letra adotada é a cursiva humanística (Ferrari, 1993b, p.124). Ao contrário de Ferrari, Cintra (1973, p.VIII), no estudo que antecede a edição fac-similada de V, considera que o manuscrito foi produzido por duas mãos: a que escreveu as poesias e a das rubricas e anotações que se seguem às poesias.

Segundo Ferrari (1993b, p.124):

O códice é constituído por 210 fls. de papel de 300x200 mm (protegidos por fólhos de guarda), numerados por Colocci de 1 a 10 (esta numeração foi depois riscada) e em seguida, de novo, de 1 a 200 (mas entre as duas numerações o texto continua sem interrupção); mais 18 fls. não numerados e em branco. Estes fólhos não numerados e brancos estão actualmente deslocados como segue: três no início, um entre o f. 10 da numeração riscada (a seguir, acompanhada de ápice) e o f. 01 e catorze no fim. Note-se, no entanto, que a posição dos primeiros três fólhos brancos se deve a uma transferência ocorrida por ocasião do restauro do códice em 1877: os dois fólhos que actualmente são os primeiros estavam de facto colocados entre os fls. 2' e 3', e assim estão, como é óbvio, na edição fac-similada de 1973. Por ocasião do mesmo restauro foi dada ao códice uma foliação mecânica que, incluindo também os fólhos não numerados, vai de 1 a 228: duas intervenções mais que inoportunas, na medida em que se modificou a estrutura de um códice e se a tornou definitiva com uma imprevidente numeração irreversível, sem antes se ter esclarecido qual teria sido a sua estrutura originária, nesta zona particularmente problemática (por exemplo, por que motivo o fólho branco e não numerado entre 10' e 1 ficou no seu lugar?).

Os textos que o Cancioneiro transmite são em grande parte os mesmos de B, no que diz respeito à sucessão dos textos, às atribuições aos autores e à lição (Ferrari, 1993b, p.124). Entretanto, a quantidade de textos de B é muito superior à de V: enquanto B tem cerca de 1700 cantigas, V traz apenas por volta de 1200 composições. A lacuna principal é a inicial, que priva o códice de 390 cantigas (presentes em B). Por conta de o copista de V ser mais atento ao aspecto estético do que à fidelidade (por exemplo, “perante textos ilegíveis, enquanto os copistas de B tentam decifrar o texto,

e portanto deixam espaço branco a indicar a lacuna, este normalmente passa à frente sem assinalar o problema, obtendo, como é óbvio, uma cópia mais limpa”), Ferrari (1993b, p.125) reconhece em V um “valor filológico” inferior a B. Talvez por essas razões, ou talvez pelo fato de ser atualmente dos três o cancioneiro que conta com a edição fac-similada menos acessível, V tem recebido, nos últimos tempos, menos atenção do que os outros dois cancioneiros remanescentes.

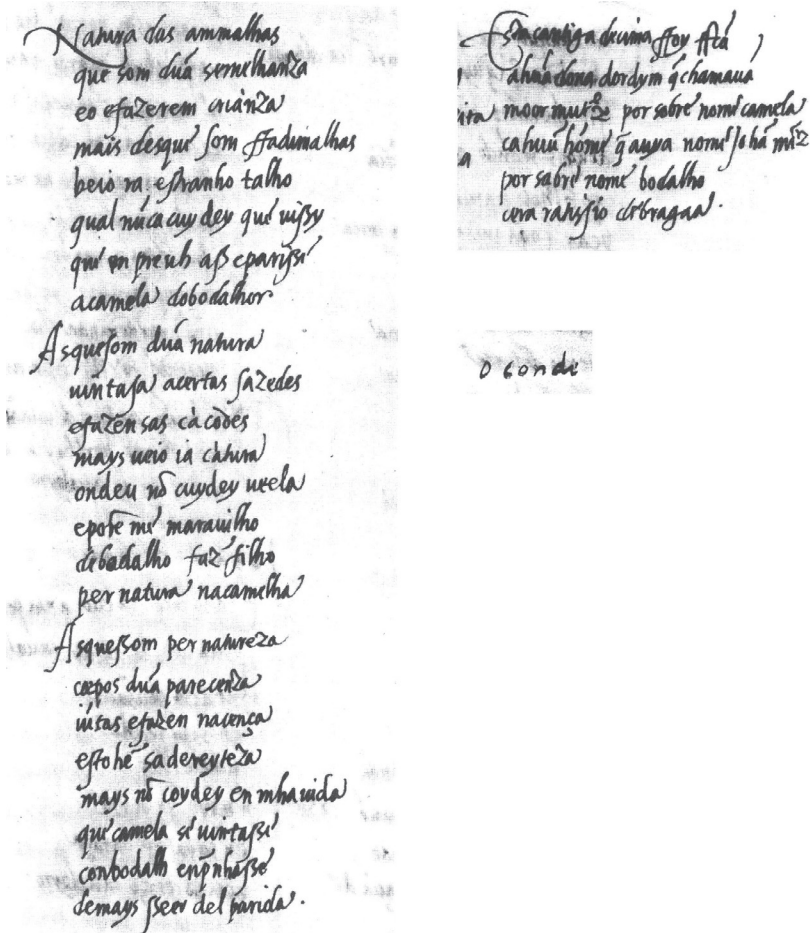


Figura 1.3. V1040. Cantiga de escárnio de D. Pedro de Portugal, conde de Barcelos e rubricas explicativa e atributiva.

Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803). Reprodução fac-similada com introdução de L. F. Lindley Cintra. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura, 1973. p.365.

Além desses três cancioneiros, esta pesquisa se beneficiou também de edições fac-similadas de duas folhas volantes: os Pergaminhos *Vindel* e *Sharrer*.

Até onde se sabe, o Pergaminho Vindel é o único testemunho remanescente de músicas de cantigas de amigo, contendo textos de sete cantigas de amigo de Martim Codax, acompanhadas da respectiva música (com exceção de uma, para a qual só há a anotação do texto). Segundo Cunha (1986, p.IX), foi escrito provavelmente em fins do século XIII ou princípios do XIV. Ferreira (1986, p.73) estreita esta datação para o último terço do século XIII, o que faz desse manuscrito um apógrafo contemporâneo ou pouco posterior ao autor das cantigas que inclui, “o que torna o seu testemunho particularmente valioso para o estudo da lírica trovadoresca”. Foi descoberto pelo livreiro madrileno Pedro Vindel (de quem deriva a sua denominação) em 1915, encapando uma outra obra (um *De Officiis*, de Cícero). Encontra-se atualmente na Pierpont Morgan Library, em Nova York (cota M 979) e é conhecido pelas abreviaturas N ou PV.

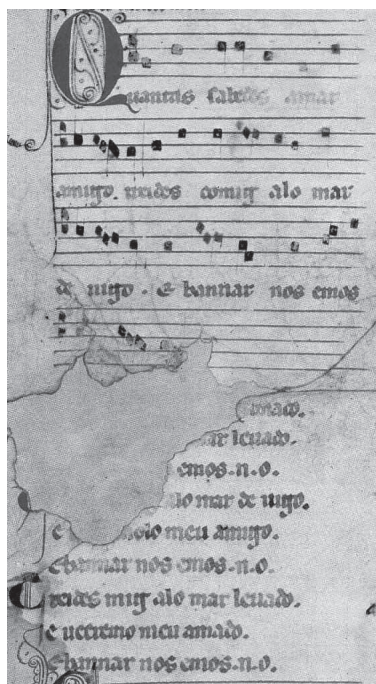


Figura 1.4. N5. Cantiga de amigo de Martim Codax, *Quantas sabedes amar, amigo*.

Reprodução do fac-símile em: Monteagudo, Henrique. *Martim Codax – cantigas*. 2.ed. Vigo: Galaxia, 1998.

O Pergaminho apresenta particularidades paleográficas próximas das observadas no *Cancioneiro da Ajuda* e nos códices das *Cantigas de Santa Maria* (Ferreira, 1993, p.536); entretanto, diferencia-se bastante dos cancioneiros italianos copiados a mando de Colocci, quanto à ortografia, à utilização do ponto de marcação do final dos versos, à separação vocabular e à transcrição do refrão (Cunha, 1956, p.25).

Trata-se de uma folha volante, cujas dimensões aproximadas rondam os 34 (altura) e 45 (largura) cm – cf. Ferreira (1986, p.65). A letra usada no pergaminho é gótica redonda, típica da segunda metade do século XIII (cf. Ferreira, 1986, p.71). O texto está escrito em preto, apresentando iniciais de dois tamanhos, alternando as cores azul e vermelha. Os pentagramas aparecem em tinta vermelha. Aparecem, ao todo, três mãos, segundo Ferreira (1993, p.536): o texto da última cantiga foi copiado por uma mão diferente da que copiou as demais – provavelmente a que anotou a melodia correspondente à das cantigas I, IV e V –, enquanto a música das cantigas II e III teria sido anotada por um terceiro escriba.

O Pergaminho Sharrer, conhecido pela abreviatura D, é um fólio mutilado e muito danificado da última década do século XIII ou, talvez, dos primeiros anos do século XIV, que foi descoberto por Harvey Sharrer (de quem recebe o seu nome) em 2 de julho de 1990, nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo (ANTT). Assim como o Pergaminho Vindel, o Sharrer também servia de capa a outro livro, um registro de documentos notariais de Lisboa. Atualmente, continua na Torre do Tombo.

Em termos de conteúdo, contém fragmentos de sete cantigas de amor de D. Dinis, que se apresentam na mesma ordem em que aparecem em B e V (e em uma versão muito próxima à desses cancioneiros), acompanhadas da música. Isso dá a esse manuscrito uma importância ímpar, uma vez que é o único manuscrito de data medieval da obra de D. Dinis, e também o único a conservar (mesmo que parcialmente, devido ao estado de deterioração do manuscrito) a música de cantigas de amor, além de ser o único a conservar melodias de cantigas portuguesas (Ferreira, 1991, p.35), uma vez que Martim Codax (cujas cantigas de amigo estão preservadas, em texto e música, no Pergaminho Vindel) era de origem galega.¹²

12 Para um estudo da notação musical presente no Pergaminho Sharrer, remetemos o leitor ao trabalho de Ferreira (1991, 2005).

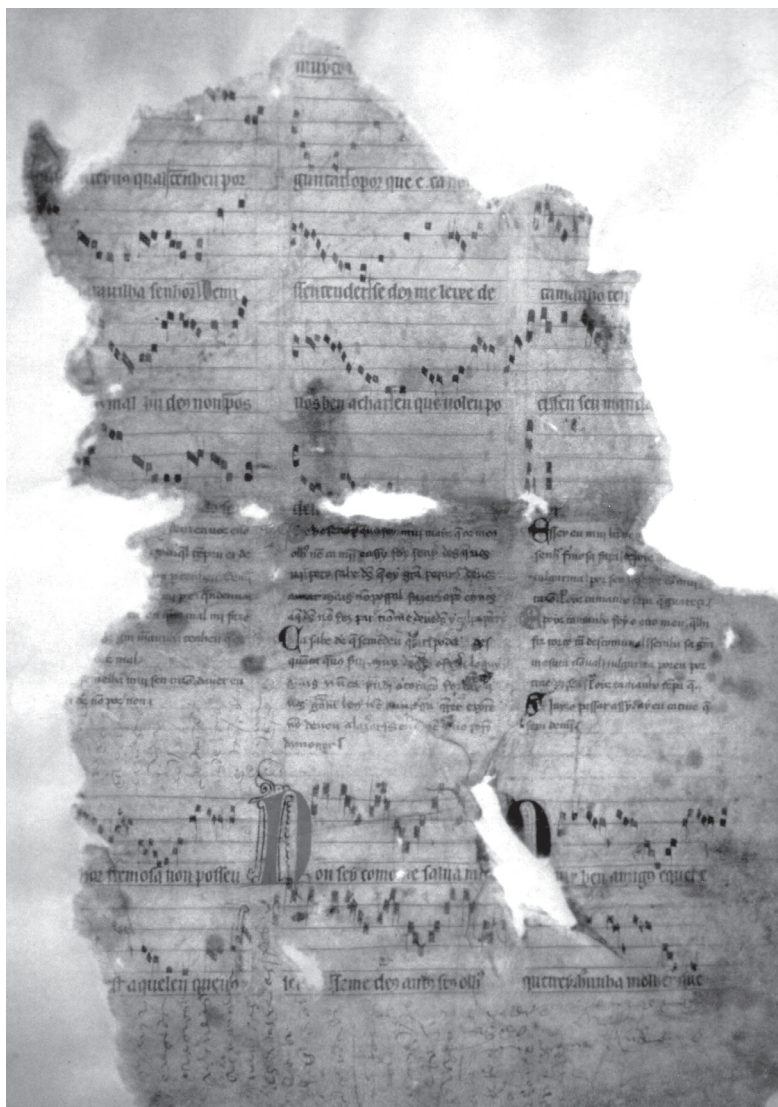


Figura 1.5. Slide do Pergaminho Sharrer, contendo sete cantigas de amor de D. Dinis, com respectiva notação musical (recto).

Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Lisboa, 1996.

Sharrer (1993, p.534) considera o pergaminho uma folha extraviada de um livro mais avantajado, talvez produzido no *scriptorium* régio de D. Dinis. No estado atual, como folha avulsa, mede 455 × 271 mm e traz os textos poéticos e a música anotados em três colunas. As letras iniciais e

capitais são alternadas em azul e vermelho, e uma filigrana modesta ornamenta as capitais das primeiras estrofes (Sharrer, 1991, p.16). Todos os estilos caligráficos que aparecem no manuscrito são góticos (Sharrer, 1993, p.535). Há também anotações feitas por outra mão, posterior, do século XIV, e anotações bem posteriores (de quando o pergaminho já se tornara capa do livro notarial), do século XVI (Guerra, 1991, p.33).

1.1.2 Gêneros das cantigas profanas

Os três gêneros canônicos cultivados pelos trovadores galego-portugueses (as cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer), como foi visto, são a base da compilação inicial que deu origem aos cancioneiros remanescentes, aparecendo como gêneros bem delimitados na *Arte de trovar* ou *Poética fragmentária*, tratado poético incompleto que sobreviveu nas páginas iniciais do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Entretanto, de acordo com Sodré (2010, p.99), “por mais que a *Arte de trovar* nos aponte gêneros [...] e recursos formais [...], ele [o manuscrito] ainda não é suficiente, embora seja fundamental – dada a ausência de congêneres galego-portugueses –, para esclarecer uma série de dúvidas que ainda hoje arranham as hipóteses dos investigadores”.

Tradicionalmente, considera-se que o gênero *de amor* é o que mais se aproxima da matriz provençal, que teria sido levada a Galiza pelos trovadores galego-portugueses. Pelas próprias trovas que compuseram, é possível perceber que os trovadores portugueses não eram somente grandes conhecedores da escola de Provença, como também assumiam essa influência. Os versos a seguir, de D. Dinis, afirmam a fonte provençal da qual teria bebido o rei português:

Quer’eu em maneira de proençal
fazer agora um cantar d’amor (B520, V123)¹³

Proençaes soen mui ben trobar
e dizem eles que é con amor (B524b, V127)¹⁴

13 Na versão de Lang (2010, p.225).

14 Na versão de Arias Freixedo (2003, p.375).

Nunes (1973, v.I, p.83) adverte, entretanto, que não se deve considerar que tudo o que nos foi transmitido pelos Cancioneiros seja decalcado sobre modelos provençais. Sua opinião deriva do fato de poderem ser observados três tipos de cantigas de amor nos Cancioneiros remanescentes (cf. Nunes, 1973, v.I, p.86):

[...] as primeiras [...] ou de mestria são de pura convenção, imitadas das provençais, e, para me servir da obra de Anglade, deixando ver, como elas, na sua “concepção, original sem dúvida, alguma coisa de factício e de artificial, pouco conforme com a realidade”; nas segundas essa imitação já é menos servil; as terceiras são rigorosamente nacionais, isto é, feitas sobre modelos populares.

Para Michaëlis de Vasconcelos (1904, p.751-2), não se pode considerar que a “imitação” dos padrões provençais pelos trovadores galego-portugueses teria sido feita de natureza “servil”:

Do conhecimento e da imitação propositada da obra tanto de troveiros como de trovadores, flagrante no conjunto, na parte technica e na mira ideal, nunca resultaram decalcos servis. Não ha produções gallaicoportuguesas que possamos derivar inteiras de outras determinadas de trovadores ou troveiros. Ha, isso sim, concordancias de expressões, vocabulos, artificios metricos, motivos, generos, trechos soltos, ideias, espirito; ou digamos dos logares communs que formam a trama e urdidura da lyrica medieval toda, provençal e francesa. Em numero tal que a obra dos poetas peninsulares se compõe d’ellas e resume n’ellas.

Com relação à influência provençal, é importante considerar, também, a diferente concepção de autoria do homem medieval. Assim, conforme mostra Cunha (2004, p.42), “na Idade Média, [...] a individualidade do artista mais se exercia na variação do transmitido do que na criação integral”, sendo que o ideal literário se pautava “no perfeito domínio da técnica comum: o poeta seria tanto melhor quanto maior virtude canônica revelasse no uso dos processos, conteúdos e formas correntes”.

A literatura especializada tem mostrado que há todo um rígido formalismo sentimental ligado ao gênero *de amor*. Nessas cantigas, o trovador se

dirige diretamente à dama amada, sua “*senhor*”, seguindo um “modelo” central que se resume, segundo Mongelli (2009, p.XXVI), ao paradoxo “meu bem é meu mal”. Ceschin (2004, p.296) mostra que o uso da palavra “senhor” constitui, nesse gênero de cantiga, “uma referência na linguagem artística, espécie de ‘palavra-chave’ que denunciava com sua simples menção o desencadear de um ato poético-musical”. Para Spina, (1991[1956], p.25), nas cantigas de amor, o trovador demonstra uma submissão absoluta à sua dama, representada por uma vassalagem humilde e paciente, na promessa de honrá-la e servi-la com fidelidade. O uso do *senhal* (imagem ou pseudônimo poético com que o trovador oculta o nome da mulher amada) é um recurso recorrente, ao lado da *mesura*, prudência, moderação, a fim de não abalar a reputação da dama (*pretz*).

Segundo Lanciani (1993, p.137), a cantiga de amor se apresenta em geral estruturada em três ou quatro estrofes de sete versos, decassílabos, octossílabos ou heptassílabos, sendo muitas vezes arrematadas pela *fiinda*, remate temático e métrico presente em algumas cantigas. Ocorrem também cantigas de *até-fiinda*, nas quais o discurso ultrapassa os limites estróficos para se desenvolver ininterruptamente do primeiro verso da primeira estrofe até ao último verso da *fiinda*. Além disso, não faltam neste gênero exemplos de cantigas de refrão, com estrofes de quatro ou cinco versos seguidas por um refrão de um, dois ou três versos.

As cantigas de amor e de amigo diferenciam-se não apenas em relação à sua forma, mas também quanto ao assunto de que tratam. Infelizmente, com relação ao assunto, foram perdidas as definições das cantigas de amor e de amigo que constaram provavelmente da primeira e da segunda partes e do i^o, ii^o e iii^o capítulos da terceira parte da *Poética fragmentária* (cf. Michaëlis de Vasconcelos, 1912-3, e Spina, 1991) – ou a *Arte de trovar* (cf. Spina, 1991 e Tavani, 1993) – que precede as cantigas do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Resta, entretanto, uma diferenciação entre elas, citada no capítulo iii^o da terceira parte da *Poética*, baseada na pessoa que fala primeiro na cantiga (se o namorado ou a amiga):

E, porque algũas cantigas hy ha en que falam eles e elas, outrosy porem he bem de entenderdes se som d’amor, se d’amigo, porque sabede que, se eles falam na prim[eir]a cobra e elas na outra, [he cantiga d’]amor porque se move a rrazom dela, como vos ante dissemos, e, se elas falam na primeira cobra, he

outrosy d'amigo, e, se ambos falam em hũa cobra, outrosy he segundo qual d' eles fala na cobra primeiro.¹⁵

Desde cedo os investigadores perceberam que essa distinção era observada pelos próprios Cancioneiros, no que diz respeito à sua organização geral (cf. Oliveira, 1994), não sendo, no entanto, tão rigorosa que não deixasse de ser transgredida; dessa forma, o critério mais utilizado para a definição tipológica dos cantares passou a ser o assunto abordado.

Segundo o *Quadro geral* de Oliveira (1994, p.295), as cantigas de amigo, em termos estatísticos, correspondem ao tipo de cantiga profana do qual se tem mais registro, o que revela a importância do culto dos trovadores a este gênero. Segundo Spina (1991, p.44), as *cantigas de amigo* são mais comprometidas com a música e com a dança, sendo que a diferença principal, com relação aos cantares de amor, é o fato de que, basicamente, é a dama quem fala. Com relação ao assunto abordado e à maneira de abordagem, são muito mais variadas do que as de amor, podendo comportar seis categorias (cf. Spina, 1991, p.79): o *cantar d'amigo exclusivamente amoroso* (em que a donzela nos narra a separação do namorado e as circunstâncias acessórias dessa partida); o *cantar de romaria* (em que a donzela convida companheiras, a irmã ou a própria mãe para uma peregrinação a santuários); a *alva* (ou alba) (cujo tema típico é o da separação dos amantes ao amanhecer, depois de um desfruto amoroso durante a noite); a *pastorela* (que versa normalmente os temas de encontro entre cavaleiros e pastoras que são por eles requestadas de amor); as *bailadas* (que traduzem as manifestações coreográficas das populações primitivas, versando sobre os temas da dança e das circunstâncias sentimentais que ela pode suscitar); as *marinhas* ou *barcarolas* (a versarem temas de amor envolvidos por sugestões e circunstâncias da vida do mar).

Os investigadores também são unânimes em considerar as cantigas de amigo mais populares e nacionais, quando comparadas aos cantares de amor. O paralelismo cultivado pelos trovadores especialmente neste gênero de cantigas talvez possa ser apontado como o principal responsável por esse julgamento, uma vez que a esse formato são atribuídas características

15 Na interpretação de Nunes (1973, v.I, p.1). Ver, também, Machado e Machado (1949, p.15) e Pimpão (1942, p.27). A edição mais recente, acompanhada de fac-símile, é de Tavani (2002) – nessa edição, o trecho focalizado encontra-se na p.41.

nacionais, genuinamente galego-portuguesas, autóctones e não importadas de Provença: o paralelismo é “característica da cantiga d’amigo na sua forma original, quase autóctone” (Spina, 1991, p.392). Veja-se, por exemplo, a comparação que faz Lapa (1960, p.11), entre os cantares de amor e de amigo, a respeito da influência provençal:

As primeiras cantigas que se compuseram denunciam logo, no tema e na forma versificatória, a influência do lirismo provençal. Havia contudo em Portugal e na Galiza uma forte tradição de poesia lírica popular, velhos temas que celebravam as fontes, os rios, o mar, as romarias, as danças primaveris, a despedida dos namorados ao romper da alva, etc. Essas cantigas eram bailadas, geralmente a dois coros, de modo que a sua forma estrófica era paralelística e consistia num repetir dos mesmos versos, com variantes no fim. Que fizeram os nossos trovadores? Cultivaram embora a canção ao modo provençal, quase com tôdas as complicações do amor cortês; mas tomaram também êsses temas e essas formas populares e compuseram com êles belíssimas cantigas.

Para Nunes (1973, v.I, p.3-4), as cantigas de amigo “mostram cunho popular que não têm as de amor, as quais se apresentam, na sua quâsi totalidade, como decalcadas sôbre um e mesmo modelo”, revelando, portanto, mais variedade.

Segundo o *Quadro geral* de Oliveira (1994, p.295), as cantigas de amigo, em termos estatísticos, correspondem ao tipo de cantiga profana do qual se tem mais registro, o que revela a importância do culto dos trovadores a este gênero.

Por fim, sob o rótulo de *cantigas de escárnio e maldizer*, estão reunidas não apenas as sátiras morais e políticas, as sátiras literárias ou as maledicências pessoais, como também prantos,¹⁶ tenções¹⁷ e paródias. Desta forma, Tavani (1993, p.138) afirma, a partir do próprio critério de distribuição adotado pelos organizadores das antologias medievais, que o grupo de cantigas desse gênero deve ser definido mais propriamente “*a negativo*”, ou

16 “Gênero lírico medieval galego-português, derivado do provençal *planh* ou *planch*, do latim *plancto*, forma de expressão elegíaca tradicional por ocasião da morte duma pessoa de alta sociedade, e que muitas vezes é protector do poeta.” (Jensen, 1993, p.562)

17 Gênero de cantiga em que dois trovadores dialogam sobre um assunto em relação ao qual têm opiniões opostas (cf. Gonçalves, 1993).

seja, um “conjunto indiferenciado de todas as poesias galego-portuguesas que não pertencem aos outros dois gêneros principais”.

Braga (1945, p.XXIII-IV) compara o assunto das cantigas de escárnio e maldizer ao das cantigas de amor:

Diametralmente opostos aos versos eróticos, em que os poetas delicadamente divinizam a amada, estão as *Cantigas de escarnho e maldizer* em que pretendem matar de riso, às gargalhadas: – sátiras violentas, de realismo brutal, verdadeiras exposições de torpêsas e aleijões morais e físicos: a crônica escandalosa da côrte e dos acompanhamentos, patenteada com bárbara sem-cerimônia.

A *Arte de trovar* que serve de introdução a B considera as cantigas de escárnio e maldizer como dois tipos diferentes, embora, nos dois casos, as cantigas sejam feitas para dizer *mal d’alguém*. A diferença residiria em como isso era feito, de maneira *coberta ou descoberta*, isto é, se a cantiga podia ter duas interpretações, uma difamatória e outra não – *dois entendimentos* –, ou se a cantiga falava mal diretamente de alguém, sem procurar disfarçar a difamação. “Em última instância, trata-se de falar ou não por metáforas” (Mongelli, 2009, p.186). No primeiro caso, tem-se a cantiga de escárnio; no segundo, a de maldizer.

*Cantigas descarnio som aquelas que os trobatores fazem querendo dizer mal dalguẽ com elas e dizlho por palavras cubertas que aiã doys entendymentos para lhelo nõ entenderen.*¹⁸

*Cantigas de mal dizer son aquela[s] que fazem os trobatores mais descubertamente; en elas entran palauras que queren dizer mal e non aver[an] outro entendimento senon aquel que queren dizer chaãmen[te] e outrossy as todos fazem dizer mais.*¹⁹

Até pelo fato de alguns dos tipos de cantigas de escárnio e maldizer serem compostos a partir de modelos provençais (como o pranto, por exem-

18 Interpretação minha. A única diferença com relação à ortografia original de B é o desenvolvimento das abreviaturas. Para uma edição semidiplomática, ver Tavani (2002, p.42).

19 Interpretação de Machado e Machado (1949, p.16-7).

plo), e por usarem recursos como o das “palavras cobertas” (isto é, o falar não direto, metafórico), em termos formais, não se configuravam como tão populares quanto as de amigo. De acordo com a *Arte de trovar*, podiam ser tanto de mestria quanto de refrão (“*Estas cantigas se podẽ fazer outrosy de meestria ou de rrefrã*”²⁰); as que optavam por um formato tipo “de mestria” assemelhavam-se muito mais, na métrica, às cantigas de amor do que às de amigo.

1.2 Cantigas religiosas

As *Cantigas de Santa Maria* (de agora em diante, CSM) do Rei Afonso X de Castela, o Rei Sábio (1221-1284), são uma coleção de 420 cantares²¹ em louvor da Virgem Maria²² – um monumento literário, musical e artístico da mais elevada importância (Parkinson, 1998a, p.179), o cancionero em louvor da Virgem Maria mais rico da Idade Média (Mettmann, 1986, p.7; Bertolucci Pizzorusso, 1993a, p.142), “de longe a maior e mais rica coleção produzida nos vernáculos românicos da Idade Média” (Leão, 2007, p.21); o repertório musical mais importante da Europa no que se refere à lírica medieval (Anglés, 1964). Na opinião de Ferreira (1994, p.58), do ponto de vista musical, a coleção das CSM é especialmente notável entre a documentação remanescente de música medieval monódica, por duas razões:

20 Interpretação minha.

21 Descontadas as repetidas – cf. Mettmann (1986, p.7 e 24), Parkinson (1998a, p.179) e Bertolucci Pizzorusso (1993a, p.142).

22 Segundo Leão (2007, p.82-3), “o culto da Virgem, que é a própria razão-de-ser da poesia religiosa do Rei-Sábio, praticamente não se encontra na poesia trovadoresca profana. Nesta, [...] os santos que aparecem são outros: San Servando, San Simeon, San Clemenço, Santa Cecília, Santa Marta, San Bernardo, San Mamede, San Simeon de Val de Prados, além do celebrado padroeiro mesmo Santiago [...]. Na verdade, trata-se, na quase totalidade das ocorrências, de uma presença apenas nominal, em que o nome do santo é lembrado para identificar uma simples ermida ou um centro de romaria. Não há nada aí que se compare ao louvor sistemático de Santa Maria, tema constante da poesia religiosa afonsina. Não obstante serem as cantigas profanas e as sagradas contemporâneas, parece que as primeiras nos remetem ao universo da arte românica, em que ermidas e igrejas se dedicam ao culto de vários santos em todo o ocidente europeu, enquanto as últimas parecem lembrar o universo da arte gótica, em que, para celebrar Santa Maria, catedrais e igrejas se erguem, no mesmo Ocidente europeu [...]”. A respeito das CSM como representantes de um “estilo gótico na lírica ibérica medieval”, ver Castro (2006).

a) representa vinte anos de investimento centralizado de composição e edição e b) usa dois sistemas notacionais semimensurais originais.

Para louvar a Virgem, segundo Mongelli (2009, p.283-4), “atento às diretrizes culturais e religiosas de seu tempo e num feliz casamento, Afonso X submete o culto mariano em ascensão no século XII, sob a forma de intervenção de Maria na vida dos homens, à retórica dos apaixonados fiéis, sucumbidos às vicissitudes de Amor”.

Nas diversas edições que tiveram, e nas referências internas com relação à autoria que constam dos manuscritos, as CSM sempre aparecem atribuídas no conjunto à lavra de Afonso X, em pessoa. Por esse motivo, pode parecer estranho, mesmo sem o ser, formular a pergunta: “Quem foi o autor das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X?” (como bem mostra Parkinson, 1998a, p.181).

Por um lado, é realmente difícil de acreditar, dada a vasta dimensão e a incomensurável qualidade artística (literária e musical) da coleção, que o Rei fosse pessoalmente o autor de todas as músicas e poemas das CSM. Além disso, o valor artístico desigual das cantigas aponta para uma multiplicidade de autores (Mettmann, 1986, p.14). Mas, por outro lado, como mostra Parkinson (1998a, p.183), a lógica indica que, embora seja impossível que o rei tenha composto todas as 420 cantigas, sendo ele próprio um poeta e estando empenhadíssimo na estruturação e na composição da obra, é improvável que não tenha composto algumas delas.

Para Mettmann (1986, p.20), é mais provável que Afonso X tenha escrito apenas as cantigas em que fala na primeira pessoa de suas vivências, mas Fidalgo (2002, p.64) acredita que o rei não compôs nem essas, atendo-se ao papel de organizador, supervisor e revisor. Para ele (Mettmann, 1986, p.20), um poeta, de cuja identidade nada sabemos, mas que bem poderia ter sido Airas Nunes (hipótese que faz a partir de uma nota marginal à cantiga 23, em que aparece o nome do trovador – cf. Fidalgo, 2002, p.61), compôs um grande número das CSM, tendo atuado talvez também como coordenador da compilação da coleção.

Mas, indiscutivelmente, Afonso X é o “autor” das CSM, no sentido de que é o “mestre de obras”, planejando, supervisionando e revisando, confiando o grosso da execução a seus colaboradores, “numa espécie de processo medieval de trabalho cooperativo, sob sua direção” (Leão, 2007, p.20). Assim, o projeto como um todo, dada a sua grandiosidade, implica a

intervenção de várias pessoas, tanto no aspecto criativo dos textos poéticos, como na própria confecção dos manuscritos complexos que os contém (Parkinson, 1998a, p.186).

Para Montoya Martínez (1999a, p.35),²³ Alfonso X é indiscutivelmente o “autor” das CSM, dentro de um conceito “teológico” de autoria, no qual a ideia de autoria se assemelha muito à que tem a Igreja com relação à autoria divina da Bíblia, sendo Deus o autor principal do Livro, mas servindo-se de “autores secundários”, que propriamente o escrevem. Entretanto, o papel de Afonso X vai muito além do de organizador, segundo Castro (2006, p.190), uma vez que, “além de assumir um papel fora da obra criada, o papel de criador, o rei assume um papel como personagem dentro da obra”, falando de si tanto para o público terreno quanto para Santa Maria; desta forma, “o rei se manifesta e se apresenta como a *persona* trovador”.

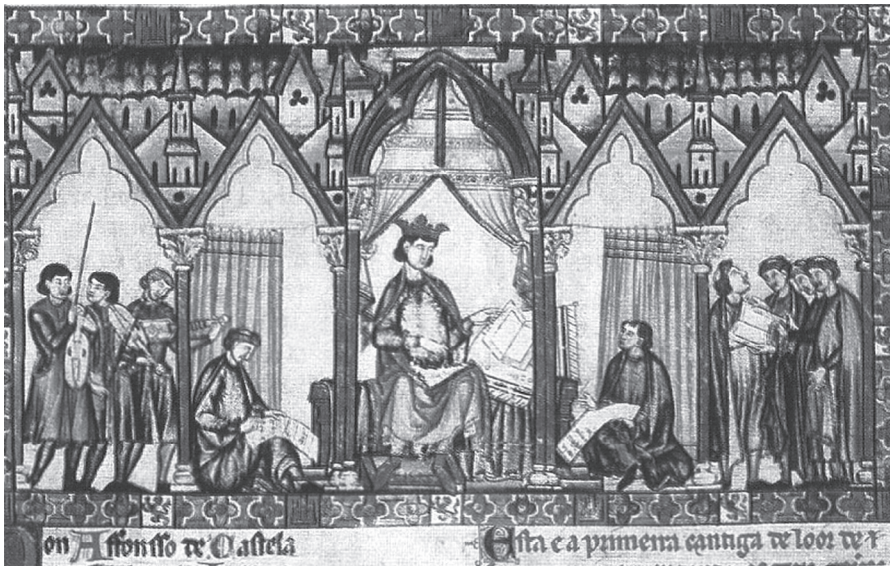


Figura 1.6. Afonso X, entre seus colaboradores, na miniatura de abertura do Códice Escorial rico (T).

Reproduzido de Álvarez (1987, lâmina VIII).

23 Nesse texto, Montoya Martínez reafirma a posição já expressa anteriormente em 1987 (p.373-4) e que mantém em Montoya Martínez (1999b, p.280-1). Filgueira Valverde (1985, p.XXVIII) e Snow (1999, p.160-1) também assumem esta concepção “teológica” de autoria.

De qualquer forma, tendo sido Afonso X o autor de todas ou de apenas algumas das CSM, sua biografia é o fator crucial na datação dos poemas da coleção, sendo relevante apontar as datas de seu nascimento (1221, em Toledo) e morte (1284, em Sevilha). Seu reinado inicia-se em 1252, tendo sido rei até sua morte. Durante todo esse período, “sua figura está no centro da atividade poética ibérica do século XIII” (Bertolucci Pizzorusso, 1993b, p.37).

1.2.1 Fontes

São quatro os códices contendo cantigas da coleção das CSM: dois deles pertencem à Biblioteca del Monasterio de El Escorial, na Espanha; o terceiro está conservado na Biblioteca Nacional de Madri; e o último pertence à Biblioteca Nazionale Centrale de Florença, Itália.

As cotas desses manuscritos, bem como as siglas convencionalmente utilizadas para referência a eles são as seguintes (cf. Parkinson, 1998b, p.86, nota 3):²⁴

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.

Segundo Parkinson (1998a, p.180), o menor e o mais antigo é o códice de Toledo (To); o mais rico em conteúdo artístico é o *códice rico* de El Escorial (T), que forma um conjunto (os chamados *códices das histórias*) com o manuscrito de Florença (F); e o mais completo é o *códice dos músicos* – El Escorial (E).²⁵

Embora sejam todos os quatro manuscritos datados do final do século XIII, a época de sua confecção não coincide exatamente: To é considerado

24 Muito embora alguns autores demonstrem expressamente discordâncias quanto à adoção dessas siglas (cf. Wulstan, 2000, p.183, nota 2).

25 O ótimo quadro apresentado por Parkinson (1998a, p.180) evidencia as principais diferenças entre os quatro códices das CSM.

um pouco anterior aos demais,²⁶ enquanto F é por alguns considerado um pouco posterior. De qualquer forma, To é o único manuscrito que chegou até nós completo; T, F e E nunca chegaram a ser terminados (embora sua confecção tenha parado em momentos muito diferentes: em E falta apenas a notação musical de algumas cantigas finais, enquanto a confecção de F foi paralisada em um momento muito anterior) – cf. Schaffer (2000, p.207). Parkinson (2000b, p.271), no entanto, com base na presença das entradas do índice de T, conclui que esse manuscrito, em vez de inacabado, deve ser considerado danificado (faltam a ele as últimas cinco cantigas). Os especialistas costumam apontar 1275 como a provável data de término de To, enquanto a confecção de T, F e E é localizada por volta de 1280-4, os anos finais do reinado de Afonso X (Parkinson, 2000c, p.217).²⁷

A diferença na datação dos quatro manuscritos remanescentes não deve ser considerada acidental: ela revela um processo de ampliação e evolução contínua da coleção (Parkinson, 1988, 1998a, 2000a; Schaffer, 2000). Portanto, para Schaffer (2000, p.186-7), cada manuscrito deve ser visto de duas maneiras: como uma entidade inteiramente coerente em si mesmo e, ao mesmo tempo, na sua relação com os outros; e é essa relação que revela a evolução do projeto afonsino com relação à compilação das CSM:

*These four Alfonsine manuscripts are not copies of a single exemplar or of a single work. On the contrary, each manuscript or version represents a particular perspective, vision or project. At the level of text, they document the reconceptualization of a poetic collection, the gradual development of a macrotext, key processes of recompiling and repurposing songs, and successive phases of poetic revision and refinement. At the level of codex, they record the intense collaboration of patron, poets, musicians and artists, subtly revealing decision-making processes necessary to increasing complex design.*²⁸

26 Anglés (1964), Mettmann (1986, p.24) e Torres (1987, p.117) são vozes discordantes a este respeito.

27 Ferreira (1994, p.72) afirma que é razoável propor que T foi copiado no começo da década de 1280; F, depois da morte de Afonso X em 1284, enquanto E teria sido iniciado antes de 1284 e terminado depois desse ano.

28 “Os quatro manuscritos afonsinos não são cópias de um exemplar único de um trabalho singular. Ao contrário, cada manuscrito ou versão representa uma perspectiva, visão ou projeto particular. No nível do texto, eles documentam a reconceptualização de uma coleção poética, o desenvolvimento gradual de um macrotexto, processos chaves de recompilação

Segundo a maior parte dos especialistas, o que subjaz à evolução da coleção das CSM é provavelmente a ideia de “dobrar” a coleção inicial e, a partir daí, a anterior (de cem a duzentas cantigas e, destas, a quatrocentas), sucessivamente incorporando seu predecessor menor na totalidade (Schaffer, 2000, p.187).

Assim, a coleção inicial teria cem poemas,²⁹ correspondendo a To (sendo este ora considerado a compilação original – ver Schaffer, 2000; Parkinson, 1988; 2000a –, ora como uma cópia desta – ver Mettmann, 1986; Torres, 1987; Schaffer, 1995; Wulstan, 2000). Segundo Parkinson (1998a, p.187):

Esta colección foi estructurada en grupos de dez (sendo cada décima cantiga unha de *loor*, relacionada esta estrutura co modelo do rosario³⁰) establecendo así un principio básico de organización de todos os manuscritos. En rigor, esta primeira colección consta de 103 cantigas, pois hai dúas cantigas prologais e unha petición final; das cales a primeira e a última fan referencia explícita ó feito de o cancionero central constar de cen cantigas.

Evidências apresentadas por Mettmann (1986) e Parkinson (1988) sugerem fortemente que T provavelmente começou sua vida como uma coleção fechada de duzentas cantigas (o dobro de To). Em algum ponto posterior no tempo, uma decisão foi tomada no sentido de expandir a coleção de T: um segundo volume, justamente F, teria sido preparado, para conter mais duzentas cantigas (o que dá o dobro do volume inicial T) – ver Schaffer (2000, p.188). Porque essa decisão teria sido tomada já em um momento tardio na vida do monarca, e porque a execução dos *códices de las historias* é extremamente complicada e demorada (dadas as dimensões de sua qualidade artística e musical), um novo projeto foi concebido, mais modesto em termos de iluminuras, em um único volume, capaz de conter a coleção total de quatrocentas cantigas: E (o *códice dos músicos*).

e reposição de canções, e fases sucessivas de revisão e refinamento poético. No nível do código, eles registram a intensa colaboração de patrão, poetas, músicos e artistas, sutilmente revelando processos de tomadas de decisão necessários para ampliar o design complexo.”

29 Wulstan (2000, p.168 e 180) acredita que a coleção original conteria apenas cinquenta cantigas (as primeiras cinquenta constantes de To), ou talvez ainda menos (apenas quinze cantigas de *loor*).

30 A este respeito, ver Parkinson (1988, p.92-3).

Analisando a gênese de uma das cantigas de Castroxeriz, a 242, Parkinson (1998b, p.85) mostra como a preocupação com a quantidade operou bastante cedo na história das coleções da CSM, ou seja, no começo da expansão do *códice rico* de duzentas para quatrocentas cantigas. Parkinson mostra como, no nível textual, também escribas, e não somente talentosos poetas, estiveram envolvidos na elaboração e na expansão dos milagres coletados – o que acabou, no caso da cantiga analisada, gerando “duas cantigas ao preço de uma”, ou seja, duas cantigas muito parecidas e sobre o mesmo milagre: 242 e 249.

Dessa forma, embora a produção de F constitua, em um sentido, uma continuação de T, em um outro, F representa um estágio bastante diferente na grande empreitada afonsina de compilação das CSM, um estágio no qual o vislumbre da conclusão estava presente desde o princípio, ficando a cada dia mais urgente (Parkinson, 1998b, p.86). A urgência do término seria também a responsável pela menor consistência do nível literário e pela menor variedade métrica da última centena de cantigas da coleção (Parkinson, 1998a, p.188).

Dos manuscritos mais “tardios”, F ficou muito incompleto (sem música e com diversas lacunas); em compensação, E é quase completo, mas incorpora sete cantigas duplicadas e duas cantigas sem notação musical (Parkinson, 1998a, p.188). Isso faz de E o modelo “óbvio” para a sequência das cantigas, embora não necessariamente dê primazia textual a esse manuscrito (Parkinson, 1987, p.22).

A evolução do projeto inicial ao final da coleção das CSM também pode ser sentida com relação ao conteúdo dos milagres retratados. Schaffer (2000, p.189-92) mostra que histórias de milagres marianos “internacionais”, ou seja, de tradição europeia, predominam no conjunto das primeiras cem CSM. A proporção dessas cantigas com relação às demais diminui drasticamente conforme se avança a cada grupo de cem cantigas. Contrariamente, a cada grupo de cem cantigas, a proporção de narrativas localizadas na Península Ibérica aumenta. E, no final, há um aumento considerável de focalização em eventos associados ao Rei Afonso X diretamente, ou a membros de sua corte ou de sua família.³¹

Por sua vez, Parkinson (2000a, p.148) concebe a evolução da coleção das CSM não apenas numericamente, mas artisticamente, porque não apenas a

31 A este respeito, ver também o quadro em Mettmann (1986, p.12).

quantidade de cantigas foi aumentada de cem a quatrocentas, mas também houve um enriquecimento no projeto artístico.

Similaridades e marcas evolutivas quanto ao conteúdo das miniaturas, ao *layout* das páginas e às imagens introdutórias são, ainda, aludidos por Schaffer (2000) como provas da evolução da coleção das CSM de cem a duzentas e, posteriormente, a quatrocentas cantigas.

Ao final de todas as expansões, o total das CSM conhecidas é de 420. Esse total não corresponde diretamente a nenhum dos testemunhos completos dos códices sobreviventes (nem a E, o mais completo de todos). Parkinson (1998a, p.189-90) assim apresenta uma lista do repertório completo das CSM (os números das cantigas correspondem aos da edição de Mettmann 1986, 1988, 1989):

2 cantigas iniciais: título e prólogo (Mettmann A/B)

2 cantigas finais: Pitiçon, Nembressete Maria (números 401-402 na edição de Mettmann)

40 cantigas de loor (das cales dúas se repiten nas cantigas de festas de E)

353 milagres (mais sete milagres en E que repiten outras cantigas)

11 cantigas das festas de Santa María (números 410-422 na edición de Mettmann) mais dúas repetidas

7 cantigas de milagre de To e F que non foran incluídas en E (números 403-409 da edición de Mettmann)

5 cantigas de festas de Xesucristo de To, que non foron incluídas noutros manuscritos (números 423-427 da edición de Mettmann)

Toma-se normalmente esse repertório como um conjunto de cantigas organizadas de dez em dez, nas quais as primeiras nove contam milagres ocorridos por intercessão da Virgem e a décima, identificada por um tipo diferente de rubrica (e por uma miniatura especial, em E), configura um louvor a Santa Maria.

Segundo Mettmann (1986, p.13), a estrutura dos poemas narrativos (milagres) se conserva, com poucas exceções, invariável, e a predominância da forma de virelai em mais de 90% dos poemas contribui para esta uniformidade. O estribilho (= refrão) inicial, peça essencial para a ordenação temática das cantigas para Fidalgo (2002, p.101), repetido depois de cada

estrofe, apresenta a ideia principal, a “lição” que se quer passar.³² Para Mongelli (2009, p.285), o refrão das CSM “contém o sentido moral do relato e dele deriva, como uma conclusão *a priori*”. Normalmente a primeira estrofe (e, em alguns casos, a segunda ou até mesmo a terceira), traz indicações mais ou menos concretas sobre o tempo e o espaço da narrativa, e indicações vagas sobre a fonte na qual foi coletado o milagre (Mongelli, 2009, p.285). Também são nomeadas as personagens (pessoas que participam do milagre ou que o presenciam). Já entre as cantigas não narrativas (louvores), predominam os hinos, em que Maria é celebrada como auxiliadora, medianeira e procuradora (Mettmann, 1986, p.14-5).

Para Schaffer (2000, p.186), a história completa das CSM tem que levar em consideração todos os quatro manuscritos remanescentes, porque eles têm características – e “virtudes” – próprias. Por exemplo: as histórias ibéricas e afonsinas presentes em E são raras em To e em T; o caráter enciclopédico de E não poderia jamais ser encontrado em To; E, T e F pintam retratos visuais de Afonso ×, mas To usa prólogos para expressar as visões e os desejos do rei com relação à própria coleção das CSM; e a riqueza musical e visual pretendida para F só pode ser vislumbrada porque os outros três manuscritos sobreviveram.

O códice de Toledo tem 160 folhas de pergaminho, medindo 315 mm × 217 mm (espaço de texto: 225 mm × 151 mm), além das folhas de guarda; a letra é francesa, típica de códices do século XIII (Mettmann, 1986, p.25). Segundo Ferreira (1994, p.77), o manuscrito foi copiado por pelo menos cinco escribas; a música, porém, transcrita em pautas de cinco linhas (excepcionalmente, quatro ou seis), parece ter sido copiada por apenas uma pessoa (Ferreira, 1994, p.80).

Para Schaffer (2000, p.207-8), To é o mais enigmático dos códices das CSM, porque, apesar de ser pequeno em dimensões, é sutil em execução, surpreendente na qualidade dos seus materiais, provocativo nos seus comentários marginais. Um cuidado bastante esmerado foi dedicado à cópia das cantigas e ao registro das epígrafes explicativas que as acompanham.

32 Ver, no entanto, Parkinson (1987), que mostra que “falsos refrões” foram introduzidos ainda na fase de cópia dos manuscritos, induzindo os editores a erro, na consideração da estrutura “real” de algumas cantigas.

Figura 1.7. Início de To1 (CSM1).

Cantigas de Santa María. Edición facsímile do Códice de Toledo (To). Biblioteca Nacional de Madri (Ms. 10.069).

Vigo: Consello da Cultura Galega, Galaxia, 2003, fólío 9r.

Em To, excepcionalmente, a primeira cantiga é um louvor (“gênero” reservado às “décimas”), “*ementando os vii goyos que ouve de seu fillo*” (Mettmann, 1986, p.56), Figura 1.7. As cantigas 50 e 100 também possuem um *status* diferenciado na coleção. A de número 50 é dedicada aos “*sete pesares que viu Santa Maria do seu fillo*” (To50; em Mettmann, 1986, 1988, 1989, corresponde ao número 403), em um jogo opositivo com a primeira. Por essa razão, alguns estudiosos creem que a primeira compilação dos milagres marianos era composta de cinquenta (e não cem) cantigas (cf. Wulstan, 2000, p.168). As rubricas explicativas de To dão conta de que o Rei teria decidido, após a transcrição das cem cantigas e da *Pitiçon* final, acrescentar

à coleção inicial cinco cantigas de festas de Santa Maria. Depois dessas, foi também acrescentado um grupo de cinco cantigas de festas de Jesus Cristo e, finalmente, mais algumas cantigas de milagres.³³ No total, To possui 128 cantigas (Ferreira, 1994, p.59).

Schaffer (1995, p.66) aponta a importância ímpar de To, no que diz respeito aos prólogos das cantigas de festas, que sugerem a cronologia de um projeto, um traço que faz de To o mais explícito dos quatro manuscritos no que concerne à caracterização do papel de Afonso X e da história externa das compilações das CSM. To também teria uma importância ímpar, na opinião de Schaffer, por ser o manuscrito com o maior número e a maior variedade de notas marginais. Já em um artigo anterior, Schaffer (1990-1991, p.81) apontava a “primazia” de To com relação aos demais manuscritos das CSM no que diz respeito à redação mais “rica” das epígrafes.

Embora muito provavelmente corresponda à primeira tentativa do *scriptorium* de Afonso X de compilar os milagres e os louvores marianos e não seja tão ricamente adornado como os demais (especialmente T e F), na opinião de Parkinson (2000a, p.133), a qualidade de To não deve ser subestimada como manuscrito.

To é de menores dimensões, se comparado a E e a T/F (To tem 27 ou 29 linhas por coluna, ao passo que E normalmente tem 40 e T/F, 44), mas aloca mais espaço por linha do que E a várias cantigas (Parkinson, 2000a, p.134, traz um cálculo aproximado da quantidade de texto por linha em To e E).

Ao contrário de T e F, To tem as letras iniciais decoradas, mas não iluminadas – ao estilo do que aparece em E, nas cantigas múltiplas de 10 (Parkinson, 2000a, p.134). A alternância de tinta preta e vermelha, nesse manuscrito, também parece servir a um propósito decorativo. À maneira do que ocorre nos índices de T e E, em To a troca das cores vermelha e preta ajuda a distinguir os dois componentes das entradas do índice, a rubrica (ou epígrafe) e o *incipit* (Parkinson, 2000a, p.134).

Para Parkinson (2000a, p.134), em alguns sentidos, To é mais decorativo do que E, famoso pelas miniaturas retratando instrumentos musicais, porque faz uso extensivo de tintas vermelhas e azuis para o preenchimento de linhas nas quais o texto não alcança a margem direita da coluna. To adota a alternância de cores no preenchimento dos espaços das linhas de uma maneira mais conscientemente decorativa ao longo de todo o manuscrito. A

33 Algumas dessas cantigas de festas têm apenas To como fonte.

função decorativa do preenchimento da linha é ressaltada pela alternância sistemática de cores em To, ao passo que, em E, ela é feita com a mesma cor adotada no texto, na forma de uma continuação deste. To não é menos ornado do que E no que diz respeito à decoração das iniciais, e, nesse quesito, tanto To quanto E são mais decorativos do que T/F, nos quais as iniciais são iluminadas, mas não ornadas.

Parkinson (2000a) conclui o seu importante estudo sobre o *layout* de To, ponderando que os elementos decorativos desse manuscrito podem ser tomados como uma confirmação inicial da suposição de que To é um manuscrito “de qualidade” – e não uma cópia feita em condições desfavoráveis –, devendo ser considerado um “manuscrito nobre ou real”.

T, o códice escorialense de cota MS T.I.1, 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. Torres (1987, p.119) o caracteriza como “a joia da miniatura europeia do século XIII”. Segundo Parkinson (2000b, p.245), recentemente, o rótulo *códice rico* tem sido estendido também a F, considerado a sua continuação, o seu “segundo volume”. Ambos estão registrados em letra gótica francesa, típica do final do século XIII (Aita, 1922, p.11; García Cuadrado, 1993, p.40, para F).

T e F não correspondem em dimensões: as folhas de T medem 485 mm × 326 mm, ao passo que as de F, 456 mm × 326 mm (Aita, 1922, p.14);³⁴ porém, desde o princípio, notou-se que as folhas de F foram cortadas posteriormente, já que a falta da numeração inferior das páginas dá indício disso (Aita, 1922, p.10). Apesar das diferenças nas dimensões, ambos utilizam a mesma área de texto (335 mm × 217 mm, segundo Parkinson, 2000b, p.246) – o que confirma, entre outras características, o caráter “gêmeo” dos dois códices.

Em ambos os códices, a disposição dos textos e da notação musical das cantigas pode ser dividida nas mesmas partes em que aparecem em To e E: rubrica, pautas com a música e a letra de pelo menos o primeiro refrão e a primeira estrofe, e o restante do texto da cantiga (Parkinson, 2000b, p.247). A diferença de T/F com relação a E/To está, no entanto, na adoção de um *layout* muito mais complicado, que vislumbra a presença de miniaturas

34 García Cuadrado (1993, p.34), que elabora um extenso trabalho sobre F, fornece as seguintes medidas para as folhas desse códice: 445 mm de alto por 310 mm de ancho.

como parte integrante de cada cantiga – o que não acontecia em E/To, em que os textos/músicas das cantigas se seguem uns aos outros, sem troca de página nem espaços demarcatórios intermediários.

O profundo e cuidadoso trabalho de Parkinson (2000b, p.245-6) sobre o *layout* dos *códices ricos* dá conta da apresentação do complicado esquema de *mise en page* que aproxima T e F, distanciando-os de E e To:

- (a) com relação à ilustração:
Cada cantiga é seguida de uma página inteira de miniaturas; as cantigas terminadas em 5 (as “quintas”, na terminologia de Parkinson) possuem duas páginas de miniaturas cada, uma no verso da página em que a cantiga está anotada e outra no recto adjacente. O conjunto de cantigas que vai das “sextas” (cantigas terminadas em 6) até a “quinta” seguinte constitui um “*quintfold*” – unidade sobre a qual se constrói o *layout* de T e F (Parkinson, 2000b, p.259); o que diferencia o *layout* dos *códices ricos* do de E, baseado no conjunto de dez cantigas que vai das “primeiras” até as “décimas” (= cantigas de *loor*).
- (b) com relação à integridade:
A rubrica, o texto, a música e as miniaturas de uma mesma cantiga se restringem a um conjunto de páginas determinado e nunca há mais de uma cantiga anotada em cada página (ao contrário do que acontece em E/To).
- (c) quanto ao preenchimento das páginas:
O espaço disponível é utilizado o mais completamente possível.
- (d) quanto às dimensões das páginas:
Embora as dimensões dos dois *códices ricos* seja um pouco diferente (como visto anteriormente), o espaço útil é o mesmo. Parkinson (2000b, p.246) chama atenção para o fato de que as prosificações em Castelhana dos milagres das cantigas 2-25 em T são geralmente acreditadas como acréscimos posteriores.
- (e) quanto à quantidade de linhas por página:
Em T e F, as páginas normalmente têm 44 linhas de texto. E normalmente tem 40 e To flutua entre 27 e 29.
- (f) distribuição da notação musical:
As pautas musicais normalmente ocupam um espaço de 3 linhas.

Baseado nas características de *layout* explicitadas anteriormente, Parkinson (2000b, p.261) chega a uma importante conclusão quanto à confecção

de T e F, diretamente derivada da adoção desse “modo de fazer”: dada a reordenação das cantigas de To em T (Parkinson, 1988), visando à escolha das “quintas”, essas tinham que ser posicionadas antes de qualquer outra no conjunto de dez; por esse motivo, os números das cantigas tinham que ser assinalados posteriormente – o que pode ter levado a algumas “incorreções”.

SELEÇÃO DE CANTIGAS

sta e de loz de tanta amad. om e
nemota. 7 toa. 7 a gran pter. aw...

Dia das
xofas. 7

fui das fives. dona das to
nas. fenna das semotes.

Rola de beidade de puerar. 7 fiv
dalema. 7 de puzer. dona en man
purota fecr. fenna en toller co
tas 7 avies. **R**ola das xofas.

Atal feno: deuo me mair amar. q
te toz mai e pte girar. 7 pte os

mao pzar. que faz no mundo
per maos faires. **R**ola das to
fas 7 fui das fives. --

Ouemola mair amar 7 ferur.
ta pua de nos guardar de faur. refi
tos avos nos faz repenir. que
nos fazemos ome peccadores. **R**ola
das tofas. **R**ola dona que temto
por fenna: 7 refi queo fecr voluar.
se en y ren pof'auer seu amor. dou
ad temo osouny amores. oia.

Figura 1.8. T10 (CSM10).

Códice Escorial rico (microfilme cedido pela Biblioteca Real Monasterio de San Lorenzo, El Escorial, MS T.I.1), fólio 9v.

Segundo Parkinson (2000b, p.267), a diferença mais marcante entre os dois códices é o fato de F ser menos generoso no espaçamento do que T, o qual tende a colocar mais estrofes sob a notação musical, o que faz que a notação musical ocupe mais espaço do que a música, ao reservar um número maior de páginas a cantigas mais longas e ao usar formas mais generosas de estrofes, em oposição às formas mais “econômicas” de F. Por isso, ao contrário de F, T apresenta alguns problemas de “excesso” de espaço: algumas cantigas contêm linhas em branco e algumas outras repetem o refrão completo para “absorver” linhas não usadas (Parkinson, 2000b, p.269).

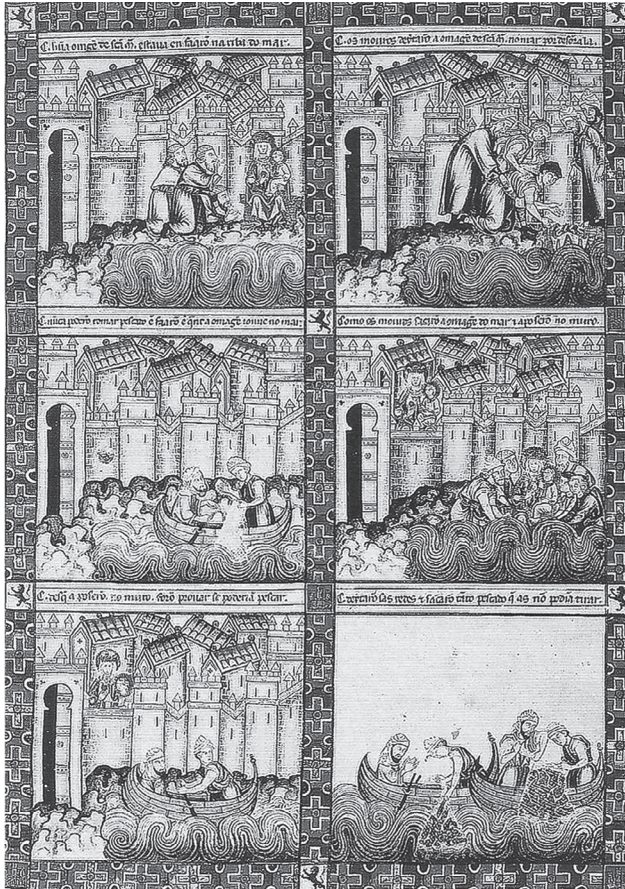


Figura 1.9. Miniaturas da CSM183, em T183.

Códice Escorial rico (Biblioteca Real Monasterio de San Lorenzo, El Escorial, MS T.I.1). Reprodução de um cartão-postal adquirido no Museu de Faro, Portugal.

Apesar dessas pequenas diferenças, que poderiam ser erroneamente interpretadas como contraevidência à concepção de T e F como códices-irmãos, Parkinson (2000b, p.269) considera que esses não são casos de adoção de diferentes *layouts*, mas resultado da falta de espaço em F, que forçou o organizador a “relaxar” um pouco os seus parâmetros, o que sugere que T e F estariam sendo produzidos ao mesmo tempo, e que o “pânico” que deixou F tão “bagunçado” começou enquanto as últimas cantigas de T ainda estavam sendo copiadas.

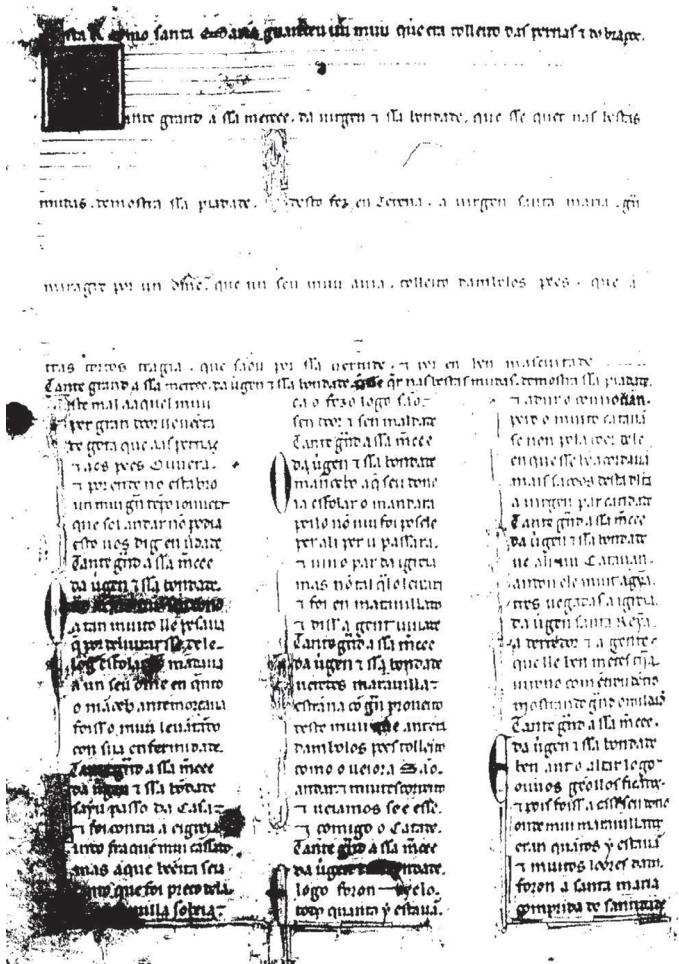


Figura 1.10. Cantiga F88 (CSM228).
Códice de Florença (microfilme cedido pela Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari, 20),
fólio 112v.

Aita (1922, p.11), ao descrever F,³⁵ nos transmite a ideia da riqueza e da beleza dos *códices ricos*:

No alto da pagina ha uma rubrica com o titulo da cantiga, que lhe explica o teôr.

Cada cantiga começa sempre com o estribilho escripto por inteiro debaixo da pauta destinada ás notas musicaes, que não foram escriptas, e é ordinariamente assignalado por um ou dois versos depois de cada estrophe. Titulo e estribilho são sempre escriptos em tinta vermelha, as estrophes com tinta preta, e as iniciaes, alternativamente, em vermelho com frisos azues e em azul com frisos vermelhos.

A maiuscula inicial do estribilho, no principio de cada cantiga é finamente miniaturada a côres diversas, com figura de animaes, muitas vezes passaros estranhos, de cabeça humana, e plantas estilizadas, taes como se encontram nos manuscritos francêses e italianos da epoca.

A parte superior da primeira folha r. é occupada por uma miniatura dividida em duas scenas, a qual representa o piedoso monarcha no acto de exhortar os fiéis ao culto da Virgem.

A cada cantiga se seguem uma ou duas paginas delicadamente miniaturadas, divididas em seis quadrinhos que lhe illustram o teôr com clareza e minucia.

Um friso de motivos geometricos, pintado a côres vivas, tendo nos angulos as armas de Léon e de Castella (isto é, o leão negro em campo branco e o castello doirado em campo vermelho), encerra os seis quadrinhos, separados verticalmente pelo mesmo friso. Em cima de cada quadrinho ha um espaço destinado ás legendas (muitas vezes ausentes) que lhe esclarecem o assumpto.

O outro código escorialense, E, cota MS B.I.2, conhecido como *código dos músicos*, é o mais completo dos quatro. É considerado por Anglés (1964) o código *princeps* das cantigas religiosas de Afonso X. Contém todas as CSM conhecidas, excetuando-se apenas dez, que aparecem exclusivamente em To (cf. Torres, 1987, p.120). A ordem das primeiras duas centenas de cantigas de E corresponde à de T, com algumas exceções. Mas as duzentas últimas seguem uma ordem bastante diferente da de F.

35 García Cuadrado (1993, p.49-57) faz um estudo do esquema geral das miniaturas de F e de sua filiação estilística.

Mettmann (1986, p.27) informa que o códice escorialense tem seis folhas de guarda, 361 de pergaminho avitelado e restos de outras três, provavelmente em branco, que foram cortadas ao fim do manuscrito. A altura de cada folha é de 402 milímetros, com largura de 274. O texto, escrito em duas colunas de 40 linhas cada uma, em letra francesa de códices do século XIII, mede 303 mm ou 309 mm por 198 mm, e a largura das colunas é de 92 milímetros.

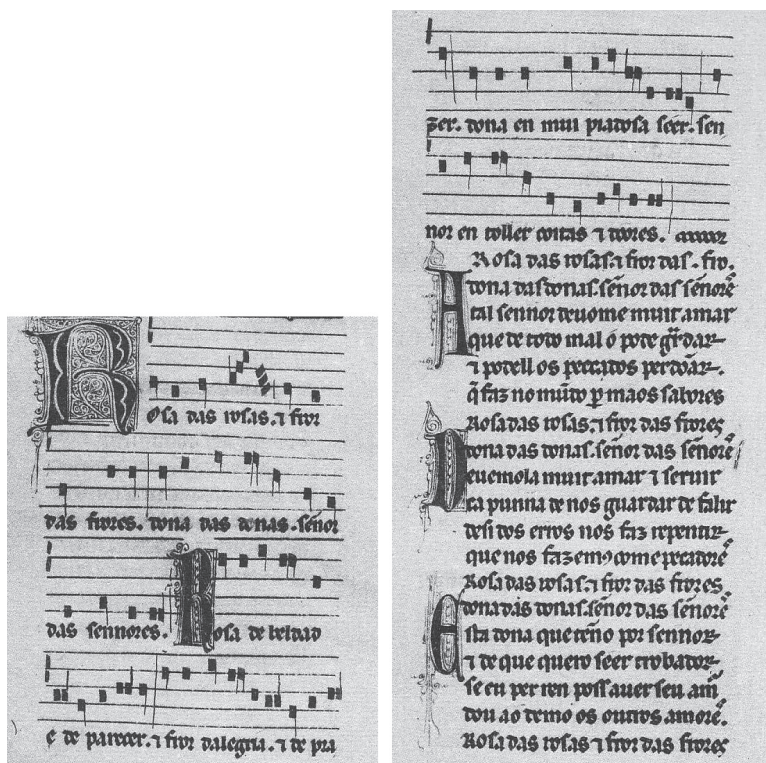


Figura 1.11. Cantiga CSM 10.

Códice dos músicos (Escorial), E10, fólio 39v.
(Reproduzido de Anglés, 1964, 39v).

Logo após o primeiro fólio, que contém o selo da Biblioteca Escorialense, há, no segundo, uma epígrafe de letras góticas maiúsculas, alternadamente azuis e vermelhas, que traz a inscrição: *Prólogo das cantigas das cinco festas de Sca Maria Primeyra* (Mettmann, 1986, p.27). Abaixo da epígrafe, inicia-se a transcrição das cantigas de festas, antes mesmo do índice, que só se inicia no fólio 13, e que vai até o fólio 26. Os fólhos 27 e 28 estão em branco.

A transcrição do refrão inicial e da primeira estrofe das cantigas é acompanhada da notação musical. As demais estrofes e a indicação da repetição do refrão vêm a seguir. As letras capitais alternam-se entre azuis com adornos vermelhos e vermelhas com adornos azuis.

Na parte superior do fólio 29 está a famosa miniatura do Rei Afonso X, rodeado de seus jograis, poetas e músicos.

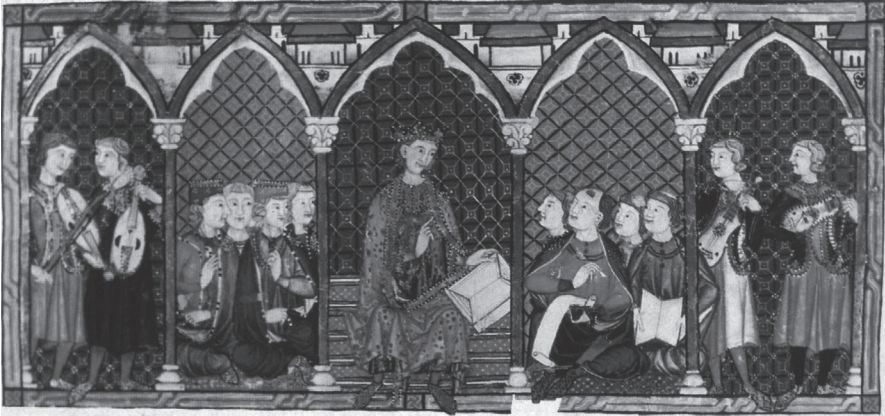


Figura 1.12. Miniatura de abertura.
Códice dos músicos (Escorial), fólio 29r.
Reproduzido de Álvarez (1987, lâmina I).

O códice E apresenta um *layout* baseado em uma estrutura de dez cantigas, estabelecido a partir do realce das cantigas de louvor, correspondentes às “décimas” – diferente da de T/F, estabelecida a partir das “quintas” (Parkinson, 2000b, p.259). Esse “realce” das cantigas de louvor é dado pela presença de uma miniatura, encabeçando cada uma dessas cantigas, ou seja, de dez em dez.

A partir do conteúdo da miniatura inicial e das miniaturas que encabeçam as cantigas de louvor em E, e sobre o fascínio que têm exercido desde sempre sobre músicos e amantes da música, Torres (1987, p.119-20) afirma que os instrumentos mostram impressionantes detalhes de realismo, mas não guardam uma relação particular com as cantigas cujo texto acompanham, nem há evidências de que indicam algum tipo de “instrumentalização” adequado a cantigas específicas. Por outro lado, parecem construir uma espécie de catálogo totalizador dos instrumentos da época.



Figura 1.13. Miniaturas. Cantigas CSM250 e CSM 10.
Códice dos músicos (Escorial), E250, fólio 227r, e E10, fólio 39v.
Reproduzido de Álvarez (1987, lâminas V e I).

Segundo Ferreira (1994, p.66), E é linguisticamente menos confiável do que os outros manuscritos, principalmente por causa da divisão errônea de palavras galego-portuguesas e pela presença de um grande número de formas que denotam uma forte influência castelhana.

2 SÍLABA

O principal objetivo deste capítulo é analisar a silabação do Português Arcaico, dando conta das estruturas silábicas possíveis e impossíveis nessa língua. Dessa forma, são apresentados os principais fatores geradores do padrão de silabação do PA, dentro de uma abordagem otimalista. A análise desenvolvida nesta seção restringe-se, no entanto, ao tratamento da silabação no que concerne aos fenômenos intravocabulares, embora processos intervocabulares, por exemplo os de sândi, estejam também diretamente relacionados ao assunto.¹

Para tal, este capítulo se organiza em duas partes. A primeira centra-se na discussão das margens silábicas; em outras palavras, na estruturação dos *onsets* (ataques) e codas possíveis nessa língua. A segunda parte focaliza a estrutura do núcleo silábico, centrando a discussão nas possibilidades de resolução de encontros vocálicos em ditongos ou em hiatos. Essa segunda parte inclui, também, uma discussão a respeito da resolução de sequências de vogais nasais e orais.

A constituição da *sílaba* no passado de nossa língua foi escolhida como o primeiro foco de atenção deste livro por ser ela o primeiro dos níveis prosódicos, dentro das abordagens dos modelos de Fonologia Prosódica – Selkirk (1980, 1984) e Nespor e Vogel (1986). Assumindo, pois, que a sílaba é o primeiro domínio prosódico a partir do qual as línguas organizam a sua fonologia, observa-se que as formas das sílabas variam de uma língua para outra e que a silabação é, dentro de cada língua, previsível. Dessa maneira,

1 Os processos de sândi vocálico externo no PA são objeto da análise desenvolvida no Capítulo 4.

nesta seção, serão buscados os padrões de estruturação silábica do PA, que serão formalizados a partir do aparato fornecido pela Teoria da Otimalidade (TO).

Como *corpus* principal da análise desenvolvida neste capítulo, consideram-se as seleções de cantigas profanas e religiosas descritas no Apêndice. Como fontes secundárias, foram consultados os glossários e vocabulários arrolados no Capítulo 2.

2.1 Distribuição dos segmentos na sílaba

Em uma pesquisa elaborada dentro do Projeto “Fonologia do Português Arcaico” (realizada sob minha orientação), e com base no mesmo *corpus* de cem cantigas profanas aqui utilizado, acrescido das sete cantigas de amigo de Martim Codax presentes no *Pergaminho Vindel* e das sete cantigas de amor de D. Dinis do *Pergaminho Sharrer*, Biagioni (2002, p.87-8) pôde mapear dezessete tipos de sílabas *fonéticas* na língua das cantigas profanas galego-portuguesas:² V (**a**-mi-go); CV (*a*-**mi**-go); CCV (**fre**-mo-sa); VV (**eu**); CVV (**foi**); CVV (**mha** = **miá**); CVV (somente ditongos com QU-/GU-: **gua**-rir); CCVV (**prey**-to); VC (*ve*-**er**); CVC (*a*-**mor**); CVVC (**mais**); CVVC (somente ditongos com QU-/GU-: **qual**); CCVC (*en*-**trar**); VN (*vi*-**ã**); CVN (*en*-**ten**-di); CVVN (somente ditongos com QU-/GU-: **quan**-do); CCVN (**gran**).

A partir do levantamento quantitativo que efetuou, Biagioni (2002, p.88) observa que o tipo de sílaba mais comum em PA, ou seja, sua sílaba canônica, não por coincidência, é também o tipo de sílaba mais comum em todas as línguas do mundo, ou seja, CV. Isso porque esse é o tipo de sílaba ótima, segundo o Princípio do Contorno Obrigatório (cf. Odden, 1986), já que há a alternância entre consoantes e vogais, garantindo sempre elementos funcionalmente diferentes ao lado de um determinado segmento. Por outro lado, os tipos menos comuns envolvem sempre sílabas complexas, CCVN, CCVV, CVV. Já a sílaba mínima, em PA, como na maioria das

2 No esquema de Biagioni (2002), quando há ocorrência de ditongo, o núcleo é indicado em negrito. Além disso, Biagioni separa as sílabas travadas por nasal das sílabas travadas por outras consoantes.

línguas do mundo, é composta por um elemento (V), mas há vários tipos de sílaba máxima, todos eles compostos por quatro elementos. A partir daí, Biagioni chega à conclusão de que o PA não pode ter mais do que quatro elementos na sílaba no nível fonético, embora sua distribuição possa variar.

Depois de desenvolver um estudo de como cada uma dessas sílabas fonéticas deve ser interpretada no nível fonológico, abordando o fenômeno a partir dos modelos não lineares de Fonologia, Biagioni (2002, p.147) chega a um total de catorze tipos de sílabas possíveis no nível fonológico: V (**a**-mi-go); CV (**a**-**mi**-go; **gua**-rir); CCV (**fre**-mo-sa); VV (**eu**); CVV (**foi**); CVV (**mha**/**miá**); CCVV (**prey**-to); VC (**ve**-er); CVC (**a**-mor; **qual**); CVVC (**mais**); CCVC (**en**-trar); VN (**vi**-ã); CVN (**en**-ten-di; **quan**-do); CCVN (**gran**). No entanto, se for entendido (ao contrário de Biagioni, mas seguindo a tradição dos estudos sobre o PB desde Câmara Jr., 1970) que as sílabas do tipo (C)VN podem ser consideradas como tendo um travamento nasal, então esse inventário fica reduzido a apenas onze: V; CV; CCV; VV; CVV; CVV; CCVV; VC; CVC; CVVC; CCVC.

2.1.1 O ataque silábico: onset

Com relação à estruturação do ataque silábico, o *onset*, a análise do *corpus* mostrou que, a exemplo do que já ocorria em latim e do que ocorre até hoje no português, esse elemento silábico pode ser de dois tipos, em PA: simples (composto de um único elemento) ou complexo (composto de dois elementos).

Em posição intervocálica, parece não haver restrições para a constituição de *onsets* simples em PA: todas as consoantes da língua podem figurar nessa posição – ver Quadro 2.1. Esse quadro mostra, também, que, em posição inicial de palavras, há algumas restrições que atuam na escolha da consoante do ataque: /ɲ/, /ʎ/ e /r/ só configuram *onsets* simples em posição intervocálica.³

3 Como não é objetivo da presente pesquisa estabelecer as relações entre letras e sons com relação às grafias possíveis na lírica medieval galego-portuguesa, o Quadro 2.1 parte de informações coletadas em Mattos e Silva (1989), Maia (1986), Gonçalves e Ramos (1985), Toledo Neto (1996) e Pinheiro (2004). Também foram consultados Vasconcellos (1959), Coutinho (1954), Nunes (1969), Câmara Jr. (1985[1975]) e Cintra (1984).

Quadro 2.1. *Onset simples.*

Consoante	Grafema(s) correspondente(s)	Exemplos
p	p, pp	per, padre, peor, perfia, poder, pois, Espanna, çapata, apparellados
b	b	bailar, bispo, belas, buscar, bõa, ambos, cabeça
t	t, tt	uistes, tal, tan, tirar, todavia, toller, tornar, noite, majestade, quanttas
d	d	ondas, delgado, dereito, dizer, dona, dar, dia, dulta
k	c, cc, qu, ch	coitado, candea, cobra, cuidar, pecados, peccados, queimar, que, casa, patriarcha, quitar, querer
g	g, gu	guerra, vigo, gasalhado, gannar, gota, desguisado
k ^w	qu	quando, quantas, qual
g ^w	gu, go	guardar, guarir, lingua, lingoa
f	f, ff, ph	fazer, ffazer, fiar, folia, festa, soffrer, sofrer, prophetando, prophetas, profetaron
v	v, u	cevada, uiuer, ueer, valer, ualia, vegada, uiir, viuva, uosco
ts ou ş ^(a)	ç, c	pareceu, precisson, coração, lança, çapata, çima, çego, conhoçuda
dz ou z ^(b)	z	fazia, juizo, sazon, razon, dizer, zarello
s	ss, x, s	sabedor, sair, sazon, seer, sinal, solaz, sofrer, canssada, assi, trouxe, Afonso, saia, precisson, Perssia, falsso, sse, ssüü
z	s	mesura, casa, fremosa
ʃ, ʃ'	ch, x (?), sch (?)	chamar, chave, crischãos, chus, chorar, chegar, xe, xi, Xerez, bischocos (?)
ʒ, ʒ'	j, i, g, y (?)	magestade, majestade, ia, jazer, iazer, ya (?), gejuar, jograr, juizo
m	m	mar, madre, maldizer, mentiral, mha, migo, morrer, mui, namorado, amor, amigo
n	n, nn	nunca, nacer, nada, namorado, nembrar, noite, Anna
ɲ	nn, nh	tenno, sennor, sonno, senhor, sanha
l	l, ll	levado, lazerado, lavar, leal, liar, loado, falla
ʎ	ll, lh	mellor, fillar, moller, senlleira, melhor, molher, olhos, ollos
r	r, rr	ramo, razon, recado, reinha, ren/rren, riir, rogar, querria, morrer, onrra, rrica
ɾ	r	Maria, parecer, poren, marauilhado, paraíso

(a) Consoante fricativa predorsodental surda, segundo Mattos e Silva (1989, p.92).

(b) Consoante fricativa predorsodental sonora, segundo Mattos e Silva (1989, p.92).

Para a compreensão das posições assumidas no Quadro 2.1, devem ser apresentados alguns esclarecimentos, já que nele foram tomadas algumas decisões com relação a questões polêmicas, que necessitam de alguma discussão.

A oposição assumida no Quadro 2.1 entre [ʃ/z], por um lado, e [s/z], por outro, segue o quadro apresentado em Mattos e Silva (1989, p.92). Entretanto, para Ramos (1985, p.107), ao invés de corresponderem a fricativas predorsodentais, os grafemas <c, ç> e <z> correspondem às africadas [ts, dz]. Concordam com essa posição Cardeira (2006, p.50) e Monteagudo (2008, p.159). Mattos e Silva (2008, p.553) revê seu posicionamento de 1989, afirmando que as predorsodentais são o desenvolvimento histórico das africadas.

O Quadro 2.1 assume as consoantes labializadas [k^w/g^w] como parte do inventário de fonemas do PA. Isso quer dizer que essas consoantes têm *status* de consoantes comuns no que diz respeito à estrutura silábica, assumindo uma única posição no *onset*, que é simples. A decisão de considerar as sequências grafadas como QU-/GU- como consoantes labializadas no PA, quando não constituem dígrafos (isto é, quando o *u* é pronunciado, como nas palavras *qual* e *água*), baseia-se em evidências arroladas em trabalhos anteriores sobre o PA (Massini-Cagliari, 1999a, 2003a,b; Biagioni, 2002; Pinheiro, 2004, p.98-102), o PB (Câmara Jr., 1970) e o PE (Freitas, 2001).

Em Massini-Cagliari (1999a), através de uma análise do ritmo do PA baseada na recorrência de troqueus moraicos, a hipótese de que a semivogal U ocupa a posição de núcleo não é válida, porque a semivogal nunca é determinante do peso das sílabas iniciadas por QU-/GU-. Se a semivogal fosse moraicca, o acento mudaria de posição em algumas palavras do PA, por exemplo, em *água* > **auguá* e, no português atual, *ambíguo* > **ambiguó*. Isso prova que U não está presente na posição nuclear. Por esse motivo, foi possível encontrar no *corpus* sílabas iniciadas por GU- (e, portanto, contendo um ditongo crescente – fonético – formado pela semivogal U e pela vogal que a segue) em todas as posições da pauta acentual, enquanto ditongos decrescentes (ditongos “verdadeiros”, segundo a terminologia de Bisol, 1989), formados por duas vogais moraiccas, atraem para si o acento, quando posicionados na última sílaba da palavra. Já a sequência QU- só foi constatada no *corpus* em posição tônica.

O primeiro a propor que as sequências QU-/GU- em PB constituem consoantes complexas foi Câmara Jr. (1970), que as classificou como *unidades monofonemáticas*. Sua posição é assumida por Bisol (1989, p.216-7) e Silva (2001, p.151-2). Com base em um estudo de aquisição, mas com relação ao PB, Santos (2001, p.128 e 196) considera as sequências QU-/

GU- como consoantes complexas. Seus dados mostram que a aquisição desses segmentos se dá depois da aquisição dos *onsets* complexos CCV (CCV: aos 2;0 para um sujeito e aos 2;2 para o outro; [k^w/g^w]: depois de 2;5 para um sujeito, e depois de 2;7 para o outro. Os ditongos são adquiridos aos 1;5 para os dois sujeitos – Santos, 2001, p.112-7).

Outro esclarecimento necessário com relação ao Quadro 2.1 diz respeito ao *status* das consoantes /r/, /ʎ/ e /ɲ/, uma vez que alguns estudos recentes têm conferido a elas um caráter de geminadas (no nível fonológico, embora se comportem como consoantes de ataque simples, no nível fonético), no PA ou no PB.

Também trabalhando como pesquisadora do Projeto “Fonologia do Português Arcaico”, Somenzari (2006) efetuou um mapeamento de todas as possibilidades de consoantes grafadas como duplas na escrita das cantigas medievais profanas galego-portuguesas, partindo da análise do mesmo conjunto de cem cantigas de amor e de amigo aqui considerado. Seu estudo concluiu que o recurso à grafia dupla para as consoantes não representa uma marca de gemação, em quase todos os casos. Somenzari (2006) atribui um *status* de consoante simples no nível fonológico a todas as ocorrências de <ff>, <ss> e <tt>. Somenzari também mapeou um único caso de <ll> representando o som de /l/, caso em que obviamente o grafema representa uma consoante simples, no nível fonológico. Esse dado, entretanto, foi considerado um provável erro de cópia, visto que todas as outras ocorrências do grafema <ll> estão relacionadas ao som /ʎ/ e não /l/.

O único caso ao qual Somenzari (2006) indiscutivelmente atribui um *status* de geminada é o de <rr> intervocálico; as demais ocorrências de <rr> (no início de palavras ou no início de sílaba, depois de consoante – ex.: *onrra*) constituem consoantes simples, no nível fonológico. O argumento a favor dessa hipótese é baseado na variação da representação de uma mesma palavra, entre <rr>/<yr>/<ir>, em uma mesma palavra (ex.: *morreu/moyreu*), ou em um mesmo paradigma verbal (ex.: *morrer/moiro/moira*). Nesses casos, para que a primeira sílaba do verbo *morrer* mantenha inalterada a quantidade de moras, no processo de flexão verbal.

Somenzari (2006), fecha a questão do *status* fonológico de /ʎ/ e /ɲ/ com base em Massini-Cagliari (2005a, p.93), que retoma a análise de Wetzels (2000, p.6) para o PB. O autor arrola uma série de evidências a favor de considerar essas consoantes como geminadas:

As soantes palatais /ñ, ʎ/ do Português Brasileiro (PB) se comportam, sob muitos aspectos, diferentemente das soantes não palatais. Em se tratando da nasalização da vogal precedente, a nasal-palatal se comporta como se fosse uma consoante na coda, embora ela ocorra exclusivamente em posição intervocálica. Acrescentado a isso, as sílabas que precedem uma soante palatal são sempre leves, como pode ser observado não só na completa ausência de rimas pesadas precedendo uma soante palatal intervocálica, como também no algoritmo de silabação, que cria hiato no caso de sequência de Vogal + Vogal Alta que precedem /ñ, ʎ/ (*moinho, faúlha*), enquanto antes de /m, n, r, l/ os ditongos decrescentes surgem obrigatoriamente (*queima, baila*). Além disso, se uma soante palatal ocorre como *onset* de uma sílaba em final de palavra, como em *alcunha*, o acento da palavra nunca cai na antepenúltima sílaba, embora o acento propároxítono seja um padrão possível no PB.

Por compartilharem das mesmas características das consoantes laterais e nasais palatais do PB, pode-se dizer que, no PA, esses segmentos também constituem consoantes complexas, ou seja, geminadas. No PA, assim como no PB, /ɲ/ e /ʎ/ ocorrem exclusivamente em posição intervocálica, como em *uenna* (“venha”) e *parella* (“parelha”), ou em enclíticos, como em *lhe*; as sílabas que precedem /ɲ/ e /ʎ/ são sempre leves, como em *mellor* (“melhor”) e *manna* (“manha”); antes de /ɲ/ e /ʎ/ nunca ocorre ditongo, assim como no exemplo *rainha*; e, quando /ɲ/ e /ʎ/ estiverem no *onset* da sílaba final da palavra, o acento nunca cai na antepenúltima, como em *parelha* e *conselho*. No entanto, o clítico *lhe* ocorre no início de estrofe (= início de frase; CSM69, v.30: *Ll’aveo que foi perant’ a ygreja*), o que constitui um argumento contrário à análise desses segmentos como geminados.

O PA também apresenta ataques silábicos formados por mais de uma consoante, embora haja fortes restrições à formação de *onsets* complexos. De todas as consoantes arroladas no Quadro 2.1, apenas /p, b, t, d, k, g, f, v/ aparecem na primeira posição de *onset* complexo; na segunda posição, somente as líquidas /l, r/ são permitidas. Os exemplos encontrados no *corpus* estão apresentados no Quadro 2.2. Para as sequências de obstruinte mais /r/, apenas alguns exemplos aparecem no Quadro 2.2; no entanto, com relação às sequências C+l, todos os exemplos encontrados aparecem no Quadro 2.2. A conclusão óbvia, a partir daí, é a de que a distribuição dos *onsets* do tipo C+l é muitíssimo mais restrita em PA do que a do tipo C+r.

Quadro 2.2. *Onsets complexos (exemplos tirados do corpus).*

Sequência consonantal	Exemplos	Sequência consonantal	Exemplos
pr	prologo, pro varei, pr an, pr azer, sempre , aprouguer , primeira , comprida , pr ata	pl	templo
br	braço , co brar, Gabriel , ob ridar, sobre , nembros , nembr ar, nobreza , abr ir	bl	Poblo,* estabeçudo**
tr	tro bar, mo strar, outras , outro , tres , estranna , mal treito, maestro , trage , entr ar, mentre , tristura	tl	---
dr	madre , pedra , padre , ladron , Emperadriz , pedreiras	dl	---
kr	sepulcro , criada , Cristo , cruz , escrito , creer , crerigo , crerizon , craridade	kl	Claridade,*** clérigo,**** clemêto
gr	grado , sagrado , gran , miragre , groriosa , gracir , jogar , gresgar , alegria	gl	---
fr	fremosa , fror , offre cer, soffre u, francamente , fria , frade	fl	---
vr	lyvro , lavrar , livrar , têevroso	vl	paraula

* No *corpus*, a palavra *poblo* aparece em quatro cantigas de Santa Maria: 28, 143, 211 e 225. Na versão de To da cantiga 211 (ToVII), aparece a forma *poboo*; nas versões para as demais cantigas em To, aparece *poblo*.

** A forma *estabeçudo* ocorre na CSM384, que só foi transmitida por E384. Interessantemente, há um espaço entre as consoantes *b* e *l*, no manuscrito, claramente visível no fac-símile de Anglés (1964, p.345v): *segund estab leçud era*.

*** Em E69 e To54, a palavra *claridade* aparece duas vezes, assim grafada, nos versos 31 e 33. Já em T69, no verso 31, aparece *claridade*, mas na repetição, no verso 33, aparece *craridade*.

**** A palavra *clérigo* aparece em três cantigas do *corpus*, todas religiosas. Em E225, a palavra *clérigo* aparece abreviada na epígrafe como *cligo*; em F67, aparece *crerigo*. Em E283, a palavra *clérigo* aparece na epígrafe e no verso 21 abreviada como *cligo*; já em F8 aparece duas vezes grafada como *crerigo*. Em E384, aparece no verso 10 abreviada como *cligo*.

Com relação à constituição dos *onsets* complexos, há uma notável diferença, se comparados os dados advindos das cantigas profanas com os dados das cantigas religiosas. Na análise que foi feita das cem cantigas de amigo e de amor, só foi possível encontrar, em posição de *onset*, sequências de oclusivas ou fricativas labiodentais mais tepe. A única palavra em que aparece uma lateral na segunda posição do *onset* seguindo uma oclusiva é o nome próprio *Clemenço* (grafado como *clemêto*, em B, e como *clemento* e *clemenço*, em V) – na cantiga “*Non vou eu a San Clemenço*” (B1202, V807), de Nuno Perez. Os outros seis exemplos presentes no Quadro 2.2 provêm das CSM.

Uma razão para essa marcante diferença pode estar no fato de o léxico das CSM ser muito mais variado e rico do que o das cantigas de amigo e de amor. Nesse sentido, por ter de dar conta de campos semânticos mais

variados no relato dos milagres, nas CSM seria necessário aludir a termos religiosos e técnicos mais específicos. Mas, logo em uma primeira análise das palavras contendo sequências C+l nas CSM pode-se perceber que não se trata de termos altamente especializados e técnicos. No entanto, não se pode esquecer que as CSM têm um nível de formalidade de expressão muito maior do que as cantigas profanas; esse fato pode levar à hipótese de poderem essas formas corresponder a hipercorreções, típicas de uma linguagem que se quer de um nível elevado. Um argumento a favor dessa hipótese é o fato de, com exceção de *templo* e *Clemenço*, todas as demais formas terem correspondentes sem o *cluster* C+l dentro dos limites do próprio *corpus* (às vezes, ocorrendo nos limites da própria cantiga ou em versões da mesma cantiga em outros manuscritos): *poblo/poboo*; *estabeçudo/estabeliçudo*; *claridade/craridade*; *clérigo/crérigo*; *paravla/palavra*. Por outro lado, várias formas com *l* na segunda posição de *onset* estão entre as palavras que Rodríguez (1983) arrola como castelhanismos presentes nas CSM (*poblo* é uma dessas palavras).

Mesmo na literatura especializada sobre o PA podem ser encontradas poucas referências à ocorrência de sequências de oclusivas e fricativas (labiodentais) mais lateral na posição de *onset*. No Glossário de Michaëlis de Vasconcelos (1920, p.68), estão arroladas apenas duas formas: *pleito* (*pleyto*: cantiga 269 da edição de 1904; CA, p.226) e *plazer* (sem abonação, com a classificação de “castelhanismo”).

Ao estudar a variação entre os grafemas *l* e *r* precedidos de consoantes, Mattos e Silva (1989, p.100) observa que

todos os casos de variação gráfica em causa provêm de consoante latina seguida de *l* e não de *r*. Consideramos rara essa variação em comparação, por exemplo, com a sistematicidade documentada em, pelo menos, 800 ocorrências de *pr* (< pl, pr) e de 106 ocorrências de *gr* (< gr), não incluídas aí as ocorrências de *gram*, *grande*, -s (532).

Por sua vez, Maia (1997[1986], p.618-9 e 627), afirma, primeiro sobre os grupos consonânticos iniciais *pl*, *kl*, *fl* e, depois, sobre a sequência *gl*:

Documenta-se [...] a tendência para manter inalterados os referidos grupos consonânticos, muito provavelmente por influência culta latinizante. [...] Com

essas formas convivem outras em que *l*, segundo elemento de um dos grupos consonânticos considerados, se transforma em *r*.

[...] em documentos da Galiza, o referido grupo [*gl*] pode aparecer conservado em palavras de carácter culto (cf. *regla* [...]; *rreglas* [...]); à semelhança do que acontece em espanhol. É mesmo provável que se trate de formas devidas à influência do castelhano na Galiza.

A partir das observações de Mattos e Silva (1989) e Maia (1986), pode-se hipotetizar que essas formas com sequências C+l estariam aparecendo com maior frequência nas CSM do que nas cantigas profanas dada a tendência mais latinizante do discurso religioso, que, embora composto em galego-português, referia-se a um universo em que dominava o latim, língua oficial da Igreja. Nesse sentido, não é de se admirar que, no conjunto das sete palavras do *corpus* contendo *clusters* cuja segunda posição é preenchida por *l*, cinco se referem ao universo religioso.

Além disso, o que a pouquíssima frequência de palavras desse tipo comprova é que, diacronicamente, a substituição de /l/ por /r/ em *clusters* era um processo já bastante avançado nessa época do PA, mesmo em discursos mais formais e que se referiam ao universo religioso, como as CSM. Por isso, mesmo existindo, essas formas devem ser consideradas como obsoletismos, que, na quase totalidade, já se encontravam em variação com formas livres do grupo consonantal C+l.

Mesmo nos glossários considerados como fonte secundária desta pesquisa (que presumidamente dão conta do léxico de toda a lírica galego-portuguesa, profana e religiosa, uma vez que, no conjunto, abrangem toda a lírica profana, inclusive as cantigas de escárnio e maldizer, e religiosa), formas contendo *onsets* complexos cuja segunda posição é preenchida pela lateral são muito raras. Num levantamento exaustivo efetuado em todos os glossários e vocabulários considerados nesta pesquisa, foi possível encontrar apenas 35 palavras nessa categoria;⁴ todas elas foram arroladas no Quadro 2.3.

Comparando os Quadros 2.2 e 2.3, pode-se perceber, com relação às sequências de obstruintes mais lateral na posição de *onset*, que as mais produtivas (em termos de quantidade de palavras em que figuram) são as

4 Nesse total, obviamente, estão incluídas as sete palavras já mapeadas no *corpus*.

constituídas de oclusivas labiais (/p, b/) e oclusivas palatais surdas /k/: as sequências *pl*, *bl* e *kl* foram mapeadas tanto no *corpus* como nos vocabulários. A sequência *gl*, por sua vez, aparece apenas em três palavras. As sequências de fricativas labiodentais /f, v/ seguidas de lateral são menos frequentes, mas são possíveis. Com relação a essas sequências, pode-se dizer que, a exemplo do que acontece com relação ao *cluster vr*, a sequência *vl* apresenta uma distribuição restrita: não ocorre em início de palavra.

Quadro 2.3. *Onsets* complexos: C+l (exemplos tirados dos glossários).

Sequência consonantal	Exemplos
pl	plazer, pleito, plena, completas, complidos, esplendor, templo
bl	blanco, blando, poblado, poblador, establo, noble, poblo, establecer
tl	---
dl	---
kl	clérigo, clerizia, clemente, clusa, Claraval, claridade, claro, claustro, clemenço, esclareceu, clerizon
gl	glorioso, igeja/egleja; Englaterra
fl	flores/flor, flemoso
vl	nevla, paravla, tavleiro, tavlado

No entanto, as sequências *tl* e *dl*, ao que tudo indica, são impossíveis em PA. A razão para essa impossibilidade pode ser encontrada na obrigatoriedade da formação de um contorno dentro do constituinte de ataque, contorno este impossível de ser alcançado dado o caráter [+ coronal] tanto das oclusivas alveolares como da lateral.⁵

Assim sendo, deve-se considerar que, em comparação com o português atual, brasileiro e europeu, o PA era muito mais restrito com relação à construção de *onsets* complexos. As restrições para construções de *onsets* complexos em PB, segundo Silva (2001, p.157, em itálico no original), são as seguintes:

Restrições em sílabas com duas consoantes prevocálicas

- a. Quando C1 e C2 ocorrem, a primeira consoante é uma obstruinte (categoria que inclui oclusivas e fricativas pré-alveolares) e a segunda consoante é uma líquida (categoria que inclui /l, r/).

5 A respeito dessa mesma restrição no PB, ver Collischonn (1996, p.105).

- b. /dl/ não ocorre e /vl/ ocorre apenas em um grupo restrito de nomes próprios que são empréstimos (ex: Wladmir, Wlamir, etc.).
- c. /vr/ e /tl/ não ocorrem em início de palavra e apresentam distribuição restrita, ou seja, com poucos exemplos.

Uma última questão interessante relacionada com a estruturação dos ataques silábicos do PA levantada quando da análise do *corpus* é a ocorrência da consoante <s> seguida de uma ou mais consoantes no início de palavra, como nos exemplos em (2.1):⁶

- (2.1) ouv' a *strela* mostrada (CSM1, v.39)
 Santa Maria, *Strela* do dia (CSM100, v.2)

Nesses dois exemplos do uso da palavra *estrela*, a métrica do verso está correta, não havendo a necessidade de inserção da vogal inicial para “acertar” a contagem das sílabas poéticas. No entanto, no verso a seguir, o editor (Mettmann, 1989, p.282) achou por bem introduzir a vogal inicial, para que o verso tivesse o número de sílabas exigido pela métrica do poema:

- (2.2) que ao çeo semella quand' é con sas [e]splandores (CSM384, v.18)

A partir da comparação dos exemplos de (2.1) com o de (2.2), pode-se concluir, então, que a vogal não era pronunciada nos dois versos transcritos em (2.1). Embora esta constatação resolva um problema em termos da metrificação do poema, cria outro, em termos da descrição da língua que subjaz aos versos: qual a estrutura da sílaba inicial da palavra *strela*, nesses casos? Seria constituída de um *onset* supercomplexo, que feriria as regras de aumento da sonoridade dos elementos da sílaba das margens para o núcleo?⁷

6 Neste livro, os exemplos retirados das CSM aparecem grafados segundo a edição de Mettmann (1986, 1988, 1989), apresentando, por este motivo, marcas como apóstrofo e pontuação. Isso se deve ao fato de terem sido consultados quatro microfimes e duas edições fac-similadas, o que, no caso de cantigas que sobreviveram em mais de uma fonte, coloca questões quanto à qual grafia utilizar, quando ocorrem registros alternantes. Ao contrário, como para as cantigas de amor e de amigo foi utilizada apenas uma edição fac-similada para cada gênero, os exemplos aparecem grafados de acordo com a edição considerada.

7 A respeito da organização dos sons dentro das sílabas do português, a partir do aumento da sonoridade das bordas para o núcleo, ver Freitas e Santos (2001) e Mateus e d'Andrade (2000).

Esse é um problema conhecido da Fonologia, dado o fato de línguas já bastante exploradas (como o inglês e o italiano) possuírem sílabas desse tipo.⁸ No entanto, não parece ser esse o caso do PA. Em todos os exemplos mapeados, as sequências de S+C(C) sempre ocorrem depois de palavra terminada em vogal, a não ser no caso do exemplo em (2.2), em que o editor postula a necessidade da vogal inicial. Por esse motivo, é mais provável a hipótese de estar ocorrendo um processo de sândi, que apaga a vogal inicial de *estrela* (ou impede a sua inserção, no caso de modelos fonológicos que consideram essa vogal epentética) e liga o “S desgarrado” à coda da sílaba anterior. É o que parecem indicar os exemplos mostrados anteriormente em (2.1) e também os de (2.3), a seguir.

- (2.3) de Spirit' avondada (CSM1, v.70)
De Spirito. E dali sen lezer (CSM427, v.33)

Nos exemplos de (2.3), muito provavelmente a escolha do editor em separar a sequência *de spirito* como tal segue a grafia dada para essas sequências com relação aos dois versos citados em todos os manuscritos em que aparecem. No entanto, uma escrita como esta poderia muito bem estar representando *d'espírito*, padrão regular resultante da aplicação dos processos de elisão, na época.⁹ Também os exemplos de (2.4) mostram casos em que processos de sândi (crase, no primeiro caso, e elisão, no segundo¹⁰) ocasionam o “desgarramento” do S da sílaba a que originariamente pertenceria, dado o apagamento do núcleo, e a sua adjunção ao núcleo da sílaba imediatamente anterior.

- (2.4) que a terra toda 'sclareceu (CSM15, v.91)
eno mes d' agosto, no dia 'scolleito (CSM77, v.27)*

* Esta versão do verso 27 da CSM77 aparece apenas em T77 (*eno mes dagosto no dia scolleito*); E77 traz *eno mes dagosto no dia escolleito*, que tem uma sílaba poética a mais.

8 A respeito das soluções dadas a este problema no modelo não linear, ver Hogg e McCully (1987, p.31-61).

9 Sobre a elisão no PA, ver o Capítulo 4. Na CSM427, v.4, a forma *Espirito* aparece, na expressão *Sant' Espirito*. Note-se que, neste caso, o processo de elisão apaga (regularmente) a vogal átona final da primeira palavra (e não a inicial da segunda). Por esse motivo, acredito que a expressão *de spirito* seria mais corretamente interpretada se grafada, numa edição com ortografia atualizada, como *d' espírito*.

10 Para a distinção entre os vários processos de sândi ativos no PA, ver o Capítulo 4.

O último caso dessa natureza mapeado no *corpus* está apresentado em (2.5). Como pode ser observado, trata-se claramente de uma citação em latim.

(2.5) poren dizemos: “Ave maris stela”. (CSM180, v.53)

Como em nenhum dos casos analisados foi possível afirmar que o “S desgarrado” se realiza no *onset* da sílaba, pode-se afirmar que o PA não possui ataques silábicos supercomplexos.

2.1.2 Coda

Embora no PA predominem as sílabas abertas (no *corpus* analisado por Biagioni, 2002, p.87-8, 65,42% correspondem a sílabas abertas), o travamento silábico é permitido. No entanto, são bastante restritas as possibilidades quanto às consoantes que podem ocupar a posição de coda nessa língua, como mostra o Quadro 2.4.

Quadro 2.4. Consoantes em posição de coda simples.

Consoante	Grafema(s) correspondente(s)	Exemplos
/l/	l	soldada, salvar, deslealdade, altar, dulta
/r/	r	lazerar, ueer, flor, mar, loor, carne, portas, altar, salvar, abrir
/S/	s, x, z	poys, quix, diz, cantigas, mais, deus, deslealdade, aduz, cruz
/N/	m, n, ~	bem, ben, bē, cantiga, bondade, razon, enton, coração, porē, êtender

No levantamento realizado no *corpus*, foram atestados somente /r/, /l/, /S/ e /N/ formando codas simples. O segmento /S/ aparece representado no Quadro 2.4 como arquifonema porque pode ter mais de uma realização fonética nesse contexto (a saber, todas as realizações correspondentes a <s> e a <z> quando em *onsets* simples), o que indica uma relação de neutralização, no jargão da fonologia estruturalista.¹¹ Também o travamento nasal aparece representado como arquifonema, à moda do que faz Câmara

11 A respeito da ocorrência de sibilantes na coda nas *Cantigas de Santa Maria*, ver Gementi (2013).

Jr. (1970) para o PB. A razão para tal é, entre outras, a neutralização da oposição que há em posição inicial de sílaba, em contexto de travamento silábico, entre os sons /m/ e /n/, além da possibilidade da nasalização da vogal também ser uma realização possível da nasalização como travamento silábico no nível fonológico. Já os segmentos /r/ e /l/ aparecem representados como simples fonemas. Não há provas de que já havia, naquela época, o mesmo tipo de variação livre atestada atualmente, no PB, na pronúncia de /r/ em posição final de sílaba, principal argumento a favor da sua consideração como arquifonema no PB. Por sua vez, /l/ tem valor de fonema (em uma perspectiva estruturalista) porque o PA, diferentemente do PB, não vocaliza esse som em final de sílaba.

Apesar de a ocorrência de codas simples ser permitida no PA, as evidências apontam para uma forte proibição quanto à formação de codas complexas nessa língua. Nenhum caso de coda complexa pode ser encontrado no levantamento que foi feito no *corpus* de cantigas profanas e religiosas. Nos glossários e vocabulários considerados, é possível encontrar apenas três palavras, candidatas a apresentarem coda complexa em uma de suas sílabas: *moëstamento* (Mettmann, 1989, p.389); *monstrar* (Lapa, 1970, p.64); *obscuro* (Lapa, 1970, p.68).

O primeiro caso, *moëstamento*, é citado em Mettmann (1989), porém sem abonação. No glossário da edição anterior das CSM, a de Coimbra, Mettmann (1972, p.197) grafa essa palavra como *mõestamento* – sem a coda complexa da sílaba *ës* (= /eNS/), portanto. Abona essa palavra com o verso 20 da cantiga 65, que tem como fontes E65, T65 e To88: *Pois que o preste viu que mõestamento*. Nos dois primeiros manuscritos, a palavra aparece grafada como *mõestañto*; em To, está escrita como *mõestamêto*. Todas as grafias apresentadas pelos manuscritos para essa palavra excluem a possibilidade de coda complexa na segunda sílaba.

O segundo exemplo de possível coda complexa mapeada nos glossários aparece entre as cantigas de escárnio e maldizer: é a palavra *monstrar*, citada por Lapa (1970, p.64) e abonada com o verso 13 da cantiga B1631/V1165: *de pran Deus lhi monstrou aquel logar*. É estranho que Lapa tenha optado por colocar em sua edição por uma forma irregular que aparece em apenas um dos manuscritos, quando o outro traz a forma regular, sem a coda complexa (em V165, aparece *mostrou*), e quando em todas as outras ocorrências dessa palavra em outras cantigas a nasal não está presente (cf. o verbete

“mostrar”, Lapa, 1970, p.64). As evidências a favor da consideração de uma coda complexa neste caso são, pois, muito débeis.

O terceiro caso mapeado na análise dos glossários é um pouco mais problemático. Trata-se da palavra *obsкуро*, arrolada por Lapa (1970, p.68). Aparece em uma cantiga do conjunto das de escárnio e maldizer – B1464, V1074, verso 2: *Don Beeito, ome duro / foi beijar pelo obsкуро*. A exemplo do que foi dito com relação à forma *monstrar*, também *obsкуро* aparece em apenas um dos manuscritos (B); em V1074, ocorre *pelo o scuro*. A opção de Lapa pela forma *obsкуро* parece repousar na métrica do poema, que exige sete sílabas poéticas por verso (pela lição de V, haveria apenas seis sílabas poéticas). Uma possibilidade de discussão deste assunto seria explorar a hipótese de a forma *scuro*, de V, estar por *escuro* (forma que “acertaria” a métrica do verso e que aparece em outras cantigas profanas). Porém, deixando de lado essa possibilidade e aceitando como legítima a forma *obsкуро*, a questão que surge, em termos da fonotática da palavra, é: qual é a divisão silábica mais provável para esta palavra: com uma coda complexa na primeira sílaba (*obs-cu-ro*) ou com um *onset* complexo na segunda (*ob-scuro*) (sem contar a coda preenchida por uma consoante oclusiva na primeira)? Essa questão será deixada em aberto, por enquanto, uma vez que o problema voltará a ser discutido adiante (ver exemplo 2.36), quando serão consideradas as formas contendo ditongos seguidos de /S/ (ex.: *deus, mais, pois*), que colocam um problema semelhante a este (“excesso” de elementos na coda; não por coincidência, o elemento “excedente” é sempre /S/). No entanto, pode-se já adiantar que, como este exemplo problemático e proveniente de uma só fonte é a única evidência a favor da consideração da existência de codas complexas em PA, é possível afirmar que o PA proíbe a formação de codas complexas.

Com relação ao preenchimento de codas simples, nota-se uma interessante oposição entre os *corpora* de cantigas profanas e de cantigas religiosas. No *corpus* de cantigas profanas, só há casos de codas simples preenchidas pelas consoantes listadas no Quadro 2.4. No entanto, no *corpus* de cantigas religiosas, puderam ser mapeados alguns casos problemáticos, com relação aos quais a dúvida que se levanta é a seguinte: trata-se de consoantes mudas (ou seja, sem correspondentes na fala, apenas consoantes da escrita, etimológicas, em alguns casos) ou da realização de consoantes oclusivas na coda? O que motiva a dúvida, nesses casos, é o fato de, em todos os casos

mapeados, a métrica do verso estar correta, sem a necessidade de inserção de uma vogal epentética, após a (suposta) oclusiva na coda. Esse é o caso dos exemplos a seguir:

- (2.6) *Elisabeth*, que foi dultar (CSM1, v.21)
 a Virgen, d' *Elisabet* coirmã (CSM69, v.88)
 En *Monsarrat*, de que vos ja contei (CSM52, v.10)*
 dentro en *Cidad*-Rodrigo. E é mui maravilloso (CSM225, v.9)

* Além de figurar neste verso, a forma *Montsarrat* aparece na epígrafe da CSM52.

É interessante notar, porém, que todos os casos citados em (2.6) envolvem nomes próprios não galego-portugueses, em cuja língua de origem a consoante em questão figurava na coda. Por essa razão, no discurso poético, em que tradicionalmente desvios do padrão da língua são explorados com finalidades estilísticas, pode-se explicar a ocorrência dessas consoantes na coda, mesmo que esse padrão esteja completamente banido da estrutura do PA. Por outro lado, é possível que essas consoantes não fossem “pronunciadas”, constituindo o que se convencionou chamar de “consoantes mudas”. Note-se, também, que pelo menos dois desses nomes são castelhanos, o que pode ser um argumento para considerar esses casos de castelhanismos, uma vez que esse fenômeno é exclusivo do *corpus* das cantigas religiosas.

No entanto, deve-se levar também em consideração o nível de formalidade da escrita dos manuscritos da CSM, muito mais ricos e cuidados do que os manuscritos remanescentes das cantigas profanas (inclusive A), o que leva à clara manutenção de latinismos na escrita, como o que ocorre no exemplo (2.7). Neste exemplo, claramente *não* há a inclusão de uma vogal epentética após a consoante *c* de *doctores*.

- (2.7) segund' estabeçud' era polos seus santos *doctores* (CSM384, v.53)

Outros exemplos há, entretanto, em que a oclusiva “muda” aparece seguindo outra oclusiva, como em (2.8), ou após uma nasal (2.9).

- (2.8) Judas, que foi gran tenpo | *cabdelo* dos judeus (CSM401, v.21)

- (2.9) que del Cond don Ponç' era connoçudo (CSM69, v.16)

Em ambos os exemplos anteriores, a métrica do verso está correta sem a necessidade de inserção de uma vogal epentética.¹² No caso de (2.8), restam as opções de interpretação que consideram a oclusiva como se realizando na coda ou como sendo apagada. No entanto, a realização da consoante *d* na coda, em (2.9) levaria à formação de uma coda complexa – algo que foi anteriormente determinado como proibido em PA. Pode-se argumentar, porém, que isso estaria sendo prevenido dada uma possível haplologia, já que o *d* em questão é seguido de outro *d*, em *don*. O processo de haplologia, entretanto, não consegue dar conta da realização da consoante *d* no exemplo (2.10):

(2.10) *sempr' en ela fora, segund fui oyr* (CSM76, v.9)

Para a explicação do exemplo em (2.10), apenas as hipóteses do apagamento ou da realização da oclusiva na coda estão disponíveis. Contudo, há um fato que pode favorecer a hipótese da realização da consoante na coda, sem “estragar” a estrutura da língua (que proíbe consoantes desse tipo nessa posição). Para a interpretação do *corpus* considerado nesta pesquisa, nunca se pode perder de vista que o que se tem são poemas compostos para serem cantados: portanto, o nível fonético de realização das palavras, e sua realização específica no canto, é o alvo. Ora, reestruturações não permitidas no nível lexical em uma língua são possíveis em um nível fonético pós-lexical. No PB atual, pronúncias do tipo [póʃ] e [númro], para *pote* e *número* (que contêm, respectivamente, uma consoante obstruinte africada na coda e um *onset* complexo constituído de nasal mais tepe, estruturas proibidas na fonologia do PB) são atestadas e podem ser utilizadas por poetas para “acertar” a métrica de versos em poemas metrificados. Pode-se argumentar, então, que processos desse tipo poderiam estar sendo explorados pelos trovadores do século XIII, gerando formas proibidas pela língua no nível fonológico de organização das sílabas, mas “permitidas” no nível da pronúncia, sobretudo quando recursos estilísticos que exploram os limites estruturais da língua com finalidades estéticas se aplicam.

12 Nos casos em que uma vogal epentética deve ser realizada, ela costuma ser marcada na escrita (exemplo: CSM425, v.27: *e Jacobe con aloe*).

2.1.3 A sílaba do Português Arcaico segundo a Teoria da Otimalidade¹³

Como, na TO, a Gramática é vista como sendo constituída por um conjunto de restrições (*constraints*) violáveis e hierarquizadas, a tarefa deste trabalho é estabelecer a hierarquia de restrições responsável pela silabação do PA, a partir da verificação da atuação de restrições relativas à estrutura silábica.

A TO surgiu de um trabalho apresentado por Prince e Smolensky na Conferência de Fonologia da Universidade do Arizona, em 1991 (Silva, 2001, p.217); mas o marco de seu início geralmente é referido ao trabalho de Prince e Smolensky (1993). É um programa de pesquisa de cunho gerativo que propõe metas para a Linguística geral: essas metas devem ser alcançadas para todos os níveis da Gramática (inclusive o sintático), embora a Fonologia seja, nesta linha, o foco de pesquisa.

Nesse modelo, a Gramática é vista como sendo constituída por um conjunto de restrições (*constraints*) violáveis e hierarquizadas. Dessa forma, as regras e as derivações são eliminadas do aparato formal da Fonologia, considerando-se que há apenas restrições hierarquizadas, que podem ser violadas para que não ocorra uma violação a outra restrição mais alta na hierarquia, e que apontam, mesmo quando violadas não fatalmente, para as formas “ótimas”, dentro das possibilidades da língua, ou para formas agramaticais, no caso de violações fatais.¹⁴

A TO conta com um mecanismo gerador de possíveis *outputs*, a partir de um *input*. Esse mecanismo é chamado de GEN (do inglês *generator*). Todos os dados variantes de uma unidade dependente de um *input* são colocados para avaliação, para se saber o grau de aceitabilidade que eles têm. Dessa forma, o GEN coloca em avaliação todas as formas possíveis (e, em princípio, até impossíveis) relacionadas com o *input*.

13 Uma versão anterior da análise apresentada nesta seção aparece em Massini-Cagliari (2005b).

14 Para uma introdução aos fundamentos básicos da teoria, além do manual didático básico de Archangeli e Langendoen (1997), ver Roca (1997), Kager (1999), Hammond (1999) e Dekkers; Leeuw; Weijer (2000). No site Rutgers Optimality Archives (ROA), <http://roa.rutgers.edu/>, estão à disposição do público muitos trabalhos feitos dentro da Teoria de Otimalidade. Com relação a textos introdutórios em português, ver Cagliari (2002, p.131-79) e Schwindt (2005).

Os dados fonéticos (*output* do sistema) são justificados como válidos e corretos através dessa avaliação feita pela intuição do sujeito falante e através de uma avaliação formal processada a partir do *input*, que é um tipo de forma de base (de forma subjacente) – ou de estrutura morfológica com seus fonemas. Essas formas podem ser dadas pela sequenciação direta dos fonemas constitutivos das palavras (ou enunciados) ou por exigências próprias do *output*, requerendo, por exemplo, que o *input* seja o mais semelhante possível ao *output* (e vice-versa). A diferença entre *input* e *output* surge porque, na fala, há a presença de muitas variantes para um mesmo dado. A TO é, pois, essencialmente, uma teoria que opera sobre o fenômeno de variação linguística, levando em conta apenas objetos (dados) linguísticos.

O conjunto de dados do *output* são os candidatos à avaliação feita pelo mecanismo avaliador, chamado EVAL (do inglês *evaluator*). Esse mecanismo irá dizer qual dos candidatos é o melhor, ou seja, o “ótimo” (razão pela qual o modelo se chama “Teoria da Otimalidade”), ou quais são aceitáveis ou não aceitáveis. Para fazer isso, são colocadas em ação as *restrições*. O objetivo do mecanismo EVAL é associar um *output* ideal a um *input* e excluir o que não for aceitável. EVAL cria uma ordem entre as restrições de acordo com sua *harmonia relativa* (em inglês, “*relative harmony*”), ou seja, de acordo com o poder que cada uma delas tem de agir, permitindo ou não violações e, desta forma, fazendo as devidas seleções entre os candidatos do *output*.

O conjunto de *restrições* forma o componente CON (em inglês *constraints*) e define o sistema universal da linguagem humana. O CON é o que constitui o elemento estrutural primordial inato da linguagem. Em outras palavras, a linguagem humana na sua forma mais básica é um sistema montado com o que constitui o CON. Em princípio, é vedado o uso de uma restrição *ad hoc*, ou seja, que sirva apenas para resolver um caso particular de uma língua.¹⁵ Uma restrição pode ser formulada pelo lado positivo – por exemplo: “Toda sílaba tem *onset*” – ou pelo lado negativo, como em “a sílaba não pode ter *coda*” (isto é, deve ser apenas formada por CV e não por CVC, VC etc.).

15 Restrições desse tipo, que agem isoladamente sobre poucos dados, são chamadas de “restrições paroquiais” (em inglês, *parochial constraints*).

A partir de um *input*, o mecanismo EVAL opera com restrições em uma dada ordem, para ver se um determinado *output* viola ou não uma restrição e se aceita ou exclui um candidato, porque incorreu em uma violação suportável (uma forma possível ou variante) ou em uma violação fatal (criou algo inexistente na língua). O *ranking* é a “hierarquia”, a ordem que deve ser usada para escalonar uma restrição antes ou depois de outra.

As considerações a respeito dos dados e das análises na TO costumam ser apresentadas resumidamente na forma de um *tableau*, ou seja, de uma tabela ou planilha de avaliação, que segue o modelo a seguir.

(2.11)

/input/	restrições
[outputs], isto é, os candidatos	resultado da avaliação (violações ou não)

Partindo para a análise das margens silábicas do PA dentro deste arcabouço teórico, pode-se perceber que o núcleo da sílaba é sempre vocálico. Inclusive, há sílabas constituídas apenas por esse núcleo (V) – fato que prova que o PA permite *onsets* vazios. Há já vários trabalhos na literatura da TO (entre eles, Kager, 1999, p.103) que demonstram que, quando não há apagamento da vogal sem *onset* nem epêntese para criar um *onset*, é porque as restrições MAX e DEP dominam ONSET, que pode ser violada.

Na análise que fez da silabação do PB atual à luz da TO, Lee (1999) divide a restrição DEP em duas: DEP^{Ons}, atuando no mesmo nível hierárquico que MAX, e DEP^{Nuc}, dominada por MAX. Essa divisão de DEP revela que Lee considera, para o PB, que não há *onsets* epentéticos, apenas núcleos. No entanto, em Cagliari e Massini-Cagliari (2000), foi investigada a epêntese consonantal em PB, considerando-a possível nessa língua, em contextos de derivação, como consequência do alinhamento dos morfemas. Como é possível que o mesmo fenômeno já ocorresse em PA, a atuação de DEP será tomada, aqui, como igual, para *onsets* e núcleos. Além disso, é necessário considerar que DEP pode ser violada, ao passo que MAX não, porque em PA podem ocorrer (como será visto adiante) epênteses, para resolver estruturas silábicas inaceitáveis, mas não ocorrem apagamentos, com essa mesma finalidade.

A partir das considerações anteriores, foi construído o Tableau em (2.13), que estabelece as interações entre as restrições definidas em (2.12):¹⁶

(2.12) MAX: os elementos do *input* devem ter correspondentes no *output*.

DEP: os elementos do *output* devem ter correspondentes no *input*.

ONSET: as sílabas têm *onsets*.

NÚCLEO: as sílabas têm núcleo.

(2.13)

/amigo/	MAX	NUC	DEP	ONSET
a. a.mi.go				*
b. $\square\text{a.mi.go}$			*!	
c. $\langle\text{a}\rangle\text{mi.go}$	*!			
d. am.ig.o				***!

Apesar de o PA ter, com mais frequência, sílabas abertas do que fechadas, a ocorrência de codas é permitida. Isso quer dizer que, em PA, a restrição ONSET domina *CODA (= NoCODA), que tem uma posição bastante baixa na hierarquia, dadas a possibilidade e a frequência de sua violabilidade. Além disso, é preciso dizer que *CODA também é dominada por DEP, porque é preferível que a consoante permaneça na posição de coda do que a inserção de uma vogal epentética, como núcleo de uma nova sílaba – Tableau (2.15), construído a partir de (2.14):

(2.14) *CODA: As sílabas acabam em vogal.

(2.15)

/amor/	DEP	ONSET	*CODA
a. a.mor		*	*
b. $\text{a.mo.r}\square$	*	*	

16 O ponto indica as fronteiras silábicas, o quadradinho, um elemento inserido (epentético) e os parênteses angulares, elementos apagados.

No entanto, como não é qualquer consoante em PA que pode ocorrer nessa posição (ocorrem apenas /r/, /l/, /S/ e /N/ – ver Seção 2.1.2), isto quer dizer que há a atuação da restrição CODA-COND, alta na hierarquia, que restringe as possibilidades de consoantes na coda, conforme o estabelecido em (2.16) e demonstrado em (2.17). A definição de CODA-COND, que aparece em (2.16), é retirada de Lee (1999, p.147), já que as restrições para o aparecimento de codas não mudaram, do PA ao PB.

(2.16) CODA-COND: A coda pode ter somente:

[- vocálico, + soante] ou [- soante, + contínuo, + coronal]

(2.17)

/mal/	CODA-COND	MAX	DEP	*CODA
a. ma.l				*
b. ma<l>		*!		
c. ma.l□			*	

Quando a possível coda não satisfaz a restrição CODA-COND, a solução é uma violação a DEP, provocando a epêntese vocálica. É o que acontece, também, quando, na derivação ou na flexão, surgem sequências de várias consoantes, em posição de coda, uma vez que o PA proíbe terminantemente codas complexas. Isto equivale a dizer que a restrição *COMPLEX^{Coda} domina DEP e *CODA, estando localizada tão alta na hierarquia quanto CODA-COND e MAX. É o que se pode ver no Tableau (2.19).

(2.18) *COMPLEX^{Coda}: Cudas complexas são proibidas.

(2.19)

/amor+S/	CODA-COND	MAX	*COMPLEX ^{Coda}	DEP	*CODA
a. a.mo.r□s				*	*
b. a.mor<s>		*!			*
c. a.mors.			*!		*

A questão da complexidade dos *onsets*, no PA, é semelhante à das codas. Embora *onsets* complexos sejam permitidos, eles são bastante restritos: só são permitidas sequências de oclusiva/fricativa mais tepe ou lateral. A par-

tir desse fato, pode-se afirmar que a restrição *COMPLEX^{Ons}, ao contrário de *COMPLEX^{Coda}, é baixa na hierarquia, atuando no mesmo nível de *CODA, já que pode ser facilmente violada.

Para dar conta da existência de *onsets* complexos em PB, Lee (1999, p.152) utiliza a restrição SONORIDADE, baseada na restrição SON-SEQ, a seguir apresentada conforme definição de Kager (1999, p.267):

(2.20) SON-SEQ: Complex onsets rise in sonority, and complex codas fall in sonority.*

* “Ataques complexos crescem em sonoridade, e codas complexas decrescem em sonoridade.”

Uma restrição desse tipo leva em consideração escalas de sonoridade como a a seguir, construída a partir de Clements e Hume (1995, p.269):

(2.21)

	[soante]	[aproximante]	[vocóide]	escala de sonoridade
obstruinte	–	–	–	0
nasal	+	–	–	1
líquida	+	+	–	2
vogal	+	+	+	3

Na opinião de Lee (1999), a restrição SON-SEQ teria que ser tão alta na hierarquia quanto CODA-COND e MAX. Mas o problema com a atuação dessa restrição é que, embora permita *onsets* complexos cujos elementos aumentem de valor na escala em direção ao núcleo, não proíbe a ocorrência de *onsets* como os seguintes, em que a sequência de sonoridade também é respeitada: *nl, nr, mr, ml, pn, pm, fn, fm* etc.

Com relação a esta questão, Mateus e d’Andrade (2000, p.41) afirmam que a proposta para a hierarquia dos segmentos da escala de sonoridade não é suficiente para estabelecer as possibilidades das sequências dos *onsets* complexos em português, ou seja, é necessário haver também uma distância mínima entre os segmentos na escala. Isto quer dizer que os *onsets* complexos não podem ter graus adjacentes de sonoridade (por exemplo, sequências de oclusiva mais fricativa ou fricativa mais nasal). Essa premissa é a base da condição de dissimilaridade, que estabelece que é necessário estipular,

para cada língua, o valor da diferença de sonoridade permitida entre dois segmentos pertencentes à mesma sílaba, com base na escala de sonoridade (Selkirk, 1984). Para os autores, em português, as sequências consonantais em *onset* não incluem consoantes com o mesmo grau de sonoridade, como sequências de duas oclusivas ou duas fricativas (**/tb/*, **/pt/*, **/sf/*, **/vj/* etc.). Também não são possíveis sequências de oclusiva+fricativa (**/tf/*, **/bj/*, **/pʒ/*, **/ts/* etc.) e fricativa+nasal (**/fn/*, **/sn/*, **/ʃm/*, **/vɲ/* etc.). Esse fato aponta para a inaceitabilidade de sequências incluindo elementos adjacentes na escala de sonoridade, categoria que inclui as sequências de nasal+líquida (**/ɲl/*, **/mʎ/*, **/mr/*, **/nr/*, etc.).

Por esse motivo, torna-se mais adequado propor a atuação, ao invés de SON-SEQ, de uma restrição que imponha condições sobre a ocorrência de *onsets* complexos, à moda do que foi feito em relação às codas. Como as restrições quanto à construção de *onsets* complexos no PA são semelhantes às do PB, pode-se buscar na literatura sobre nossa língua atual uma formulação para a restrição que controla a sua complexidade. Collischonn (1996, p.105) restringe, da seguinte maneira, a ocorrência de sequências consonantais no *onset*, em PB:

$$(2.22) \quad * \begin{pmatrix} + \text{cont} & + \text{cont} \\ + \text{cor} & + \text{cor} \end{pmatrix}$$

Em outras palavras, para Collischonn, o *onset* complexo não pode conter sequências de consoantes [+ cont, + cont] (o que previne a formação de sequências como *sr* e *sl*, por exemplo) e [+ cor, + cor] (o que previne a formação de *tl/dl*). Com base em formulações desse tipo, foi definida a restrição COMPLEX^{O_{ns}}-COND, que se localiza no nível mais alto da hierarquia. Em (2.23), a seguir, apresenta-se a definição de COMPLEX^{O_{ns}}-COND, além de *COMPLEX^{O_{ns}}, necessárias para a compreensão do Tableau (2.24), que explica a avaliação dos candidatos que aponta como forma ótima a que contém um *onset* complexo porém dentro das especificações de COMPLEX^{O_{ns}}-COND.

(2.23) *COMPLEX^{O_{ns}}: *Onsets* complexos são proibidos.

COMPLEX^{O_{ns}}-COND: Só são permitidas sequências de
[-sonte] [+líquida]

(2.24)

/grado/	COMPLEX ^{Ons} -COND	CODA-COND	*COMPLEX ^{Coda}	DEP	*CODA	*COMPLEX ^{Ons}
a. $\text{g}^{\text{ra}}\text{.do}$						*
b. $\text{g}^{\text{ra}}\text{.do}$		*!		*	*	
c. $\text{g}^{\text{ra}}\text{.do}$				**!		
d. $\text{g}^{\text{ra}}\text{.do}$				*		

A restrição COMPLEX^{Ons}-COND entra em conflito com DEP, porque há casos, no PA, em que segmentos complexos (que não seguem as condições impostas para a existência de *onsets* complexos) provocam epêntese no *output* – Tableau (2.26). Nesses casos, a posição da vogal epentética é dada por CONTIG (Kager, 1999, p.250; Lee, 1999, p.148), cuja definição aparece em (2.25).

(2.25) CONTIGUIDADE: a saída é contígua à entrada.

(2.26)

/star/	COMPLEX ^{Ons} -COND	CODA-COND	MAX	NUC	*COMPLEX ^{Coda}	DEP	CONTIG	ONSET	*CODA	*COMPLEX ^{Ons}
a. s^{tar}						*		*	**	
b. (s)tar			*!						*	
c. s \square .tar						*	*		*	
d. s.tar				*!					*	
e. .star.	*!								*	*

Com base no estudo desenvolvido nesta seção, pode-se afirmar que as estruturas silábicas de superfície do PA são obtidas a partir de interações e hierarquizações de restrições de duas famílias (de estruturação silábica e de fidelidade), de acordo com a abordagem da TO. Dessa forma, a hierarquia geral das restrições que gera o padrão silábico do PA pode ser representada da seguinte forma:

(2.27) COMPLEX^{Ons}-COND; CODA-COND; MAX; NUC; *COMPLEX^{Coda} >> DEP >> CONTIG >> ONSET >> *CODA; *COMPLEX^{Ons}

Já a hierarquia das restrições geradora do padrão silábico do PB, segundo Lee (1999, p.155) é a seguinte:

(2.28) SONOR; MAX; DEP^{Onset}; NUC; CODA-COND >> DEP^{Nuc} >> CONTIG
>> ONSET >> NoCODA; NoCOMPLEX

Quando comparadas as hierarquias de restrições que geram a silabação do PA, em (2.27), e do PB, em (2.28), nota-se a enorme semelhança entre a proposta deste trabalho e a de Lee (1999). As diferenças, que são mínimas, devem-se mais a divergências de interpretação do maquinário da teoria do que a diferenças de comportamento da silabação nos dois momentos da língua.

Entre (2.27) e (2.28), as principais diferenças são apenas duas: a) em (2.27), COMPLEX^{Ons}-COND ocupa a posição de SONOR em (2.28); já foi dito anteriormente que a definição da restrição que atua sobre a complexidade dos *onsets* em termos de COMPLEX é preferível à SONOR porque a atuação desta restrição, embora permita *onsets* complexos cujos elementos aumentem de valor na escala em direção ao núcleo, não proíbe a ocorrência de *onsets* inexistentes em qualquer época do português (por exemplo, nasais mais líquidas), em que a sequência de sonoridade é respeitada; b) (2.27) considera a atuação de DEP como semelhante para núcleos e *onsets*, (2.28) separa DEP em duas restrições; essa diferença se deve ao fato de Lee não considerar a possibilidade de consoantes epentéticas.

Analisando-se a posição das demais restrições nas hierarquias propostas para o PA e o PB, nota-se que há uma coincidência tanto quanto às restrições utilizadas como com relação à sua posição na hierarquia. Como, no arcabouço teórico da TO, a mudança fonológica é definida como um caso de *constraint reranking* (“re-hierarquização das restrições”) (Jacobs, 1995, p.1), deve-se concluir que não houve, pois, mudança na silabação do PA ao PB, já que a hierarquia das restrições se mantém praticamente a mesma.

2.2 O núcleo silábico: sequências vocálicas

O objetivo da pesquisa apresentada nesta seção é descrever a estrutura do núcleo das sílabas do PA, mapeando e analisando todas as sequências

vocálicas possíveis naquela época, dentro dos limites da palavra. Através do estudo de fenômenos segmentais e suprasegmentais do Português Medieval, apreendidos pela análise da métrica das cantigas, apresenta-se primeiramente um estudo quantitativo dos encontros vocálicos do PA, discutindo, posteriormente, todas as possibilidades de resolução dessas sequências (i.e. ditongos crescentes, ditongos decrescentes e hiatos), em busca de um algoritmo que preveja a ocorrência de cada um desses tipos, dentro de uma abordagem otimalista da Fonologia.

Para o mapeamento dos dados, a metodologia empregada foi a já anteriormente utilizada em minha tese de doutoramento (Massini-Cagliari, 1995, 1999a) e em trabalhos que nela se baseiam (dissertações de mestrado e teses de doutorado por mim orientadas na UNESP de Araraquara: Granucci, 2001; Zucarelli, 2002; Biagioni, 2002; Pinheiro, 2004; Somenzari, 2006; Costa, 2006; Fonte, 2010a – publicado em Fonte, 2010b; Prado, 2010; Abreu, 2012; Amaral, 2012; Favaro, 2012; Migliorini, 2012; Gementi, 2013; Fonte, 2014).¹⁷ Essa metodologia parte da busca na escansão dos versos em sílabas *poéticas* dos limites entre as sílabas *fonéticas*. Especificamente com relação ao estabelecimento das fronteiras silábicas internas à palavra no caso de encontros vocálicos e à categorização desses encontros como ditongos ou hiatos, é particularmente relevante a observação dessas fronteiras no meio dos versos, como mostra o exemplo (2.29), que traz a segunda estrofe da cantiga A42, reproduzida na Figura 2.1, “*Maravilhoso-m’eu, mia senhor*”, de autoria de Martin Soares,¹⁸ já que, no final dos versos, por causa dos preceitos de metrificação da época, que exigiam que às vezes as sílabas átonas finais de verso fossem desconsideradas na contagem, às vezes não (a chamada lei de Mussafia),¹⁹ podia haver dúvidas quando à consideração, por exemplo, de *eu* em *deu* e *seu* (versos 5 e 6 da segunda estrofe) como ditongo (portanto, finalizando versos agudos, como monossílabos tônicos) ou como *hiato* (finalizando versos graves, como dissílabos

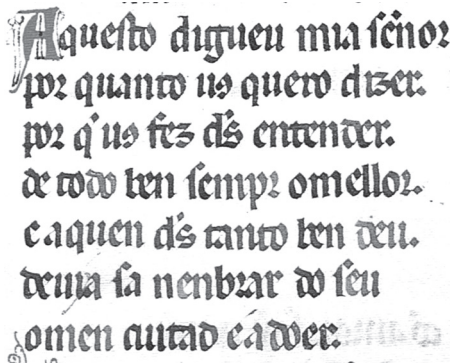
17 Para um panorama dos trabalhos já desenvolvidos no contexto do Grupo de Pesquisa *Fonologia do Português: Arcaico & Brasileiro*, ver Massini-Cagliari (2013).

18 Na versão de Michaëlis de Vasconcelos (1904, p.91).

19 Cunha (2004, p.88) define a lei de Mussafia como “a correspondência de versos metricamente distintos mas aritmeticamente iguais quanto ao número de sílabas”. A respeito da lei de Mussafia (Mussafia, 1896), ver Massini-Cagliari (1999a, p.57-9) e as obras aí referidas.

paroxítonos). Comparem-se estas duas palavras com a ocorrência de *Deus*, nos versos 3 e 5 dessa mesma estrofe, que, por estar posicionada no meio do verso, indiscutivelmente deve ter a sequência *eu* classificada como ditongo, já que, caso fosse um hiato, o verso fugiria ao padrão métrico da cantiga: versos octossílabos agudos. Pelas mesmas razões, devem ser consideradas ditongo decrescente a sequência *eu* do primeiro verso do exemplo, ditongo crescente a sequência *ia* do primeiro verso, e hiatos as sequências *ia*, do sexto verso, e *oe*, do último.

- (2.29) A/ques/to/ di/gu'eu,/ mia/ se/nhor.
 por/ quan/to/ vus/ que/ro/ di/zer:
 por/ que/ vus/ fez/ Deus/ en/ten/der
 de/ to/do/ ben/ sem/pr' o/ me/lhor.
 E/ a/ quen/ Deus/ tan/to/ ben/ deu,
 de/vi/a-/s'a/ nem/brar/ do/ seu
 o/men/ cui/ta/d', e/ a/ do/er.



A questo diguen mia señoz
 por quanto us quero dizer
 por q' us fez d's entender
 de todo ten sempre omelloz
 e a quen d's tanto ten deu
 deua sa nenbrar do seu
 omen autad e a d'oez

Figura 2.1. Segunda estrofe da cantiga “*Maravilho-m’eu, mia senhor*” (A42).
Cancioneiro da Ajuda – Lisboa: Edições Távola Redonda, 1994. Edição fac-similada, p.97.

Dentro da perspectiva da TO, um estudo quantitativo como o que será apresentado na Seção 2.2.1 é de extrema relevância, no sentido de apontar as tendências principais da língua, em termos de sílabas ótimas e excepcionais, além de resoluções inaceitáveis em PA para sequências de vogais.

Como mostra a Tabela 2.1, a seguir, foi mapeado no *corpus* um total de 6777 seqüências vocálicas, incluindo encontros de duas vogais orais, uma vogal oral e uma vogal nasal, uma vogal nasal e uma vogal oral, e duas vogais nasais.

Tabela 2.1. Sequências vocálicas mapeadas no *corpus*.

Fonte	Quantidade absoluta de seqüências vocálicas (percentual)
Cantigas profanas	2331 (34,4%)
Cantigas religiosas	4446 (65,6%)
TOTAL	6777 (100%)

2.2.1 A combinação de vogais no Português Arcaico: ditongos e hiatos

Como mostram o Gráfico 2.1 e a Tabela 2.2, no levantamento que foi feito no *corpus* considerado, foi possível encontrar um total de 6777 encontros entre vogais internamente à palavra, dos quais 4764 (70,3%) são ditongos e 2013 (29,7%), hiatos. Desse fato, pode ser inferida a enorme preferência do PA pela silabação de seqüências de vogais como ditongos. No entanto, ao contrário do que acontece no PB atual, os hiatos são mais tolerados em PA e, em alguns casos, são a única solução possível de silabação de encontros vocálicos intra e intervocabulares (por exemplo, vogais duplas).

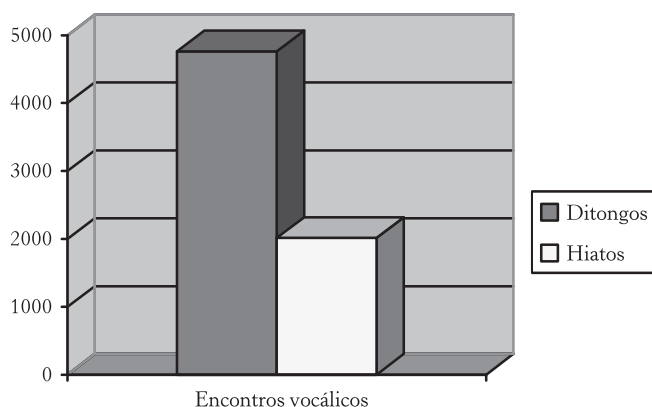


Gráfico 2.1. Tipos de encontros vocálicos.

Tabela 2.2. Tipos de encontro vocálico no PA.

Tipo de encontro vocálico	Quantidade absoluta (percentual)
Ditongos crescentes:	
I+V	
profanas	127 (1,8%)
religiosas	45 (0,7%)
Subtotal (ditongos I+V)	172 (2,5%)
QU-/GU- + V	
profanas	135 (2%)
religiosas	201 (3%)
Subtotal (ditongos QU-/GU- + V)	336 (5%)
Subtotal (ditongos crescentes)	508 (7,5%)
Ditongos decrescentes:	
profanas	1702 (25,1%)
religiosas	2554 (37,7%)
Subtotal (ditongos decrescentes)	4256 (62,8%)
Subtotal (ditongos)	4764 (70,3%)
Hiatos (vogal oral + vogal):	
profanas	313 (4,7%)
religiosas	1182 (17,4%)
Subtotal (hiatos vogal oral + vogal)	1495 (22,1%)
Hiatos (vogal nasal + vogal):	
profanas	54 (0,8%)
religiosas	464 (6,8%)
Subtotal (hiatos vogal nasal + vogal)	518 (7,6%)
Subtotal (hiatos)	2013 (29,7%)
TOTAL	6777 (100%)

2.2.1.1 Ditongos

Dentre os ditongos, os dados de Zucarelli (2002, p.67 e 76), que estudou os encontros vocálicos intravocabulares do PA em uma perspectiva derivacional não linear, considerando um *corpus* de 107 cantigas de amigo e amor, extraídas do *Cancioneiro da Ajuda*, do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* e do *Pergaminho Vindel*, permitem chegar a um total de 89% de ditongos decrescentes e apenas 11% de ditongos crescentes. Esses últimos, de uma distribuição restritíssima, podiam ser formados, no nível fonológico, apenas pelas sequências *ia*, *io*, uma vez que Zucarelli não considera como ditongos fonológicos (mas apenas fonéticos) sequências do tipo QU-/GU- + V (por exemplo: *augua*; *quando*).

Embora o *corpus* que aqui se considera seja muito mais amplo do que o de Zucarelli (2002), o levantamento quantitativo de dados possibilitou chegar a resultados muito semelhantes aos dessa pesquisadora, já que apontou como produto as seguintes quantidades: 89,3% de ditongos decrescentes (4764 casos) contra 10,7% de ditongos crescentes (apenas 508 casos) – Tabela 2.3.

Tabela 2.3. Ditongos.

DITONGOS	
Ditongos crescentes:	
I+V	
profanas	127 (2,7%)
religiosas	45 (0,9%)
Subtotal (ditongos I+V)	172 (3,6%)
QU-/GU- + V	
profanas	135 (2,9%)
religiosas	201 (4,2%)
Subtotal (ditongos QU-/GU- + V)	336 (7,1%)
Subtotal (ditongos crescentes)	508 (10,7%)
Ditongos decrescentes:	
profanas	1702 (35,7%)
religiosas	2554 (53,6%)
Subtotal (ditongos decrescentes)	4256 (89,3%)
TOTAL (ditongos)	4764 (100%)

Como se pode facilmente perceber a partir dos dados quantitativos obtidos através da análise do *corpus*, o ditongo decrescente é a silabação preferida pelo PA para uma sequência vocálica, mesmo quando são considerados e comparados entre si todos os tipos de soluções possíveis, incluindo os hiatos (ver Gráfico 2.2). Neste sentido, pode-se dizer que o ditongo decrescente é a silabação “ótima” para sequências de vogais no Português Medieval.

Por esse motivo, a análise aqui pretendida de cada um dos padrões de silabação possíveis para encontros vocálicos no Português Medieval inicia-se justamente a partir dos ditongos decrescentes.

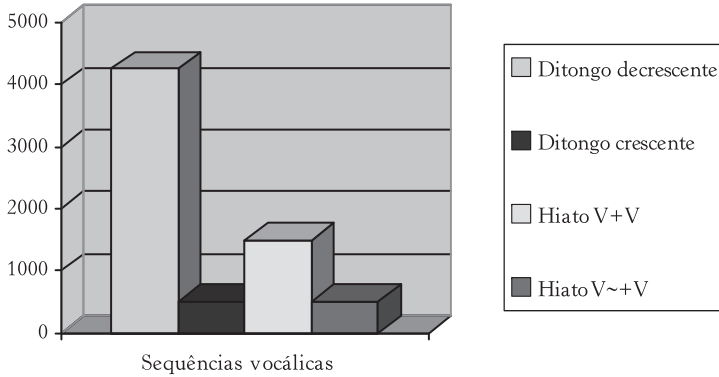


Gráfico 2.2. Ditongos e hiatos.

A Tabela 2.4, a seguir, mostra a distribuição de cada tipo de ditongo decrescente no universo do *corpus*.

Tabela 2.4. Ditongos decrescentes.

Ditongo	Cantigas profanas	Cantigas religiosas	Subtotal
ai	161	163	324
au	1	3	4
ei	378	480	858
eu /ew/	11	88	99
eu /ɛw/	571	449	1020
iu	12	96	108
oi	214	388	602
ou	180	545	725
ui	174	342	516
Subtotal	1702	2554	4256

O Quadro 2.5 traz todas as palavras contendo ditongos decrescentes que puderam ser mapeadas durante a análise, apontando todos os padrões de ditongos decrescentes encontrados.

Quadro 2.5. Ditongos decrescentes.

Sílaba pretônica	
ai	alcayotaria, alcayotas, bailar; bailemos; dayan, façõn, mayor, mayores, Vayamos
au	bautismo, bautizar, caudela
ei	aleyuosa; bēizer, bēições, bejar, bejara, bejou, beyçudo, beyjando, cheiro, deitadas, deitar, deitaran, deitava, deitou, dereitamente, dereitureira, deytada, deytan, eigreja, eixame, feitura, leixada; leixade; leyxades; leixar, leixara, leixara (fut.), leixarey; leixaremos, leixaria, leixarian, leixaron, leixasse, leixassen, leixava, leixavan, leixei, leixou, malfeitor, neçidade, oqueijões, pedreiras, peyor, queimada, queimado, queimar, queirades, queixar, queixara (fut.), queixume, queixou, reinasse, sospeytada, sospaitaron
oi	anoytecia, ascoitade, ascoitar, coydades, coidar, coidando, coitada, coitadas, coitado, coitados, moyreu, oimais, oyteenta
ou	apousentar, aprouguer, cousimento, cousir, cousira, dourada, jouve, jouvera, louçãa, loução, louções, loucura, mouron, ouçades, ourivez, ousadia, ousar, ousaron, oussase, ousei, ousou, outorgado, outorgar, outorgaria, outorgasse, outorgava, outrē, outrossi, ouver, ouvera, ouveran, ouveron, ouvesse, ouessedes, ouvessen, pousada, pousar, pousauã, prouguer, prouguesse, souber, soubera, souberē, souberon, soubesse, soubessedes, trouxeran, trouxeron, trouxesse
ui	acutelada, ascuitado, ascuitados, cuydades, cuidado, cuidando, cuidar, cuidarei, cuidaria, cuidaron, cuidasse, cuidava, cuidavan, cuidei, cuidou, cuitada, cuitado, cuitados, cuitelo, juigados, Juyão, juygar
Sílaba tônica	
ai	Ai, alcayde, alfaya, ayre, caia, Cesaira, contrairo, demais, guaruaya, Locaya, iamays, mais, oymays, paay, quiçay, retraya, saya, vai
au	ao*
ei	acabei, acharei, achei, acordei, amarei, afeito, amei, andey, ampararei, arqueiros, arteiro, asperai, assanhey; assanharey, aventurey, auelaneyras, auerei, azyeira, bēeita, bēeito, beijo, beira, busquei, cadeira, carreira, carreiras, cavaleiro, certaia, certo, ceveyra, chamei, cheira, cobrarei, comecei, congeyto, conpanneira, conpanneiro, conpanneiros, conqueiro, contarei, contei, contreita, contreito, cordeiros, cortarei, covilleira, cuidarei, cuidei, darei, deito, departirey, direita/mente, ** dereito, dereitureira, deseiei, desfeito, despeito, dey, dezesseis, direi, duradeira, ei, enconlleito, enpreguey, enteira, erdeiro, errey, ensandeçerei, escolleyta, escolleito, escorreyto, escudeyro, estreito, falarei, falei, farei, fazfeiro, feita, feito, feitos, fiquei, fogueira, fronteira, guardey, guiarei, guysarey, irei, justiceira, lauey, lei, leite, leito, leixa, leixe, leixei, leuãtey, leuei, liey, loarei, loei, lumēyera, madeira, maltreito, maltreitos, mandadeira, mandadeiro, maneira, maneiras, marteiro, mentireira, mōesteiro, moleira, monteira, morei, morrerei, namorey, neguei, neicio, odeito, omez[i]eyra, ousei, paguei, partirei, peito, peitos, perderei, perdoei, poderei, porteiros, porrey, prazenteira, preito, prenderei, primeira, primeiro, provarei, proveito, poderei, punnarei, punnei, queira, queiras, queixo, querrei, quitei, reçeei, refeiro, rei, reino, reis, retreito, reyne, reynos, ribeira, rogarei, roguei, sabedeiras, sei, seis, senlleira, sentirei, serey, servirey, soqueixo, sospeyta, teito, terceira, terrei, tolleito, tornei, torticeyra, traseito, trebelhey, treita, treyto, veerei, veira, verdadeira, verdadeira/mente, verdadeyro, vidreira, uiuerei

Continua

Quadro 2.5. *Continuação*

Sílabas tônicas	
eu /eu/	acolheu, acorreu, adorneceu, apareceu, apercebeu, aprendeu, caeu, cofondu, cometeu, comeu, connoceu, conquereu, conteceu, conteo, converteu, creceu, deçendeu, deceu, defendeu, desaprendeu, ençendeu, enssandeceu, entendeu, ergeu, esclareceu, falleceo, leeu, meteu, morreu, naçeu, ofereo, pareceu, perdeu, prometeu, recebeu, respondeu, soffreu, sandeu, tolleu, torceu, tramateu, tremeu, venceo, viveu
eu /ew/	deu, deus, encreu, encreus, eu, Filisteus, greu, judeu, judeus, leu, lheu, Machabeus, Mateus, meu, meus, romeus, seu, seus, teu, teus
iu	abriu, arreferyu, compriu, consentiu, consomiu, destroyu, dormiu, espedyu, faliu, feriu, fogiu, guariu, mentiu, oyu, partiu, paryu, pediu, recodiu, reemiu, repentiu, resurgiu, sayu, senti, viu
oi	agoiro, coidan, coita, coitas, depois, dormidoiro, foi, moira, moiro, noite, noites, oito, pois
ou	achou, acusou, agẽollou, ajudou, alongou, amostrou, amou, andou, apresentou, assanhou, atravessou, babous, Badallouce, baratou, beijou, braadou, britou, buscou, cantou, catou, chamou, chegou, chorou, começous, consellou, contou, contou, cousa, cousas, criou, cuidou, deitou, demonstrou, derribou, despreçou, dou, dous, durou, encontrou, enganou, enpregou, enprennou, entrou, enserrou, enviou, errou, esperto, estou, falou, ficou, fillou, forçou, furto, guardou, guiou, guisou, jurou, leixou, levou, livrou, louco, mamou, mandou, matou, morou, mouro, mouros, mostrou, mudou, nembrou, obridou, ou, ousa, ousou, outra, outras, outre, outro, outros, ouve, ovo, pagou, parou, passou, pensou, pesou, pintou, pouca, poucas, pouco, poucos, provou, prougue, prougo, punnou, queixou, quitou, reçoou, rezou, rogou, sacou, sãou, serrou, soube, tallou, tardou, tesouro, tirou, topou, tornou, touca, toucas, trouxe, untou, vou
ui	cuide, cuidado, cuita, cuitas, fruita, fui, mercuiro, mui, muita, muitas, muito, muitos

* Hiato realizado foneticamente como ditongo, como recurso estilístico-rítmico, com a finalidade de manter a isometria dos versos.

** Esta forma específica aparece nos versos 95 e 96 da cantiga CSM122: *dereita* aparece no final do verso 95, rimando com *escolleyta* e *sospeita* – na posição tónica principal do verso, portanto.

Como se pode observar, a partir da comparação entre o Quadro 2.5 e a Tabela 2.4, embora o ditongo *éu* /*ew*/ seja o mais recorrente no conjunto de cantigas considerado, é o ditongo *ei* que conta com a maior variedade de palavras. De fato, observa-se que há uma repetição das mesmas poucas palavras contendo o ditongo *éu*, especialmente as palavras *eu*, *meu* e *Deus*, que ocorrem em quase todas as cantigas analisadas, geralmente mais de uma vez. Por outro lado, o ditongo *ei* aparece em um maior número de palavras.²⁰

20 Sobre a evolução do valor das grafias *-eu* e *-eo* em português, do século XIII ao XVI, ver Cunha (2004). Sobre a diferenciação das vogais médias nas CSM, ver Fonte (2010a,b e 2014).

Na verdade, como mostra a Tabela 2.5, a maior ou menor recorrência dos ditongos está relacionada principalmente a dois fatores: o primeiro (já mencionado), é a ocorrência em um número maior de palavras; o segundo é o fato de alguns ditongos decrescentes serem suporte de marcas de tempo/modo/aspecto, em terminações verbais. Dessa forma, a razão para o ditongo *ei* figurar entre os mais recorrentes é o fato de este ditongo caracterizar a terminação de dois tempos verbais: o Pretérito Perfeito do Indicativo (1ª pessoa do singular; 2ª conjugação – exemplo: *acabei*) e o Futuro do Indicativo (1ª pessoa do singular; em todas as conjugações – por exemplo, *prenderei*). De fato, há apenas três ditongos que podem ocorrer como realização de flexões verbais, além de *ei*: *eu /ew/* (Pretérito Perfeito do Indicativo; 3ª pessoa do singular; 2ª conjugação – por exemplo, *prende*), *iu* (Pretérito Perfeito do Indicativo; 3ª pessoa do singular; 3ª conjugação – por exemplo, *abriu*) e *ou* (Pretérito Perfeito do Indicativo; 3ª pessoa do singular; 1ª conjugação – por exemplo, *achou*). Com exceção de *ou* (que, como mostram as tabelas a seguir, quando comparadas ao Quadro 2.6, ocorre como parte do radical derivacional de várias palavras), todos esses ditongos são mais recorrentes em posição de flexão verbal do que em outros contextos. O ditongo *iu*, inclusive, não ocorre em qualquer outro contexto. Por sua vez, outros ditongos, como *ai*, *oi*, *éu* e *ui*, são também terminações de formas verbais irregulares muito recorrentes, como *vai*, *deu*, *foi* e *fui*.

Tabela 2.5. Correlação: ditongo decrescente e terminação verbal.

Ditongo	Em terminações verbais	Em outras posições na palavra	Subtotal
ai	5	319	324
au	---	4	4
ei	429	429	858
eu /ew/	92	7	99
eu /ɛw/	29	991	1020
iu	108	---	108
oi	235	367	602
ou	272	453	725
ui	17	499	516
Subtotal	1187	3069	4256

Como já foi mostrado em Massini-Cagliari (1995, 1999a), há uma forte correlação entre a ocorrência de ditongos decrescentes no PA e o posicio-

namento do acento lexical. De fato, como mostra a Tabela 2.6, ditongos decrescentes *nunca* ocorrem em posições postônicas no PA: foi possível mapear ditongos dessa natureza apenas em posições tônicas e pretônicas. Esse fato tem sido um dos argumentos cruciais para a consideração da sensibilidade à quantidade silábica na atribuição do acento no PA, uma vez que sílabas contendo ditongos decrescentes comportam-se indubitavelmente como pesadas nessa língua (a exemplo do que ocorre com as sílabas trava-das por consoante), atraindo para si o acento lexical, quando localizadas na última posição silábica da palavra.²¹

Tabela 2.6. Ditongos decrescentes: pauta prosódica (I).

Ditongo	Sílaba pretônica	Sílaba tônica	Subtotal
ai	49	275	324
au	3	1	4
ei	131	727	858
eu /ew/	---	99	99
eu /ɛw/	---	1020	1020
iu	---	108	108
oi	45	557	602
ou	135	590	725
ui	67	449	516
Subtotal	430	3826	4256

A correlação entre pauta prosódica e ocorrência de ditongos decrescentes comprova que a atração do acento lexical em circunstâncias favoráveis é um fator crucialmente relevante, no sentido de que todos os ditongos decrescentes (com exceção de *au*, um quase arcaísmo, na época) são muito mais frequentes em posição tônica do que em posição pretônica. Três deles, inclusive, *nunca* aparecem em posição pretônica: *éu* (/ɛw/), *eu* e *iu*.

De fato, não era mesmo de se esperar a ocorrência de *éu* (/ɛw/) em posição pretônica, uma vez que a vogal [ɛ] só é licenciada em posição acentuada. No entanto, não há restrições desse tipo com relação às vogais [i] e [e]. A restrição da ocorrência de *iu* em posição pretônica pode estar relacionada

21 Ver, a este respeito, Massini-Cagliari (1995, 1999a) e o Capítulo 3 deste livro.

ao fato de este ditongo ter ocorrido apenas como marcador de desinência verbal (Tabela 2.5). Por sua vez, todas as ocorrências de *eu* em posição outra que não de terminação verbal referem-se à palavra *sandeu*; neste caso, uma restrição com relação à ocorrência desse ditongo fora do ambiente de desinência verbal pode ser relevante, a exemplo do que ocorre com o ditongo *iu*.

Como já foi mostrado na Tabela 2.2, foram localizados no *corpus* apenas 508 casos de ditongos crescentes, correspondendo a apenas 7,5% entre todas as sequências vocálicas mapeadas – uma solução para a silabação de encontros vocálicos quase “marginal”, no PA, se comparada à quantidade de ditongos decrescentes.

Além disso, todos os casos de ditongos crescentes mapeados podem ser distribuídos em apenas dois tipos: 1. ditongos formados pela vogal I, seguida de A ou O; 2. ditongos formados pela vogal U precedida de consoante oclusiva velar (/k/ ou /g/), seguida de A. A distribuição desses dois tipos de ditongos crescentes no *corpus* é apresentada na Tabela 2.7.

Tabela 2.7. Ditongos crescentes (geral).

Fonte	Ditongos I+V	Ditongos QU-/GU- + V	Total de ocorrências
Cantigas profanas	127 (25%)	135 (26,6%)	262 (51,6%)
Cantigas religiosas	45 (8,9%)	201 (39,5%)	246 (48,4%)
Subtotal	172 (33,9%)	336 (66,1%)	508 (100%)

Dos 508 casos de ditongos crescentes em PA, 172 (33,9% do total de ditongos crescentes e apenas 2,5% do total das sequências vocálicas) correspondem a ditongos crescentes formados pela vogal I seguida de A ou O. Na Tabela 2.8, apresenta-se a distribuição dos casos de ditongos desse tipo entre os dois *corpora* (de cantigas profanas e de cantigas religiosas).

Tabela 2.8. Ditongos crescentes I + V.

Fonte	IA	IO	Total de ocorrências
Cantigas profanas	126	1	127
Cantigas religiosas	38	7	45
Subtotal	164	8	172

O Quadro 2.6 traz todas as palavras localizadas no *corpus*, contendo ditongos crescentes do tipo I + V.

Quadro 2.6. Ditongos crescentes I+V.

Sílabas tônicas	
ia	mia, mias, sabiades
io	soberviosa/mente*
Sílabas postônicas	
ia	bestias, caomia, chuva, comia, Perssia, reliquias, sábia, sábian, sábias, Segovia, sobervia
io	dormio, juyzio, nervio, novio

* Esta forma específica aparece nos versos 48 e 49 da cantiga CSM192: *soberviosa* aparece no final do verso 48, rimando com *groriosa* – na posição tônica principal do verso, portanto.

Uma primeira observação importante a ser feita com relação a esse tipo de ditongo é a de que há uma enorme desproporção entre os casos de ditongos IA e IO: o ditongo crescente IO ocorre apenas oito vezes em todo o universo do *corpus*.

Uma segunda e importantíssima observação dá conta do fato de que, ao contrário dos ditongos decrescentes, os ditongos crescentes podem ser encontrados em sílabas postônicas. Além disso, na análise que se fez do *corpus*, não foi possível encontrar qualquer caso de ditongo desse tipo em posição pretônica (ver Quadro 2.6). Esse fato pode ser observado a partir da Tabela 2.9.

Tabela 2.9. Ditongos crescentes I+V: pauta prosódica.

Fontes	Sílabas tônicas	Sílabas postônicas	Subtotal
Cantigas profanas	123	4	127
Cantigas religiosas	15	30	45
Subtotal	138	34	172

A Tabela 2.9 mostra que, embora haja um número relevante de casos de ditongos crescentes ocorrendo em posição postônica, no cômputo geral, há uma maior concentração dos dados em sílabas tônicas. Desde já, é importante ressaltar o fato de que a mera possibilidade de existência de ditongos crescentes em posição postônica já é algo bastante notável, em comparação com o que ocorre com os ditongos decrescentes. Porém, os dados apresentados na Tabela 2.9 encontram-se “mascarados” pela grande recorrência do pro-

nome *miá* (e seu plural *miá(s)*) – que ocorre 122 vezes no *corpus* de cantigas profanas e 12 no de religiosas. Se retirarmos das quantidades supracitadas as relativas a esse pronome (ver Tabela 2.10), pode-se observar que, ao contrário do que parece a princípio, o ambiente “ótimo” para a ocorrência de ditongos crescentes dessa natureza é átono, ou seja, sílabas postônicas. Não se pode esquecer, também, que, com relação à palavra *miá* (tônica), monossílabo, não existe outra possibilidade de acentuação (ocorre, porém, a forma *mía*, dissílabo paroxítona).

Tabela 2.10. Ditongos crescentes I+V: pauta prosódica (excluindo a palavra *miá*).

Fontes	Sílaba tônica	Sílaba postônica	Subtotal
Cantigas profanas	1	4	5
Cantigas religiosas	3	30	33
Subtotal	4	34	38

O outro único tipo de ditongo crescente possível no nível fonético no PA são os ditongos do tipo QU-/GU- +V (em que V=[a]). Foram localizados 336 casos de ditongos dessa natureza, distribuídos conforme mostra a Tabela 2.11. Essa quantidade corresponde a 66,1% do total de ditongos crescentes do *corpus*, 7,1% do total de ditongos e 5% do total de sequências vocálicas.

Tabela 2.11. Ditongos crescentes QU-/GU- +V.

Fonte	QU- + V	GU- + V	Total de ocorrências
Cantigas profanas	103	32	135
Cantigas religiosas	125	76	201
Subtotal	228	108	336

O Quadro 2.7 mostra todas as palavras encontradas que contêm ditongos desse tipo. É interessante observar que, ao contrário dos ditongos crescentes I+V e dos ditongos decrescentes, ditongos crescentes do tipo QU-/GU- +V podem figurar em qualquer contexto, com relação à pauta prosódica. Este fator é de suma importância para a determinação do *status* fonológico desse tipo de sequência (ver Seção 2.2.2).

Quadro 2.7. Ditongos crescentes QU-/GU- + V.

Sílabas pretônicas	
ua	Aguadalquivir, aguardador, aguardando, gualardon, guardada, guardade, guardado, guardador, guardar, guardaria, guardassen, guardava, guardey, guardou, guareçer, guarecera, guareçesse, guarida, guarido, guaridos, guarir, guariu, guarredes, guaruaya, quadrava
Sílabas tônicas	
ua	enquanto, guarda, guarde, guarden, guardes, lenguages, menguada, menguado, minguar, pasqual, quaes, qual, quan, quando, quanta, quantas, quanto, quantos, quatro
Sílabas postônicas	
ua	agua/agua, egua, lingua, linguas, mingua

2.2.1.2 Hiatos

No levantamento quantitativo que se fez, considerando o *corpus* misto de cantigas profanas e religiosas, foram encontrados 2013 hiatos – o que corresponde a 29,7% dos casos de sequências vocálicas (uma solução não majoritária, portanto, mas estatisticamente bastante relevante). Os dados foram divididos de acordo com a natureza da primeira vogal envolvida no hiato, se oral (hiatos V+V) ou nasal (hiatos ã+V).

Como mostra a Tabela 2.12, com relação aos hiatos, manteve-se a tendência geral de obtenção de muito mais dados a partir das cinquenta cantigas religiosas do que das cem cantigas profanas. Isso pode ser explicado pelo fato de as CSM serem tradicionalmente cantigas muito mais longas do que as profanas, além de, em muitos casos, terem versos mais longos (com um maior número de sílabas poéticas). Porém, há outra diferença relevante entre os dados provindos dos *corpora* de cantigas profanas, por um lado, e religiosas, por outro. Nas CSM, ocorre o dobro de hiatos do tipo vogal nasal + vogal do que no *corpus* de cantigas de amor e de amigo: nas CSM, há 28,2% de casos (464 em 1646); nas cantigas profanas, o percentual é de 14,7% (54 em 367).

Tabela 2.12. Hiatos (geral).

Fonte	Vogal oral + vogal	Vogal nasal + vogal	Subtotal
profanas	313 (15,5%)	54 (2,7%)	367 (18,2%)
religiosas	1182 (58,8%)	464 (23%)	1646 (81,8%)
Subtotal	1495 (74,3%)	518 (25,7%)	2013 (100%)

Há 1495 casos de hiatos cuja primeira vogal é oral (hiatos do tipo vogal oral + vogal ou hiatos V+V). Essa quantia corresponde a 74,3% de todos os hiatos do *corpus* (ver Tabela 2.12) e a 22,1 % de todas as sequências vocálicas (ver Tabela 2.2).

O Quadro 2.8 traz todas as palavras localizadas no *corpus* em que figuram os hiatos considerados no levantamento quantitativo.

Quadro 2.8. Hiatos (vogal oral + vogal).

Pretônica + pretônica	
a + a	braadando, braadar, braadou, Faaron, gaannado, gaannar, sinaadamente
a + e	caentade, escaeçer, escaecia, escaentando, maestria, traedor
a + i	sayria
a + o	aorada, aorar, caomia
a + u	saudada, saudar, saudavas
e + a	creatura, deslealdade, lealdade
e + e	creeria, enpeesce, meezinna, preegador, preegar, reemiu, seera, seeren, ueeran, veeras, veeredes, veerei
e + i	deidade
e + o	deoessa, leonor
i + a	criador, fiador, fiará, guiarei, piadade, piadades, piadosa, piadoso, Siagrió
i + e	piedade, piedosa
i + i	cobiiçar
o + a	Joachin, loadores, loarei
o + i	coirmãa, oydores, oyria
o + o	voontade, voontades
Pretônica + tônica	
a + a	faago, gaanne, paay, sinaado, vaan
a + e	caendo, caente, caer, caera, caesse, caeu, maestre, maestres, retraer, saendo
a + i	ainda, campaynna, caÿ, caya, envayr, paraiso, rayz, sair, saisse, saissen, sayan, sayda, saydo, sayron, sayu, Ýsaya
a + u	caudo, saudes, traudo
e + a	adeante, creades, creamos, deante, desleal, eãyo, leal
e + e	Beleem, creede; creedes, creentes, creer; descreer, leer, leeu, lumēeira, oyteenta, reçeey; seendo, seer; ueede; ueedes; ueendo; ueer
e + e	ueher; vehesse; veemos, veeron, ve ^h esTes
e + i	creya, creyan, Reynna, seya
e + o	Leon, meogo, peor, peões, reçeou, Simeon
e + u	ameude, descreudo, neũu recreudo, veudo

Continua

Quadro 2.8. *Continuação*

Pretônica + tônica	
i + a	adevyar, ciada, confiando, criada, criar, criaron, criava, desfiar, diabo, diabre, Diago, enviar, enviaron, enuyasse, fiança, fiar, fiavas, guiar, patriarcha, persiãos, vianda
i + e	i + e: liey
i + ε (?)	Gabriel
i + i	criia, fiüz, liia, remiir, riindo, riir, siia, sijam, tiinna, triigo, viinna, viir, viya
i + o	criou, enviou, groriosa, grorioso, guyou, luxurioso, pepiões, perfioso, preciosa, religion, religioso
i + u	fiuza, myudo, niũa, niun, Recessiundo
o + a	Ioana, loada, loado, loar, loaron, perdoasse, voando
o + e	aloe, doente, doede, doer, loei, loemos, perdoei, sangoento
o + i	choya, destroya, destroyr, goir, oir, oy, oya, oyda, oyde, oydes, oydo (subst.), oydo (v.part.), oyndo, oyo, oyren, oyron, oysse, oystes, oyu, soya
o + o	coor, coores, door, doores, loor, loores
u + i	destroyr, destruyu, juyz, juyzio
Tônica + postônica	
a + a	aa, aas, maa
a + e	cae, estadaes, quaes, taes
a + o	ao, aos, mao, maos
e + a	candea, candeas, correa, crea, fea, Galilea
e + e	cree, creen, lee, merçee, merçees, pee, pees, see, vee
e + o	Avangeo, ceo, ceos, creo, veo
i + a	abadia, alcayotaria, alegria, Almaria, anoytecia, apōyan, apparecia, atreuia, averia, avia, avian, azaria, havequia, beuiã, bogia, britaria, cabia, cabian, casaria, cavalaria, caya, chamaria, choya, comerian, comia, comian, compannia, compria, combatian, conceberia, consellaria, corria, cortesia, creeria, crerizia, creyan, crian, criia, cuidaria, daria, darian, decendia, deçia, desafiado, desprazia, destroya, deveria, devia, deuiades, deviamos, dia, dias, dizia, dizian, dizias, dormia, drudaria, entendia, entrestecia, entrevista, envia, eregia, ergia, ergian, escaecia, escomungaria, escrivia, espedia, estendia, falecia, faria, fazia, fazian, ferian, fia, folia, fria, frias, guardaria, guia, guisaria, ia/ya, irya, jazia, leixaria, leixarian, liia, outorgaria, ousadia, oya, oyria, maestria, Maria, Marias, merecian, melloria, metia, mia, mongia, morria, ordian, osmaria, pareçia, parria, partia, partira, pedia, pedian, perdia, perdōaria, perfia, pesaria, poderia, podia, podian, porria, pōyas, prazeria, prazia, prenderia, prendia, profecia, profecias, prometia, quera, queriades, querian, querria, receberia, recebia, reprendia, romaria, romarias, sabia, sabian, sandia, sayan, sayria, sentia, seria, servia, siia, sijam, soya, subia, Suria, valia, via (subst.), via (v.), vias, vigias, vingaria, terria, tñia, tñian, tragia, tragian, todavia, tricharia, ualia (v.), ualia (subst.), vençia, verria, vestia, vñia, vñian, vivia, vivias, vivirian, yan, yas, Ysaya
i + i	gentiis, fii
i + o	rio, Siagrio
o + a	boa
o + e	doe, does, oe

Continua

Quadro 2.8. *Continuação*

Tônica + postônica	
o + o	doo, loo, poos, soo, soon, soos
u + a	duas, rua, ruas, sua, suas, tua
Postônica + postônica	
e + e	omees
e + o	angeo, angeos
i + a	Cecilia, lírias, ostia
i + o	Basilio, neicio
o + a	paravoa
o + o	poboo

A exemplo do que fizemos em relação aos ditongos, conduzimos uma busca pelos glossários disponíveis em busca de padrões de hiatos que não haviam sido encontrados no *corpus*. Esses padrões localizados apenas nos glossários são os seguintes: i+o – *prioressa*, *violar* (pretônica + pretônica); u+e – *cruzea* (pretônica + tônica); u+ε – *cruel*, *Samuel* (pretônica + tônica); u+u – *cuu*, *nuu*, *muu* (tônica + postônica). Ressalte-se, entretanto, que esses padrões são pouquíssimos – o que demonstra a boa representatividade do conjunto de cantigas aqui considerado como base para a análise.

Já a Tabela 2.13 mostra que ocorrem hiatos cuja primeira vogal é oral em todos os contextos possíveis, com relação à pauta prosódica: a saber, entre duas vogais pretônicas, entre uma vogal pretônica e a tônica, entre a tônica e a postônica imediatamente seguinte, e entre duas postônicas (no caso de proparoxítonas). É indispensável ressaltar, no entanto, que nem todas as combinações possíveis de vogais do PA aparecem formando hiatos em todos os contextos possíveis.

Tabela 2.13. Hiatos (vogal oral + vogal): pauta prosódica.

Hiatos	Pretônica + pretônica	Pretônica + tônica	Tônica + postônica	Postônica + postônica	Subtotal
a + a	9	5	42	---	56
a + e	12	33	7	---	52
a + i	1	48	---	---	49
a + o	3	---	53	---	56
a + u	3	3	---	---	6
e + a	4	10	11	---	25

Continua

Tabela 2.13. *Continuação*

Hiatos	Pretônica + pretônica	Pretônica + tônica	Tônica + postônica	Postônica + postônica	Subtotal
e + e	24	135	32	2	193
e + i	1	18	---	---	19
e + o	2	17	25	14	58
e + u	---	7	---	---	7
i + a	20	35	635	6	696
i + e	2	6	---	---	8
i + i	2	24	2	---	28
i + o	---	32	2	2	36
i + u	---	9	---	---	9
o + a	9	24	4	1	38
o + e	---	13	3	---	16
o + i	3	66	---	---	69
o + o	10	29	12	5	56
o + u	---	---	---	---	---
u + a	---	---	11	---	11
u + e	---	---	---	---	---
u + i	---	7	---	---	7
u + o	---	---	---	---	---
u + u	---	---	---	---	---
Subtotal	105	521	839	30	1495

Há 518 casos de hiatos cuja primeira vogal é nasal (hiatos do tipo vogal nasal + vogal). Essa quantia corresponde a 25,7% de todos os hiatos (ver Tabela 2.12) e a somente 7,6% do total geral de sequências vocálicas (ver Tabela 2.2).

O Quadro 2.9 traz todas as palavras do *corpus* em que foram localizados hiatos do tipo vogal nasal + vogal.

Quadro 2.9. Hiatos (vogal nasal + vogal).

Pretônica + pretônica	
ã + a	certãamente, chãamente, gãara
ã + e	mãefesta
ã + i	certãidade, sãydade, vãidade
ẽ + e	bêeições, bêeizer, ãemigo, ãemigos, têevroso
ẽ + o	agẽollasse, agẽollou
ĩ + a	devỹador, ordĩamento

Continua

Quadro 2.9. *Continuação*

Pretônica + pretônica	
ī + i	Trīidade, virgīidade
ō + a	corōada, perdōados, perdōaria
ō + e	mōesteiro
Pretônica + tônica	
ã + a	gãados, gãar, grãada, grãado, sãar, sãasse, ssãassen, sãava, sãavan
ã + e	gães
ẽ + a	alumêar, cêava, enlumêar, nomêar, pêado
ẽ + e	bêeita, bêeito, convêera, detêer, lumêeira, mantêente, mantêer, têen, têendes, têendo, têer, vêeron, vêesse, vêessen
ẽ + o	dêosto, gêollos, mêor
ẽ + u	têuda
ī + a	espīaço, ordīado, Reŷa
ī + e	azŷeira
ī + i	aviir, fīir, tīia, tīian, vīia, vīian, vīir
ī + u	vŷudo
ō + a	dōado, perdōar, perdōardes, perdōaron, perdōasse, razōar, rezōava, rezōavan, sōada, sōar
ō + e	apōedes, cōellos, compōer, pōer
ō + o	cōorte
ũ + a	assũada, comũal, jajũado, jajũar, jajũaron, jajũassen
Tônica + postônica	
ã + a	ãa, açaa, antivãa, cãa, canpãa, certãa, cizillãa, chãa, chrischãa, coirmãa, grãa, humãa, jusãa, lãa, louçãa, mãa, maçãa, mannãa, quintãa, rãa, romãa, sãa, sãan, solarãa, toledãa, vãa
ã + i	eãyo, estrãya, estrãyo
ã + o	antivãos, cão, certãos, chão, chrischão, chrischãos, grão, irmão, irmãos, Juyão, loução, louçãos, mão, mãos, pagão, pagãos, persiãos, romãos, são, sãos, vão, vãos, vilão
ẽ + a	chêa, chêas
ẽ + e	atêes, têen, têes, vêes
ẽ + o	allêo, avêo, chêo, fêo, mêos, sêo, vêo
ī + a	farŷa, menŷa
ī + o	camŷo, festŷo, menŷo, mesquŷo, vŷo
ō + a	azcōa, bōa, bōas, corōa, dōas, Lisbōa, nōa, padrōa, perdōa, pessōa
ō + e	bêeiçōes, conpannōes, coraçōes, dōes, ladrōes, lijōes, limpidōe, oqueijōes, peōes, pepiōes, razōes, trōes, varōes
ō + o	bōo, bōos, sōo
ũ + a	algũa, hũa/ũa, niũa, ũas
ũ + u	algũus, neũu, sũu, ũu/hũu
Postônica + postônica	
ẽ + e	omêes

Apenas dois padrões de hiatos cuja primeira vogal é nasal foram localizados exclusivamente nos glossários: ã+e – *Guimarães*; ã+e – *lões*. Ambos os casos dizem respeito a hiatos em que a primeira vogal é tônica e a segunda, postônica.

O que o Quadro 2.9 nos mostra é que, embora hiatos desse tipo possam figurar em todos os contextos possíveis, com relação à pauta prosódica, há restrições ao aparecimento de sequências específicas de vogais em determinados contextos. Por exemplo, no contexto postônica + postônica, em proparoxítonas, só foi localizado o hiato do tipo ã+e (que ocorre uma única vez, entretanto). Por sua vez, algumas sequências de vogal nasal + vogal não ocorreram – nem como hiatos nem como ditongos: ã+u, ã+i, ã+o, ã+u, ã+e, ã+i e ã+o. Entretanto, tal fato pode estar relacionado apenas à coincidência de esses padrões não ocorrerem nesse *corpus* específico, não a proibições de ocorrência na língua (fato bastante comum quando se trabalha com dados históricos).

2.2.2 Interpretação fonológica²²

Nesta seção, pretende-se apresentar uma análise da silabação de sequências vocálicas no PA, em uma perspectiva otimalista. O objetivo é chegar a uma hierarquia de restrições que preveja as soluções dadas pela língua para cada possibilidade de combinação entre vogais contíguas.

O quadro pintado na seção anterior deste capítulo, em que dados quantitativos da ocorrência de cada uma das soluções possíveis de silabação para

22 A análise apresentada nesta Seção 2.2.2 é minha terceira abordagem do assunto, dando conta da distinção entre ditongos e hiatos no PA dentro da TO. Minha primeira proposta, contendo resultados preliminares relativos apenas ao *corpus* de cantigas profanas, foi apresentada no *II Seminário Internacional de Fonologia*, realizado na PUC-RS, de 1 a 9 de abril de 2002, na forma da comunicação intitulada *Ditongos e hiatos em Português Arcaico: uma abordagem otimalista*, que foi publicada em Massini-Cagliari (2003a). Resultados preliminares relativos apenas a uma sequência específica de vogais foram apresentados no *L Seminário do GEL*, realizado na FFLCH-USP, de 23 a 25 de maio de 2002, na forma da comunicação intitulada *A silabação da sequência a+i no Português Arcaico: uma abordagem otimalista da distinção entre ditongos e hiatos* (cf. Massini-Cagliari, 2003c). No *XVIII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, apresentei minha segunda proposta, uma abordagem otimalista da combinação entre vogais altas, na forma da comunicação *A formação de ditongos e hiatos no Português Arcaico: a respeito da silabação do nome de um jogral* (Massini-Cagliari, 2003d).

encontros vocálicos foram considerados, sugere um “campo favorável” à abordagem otimalista, no sentido de que tendências claras em direção a, por um lado, privilegiar tipos específicos de silabação e, por outro lado, evitar outros puderam ser encontradas.

Como foi mostrado na Seção 2.2.1, o ditongo decrescente é a silabação largamente preferida pelo PA, na combinação de duas vogais em sequência. E, como foi possível observar a partir da Tabela 2.6, esse padrão de silabação nunca ocorre em sílabas postônicas no PA, sendo exclusivo de sílabas tônicas e pretônicas. Essa tabela aponta, inclusive, três ditongos decrescentes que aparecem exclusivamente em posição tônica: *eu* (/ɛw/), *eu* e *iu*.

Não é possível a ocorrência de *eu* (/ɛw/) em posição pretônica, uma vez que a vogal [ɛ] só é licenciada em posição acentuada. Porque a qualidade da vogal média está intimamente ligada à sua posição com relação ao acento, o ditongo *eu* (/ɛw/) não ocorre em posição pretônica, mas a restrição não se dá com relação ao ditongo como um todo, mas apenas com relação à qualidade da vogal-núcleo – o que, por si só, não é capaz de comprovar um condicionamento do acento sobre a ocorrência de ditongos decrescentes. No entanto, não há restrições desse tipo com relação às vogais [i] e [e]. A restrição da ocorrência de *iu* em posição pretônica pode estar relacionada ao fato de este ditongo ter ocorrido apenas como marcador de desinência verbal (Tabela 2.5). Mas o mesmo não ocorre com relação ao ditongo *eu*, que, além das ocorrências em posição de terminação verbal, aparece no nome substantivo *sandeu*.

Como já foi dito anteriormente, a correlação entre pauta prosódica e ocorrência de ditongos decrescentes comprova que a atração do acento lexical em circunstâncias favoráveis é um fator crucialmente relevante, no sentido de que todos os ditongos decrescentes (com exceção de *au*, um quase arcaísmo, cujo ancestral latino fora transformado em *ou*) são muito mais frequentes em posição tônica (última ou penúltima sílabas da palavra, justamente aquelas que podem “atrair” para si o acento, por causa da sua localização na palavra – ver Capítulo 3) do que na posição pretônica.

A percepção de fatos como estes fizeram que, desde o início dos estudos de sequências vocálicas no PA, fosse estabelecida uma correlação entre pauta prosódica e ocorrência de ditongos decrescentes, nessa língua (cf. Huber, 1986[1933]; Williams, 1975[1938]). Mas essa relação era princi-

palmente de constatação da ligação entre esses fenômenos, nos estudos filológicos a respeito do vocalismo do PA, e não de causa-consequência, no sentido de que a posição do acento seria a responsável pela realização fonética de sequências vocálicas como ditongos decrescentes.

Em minha tese de Doutorado (1995, publicada em 1999a), objetivei estudar o percurso da acentuação do latim ao PB atual, enfatizando, porém, o período arcaico da Língua Portuguesa, crucial para a compreensão da mudança observada nos padrões de acentuação do latim até hoje. Nessa ocasião, pude mostrar como o Português Medieval é sensível ao peso das sílabas para a localização do acento tônico. O que isso quer dizer é que qualquer sílaba pesada (isto é, com duas moras ou mais) localizada na última ou penúltima posição silábica da palavra atrai para si o acento principal.

(2.30) *sagrádo* vs. *sagraçón*
uírgo vs. *uirgéu*

É por esse motivo que não se pode encontrar ditongos decrescentes postônicos em PA. Como o ditongo ocupa duas posições moraicais, a sílaba que o possui é pesada, atraindo inevitavelmente para si o acento, caso esteja posicionada no fim da palavra. Tal fato prova que a correlação existente entre a ocorrência de ditongos decrescentes e a posição do acento é o reflexo fonético de uma relação de causa-consequência fonológica: o acento sendo construído sobre a silabação – e não o contrário. Em outras palavras, a sílaba é acentuada porque contém um ditongo crescente – e não: a sílaba contém um ditongo crescente porque é acentuada.

Entretanto, em uma abordagem otimalista, não é necessário o estabelecimento de relações de anterioridade/posterioridade na aplicação de regras, como o que acontecia nos modelos derivacionais, uma vez que, sendo a Fonologia da língua governada por restrições hierarquizadas que avaliam múltiplos *outputs* de um mesmo *input* (todos candidatos a “forma ótima”), em tese, as restrições que governam tanto a atribuição de acento como a silabação podem agir ao mesmo tempo. Mesmo com essa possibilidade, os dados do PA provindos da análise quantitativa efetuada anteriormente conformam-se muito mais a um padrão de independência da silabação com relação à atribuição do acento do que a um modelo de inter-relação. Porém, sendo a língua sensível à quantidade silábica na atribuição do acento, o

contrário não é verdadeiro, já que a localização do acento é decorrente da estruturação silábica.

Portanto, na presente análise, pretende-se mostrar que a relação de causa-consequência entre silabação e acentuação estende-se a todos os padrões de silabação de sequências vocálicas no PA, não apenas aos ditongos decrescentes.

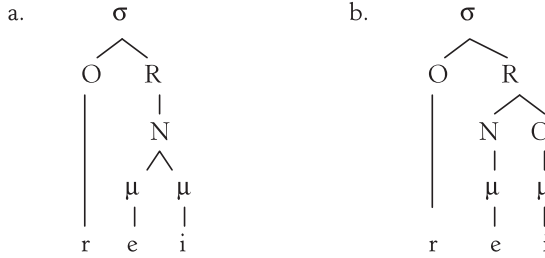
Dentro da perspectiva da TO, um estudo quantitativo como o apresentado anteriormente é de extrema relevância, no sentido de apontar as tendências principais da língua, em termos de silabações ótimas e excepcionais e de resoluções inaceitáveis em PA para sequências de vogais.

Dessa forma, o levantamento quantitativo apresentado apontou a enorme preferência do PA pelos ditongos crescentes, como padrão de silabação de sequências vocálicas. Nesse sentido, pode-se dizer, em termos otimalistas, que o ditongo decrescente é a silabação “ótima” para sequências de vogais orais no Português Medieval. Em trabalhos anteriores sobre a silabação do PA (Massini-Cagliari, 2003a,b,c,d), pude mostrar que a razão para este fato reside na exigência de fidelidade no PA entre as sequências vocálicas do *input* e do *output*, já que, quando há a formação de ditongos, não há epêntese de material vocálico ou consonantal entre as vogais que se encontram no *input*, nem apagamento de uma delas. Em termos otimalistas, pode-se afirmar que, no PA, dado um *input* VV e os *outputs* possíveis VG (ditongo decrescente, em que G=glide), GV (ditongo crescente) e VV (hiato), a realização estatisticamente mais relevante VG, na relação entre o *input* dado e o *output* escolhido, aponta para a importância das restrições DEP, MAX e ONSET, na silabação de encontros vocálicos. Comparando-se um *input* VV com um *output* VG, constata-se que este último não viola DEP, porque não há epênteses, nem MAX, porque também não há apagamentos. ONSET também não é violada (a violação a essa restrição aconteceria se o *output* preferido fosse o hiato, em que a segunda vogal inicia uma sílaba de *onset* vazio). Como intravocabularmente os hiatos são permitidos em PA, embora não sejam a silabação mais recorrente, conclui-se que ONSET ocupa uma posição na hierarquia de restrições que gera a silabação das sequências vocálicas em PA abaixo de MAX e DEP.

Por atrair o acento para si, quando posicionados no final da palavra, os ditongos decrescentes do PA devem ser considerados pesados. Para ser pesada, a sílaba deve conter pelo menos duas moras.

Há duas possibilidades teóricas para a distribuição das moras dos ditongos pela planilha silábica, para a constituição de sílabas pesadas (Hayes, 1995):

(2.31)



No primeiro caso, tem-se uma sílaba aberta, já que o último elemento é nuclear, e o glide tem um *status* vocálico; no segundo caso, trata-se de uma sílaba fechada, travada, já que o último elemento pertence à coda, e o glide deve ser considerado consonantal, do ponto de vista fonológico (do ponto de vista fonético, ele é, obviamente, uma vogal).

Portanto, a pergunta que deve ser feita é a seguinte: em PA, o glide dos ditongos decrescentes pertence ao núcleo ou à coda da sílaba?

Alguns estudiosos, como Mateus e d'Andrade (2000, p.46) defendem a primeira hipótese para o Português Europeu atual e afirmam que as rimas das sílabas do Português sempre têm uma vogal nuclear e que essa vogal pode ser seguida de um glide no nível fonético; desta forma, o núcleo pode incluir um ditongo decrescente. O argumento mais forte aventado por Mateus e d'Andrade (2000, p.48) é o fato de a nasalização, em palavras como *mãe*, *irmão* etc., espriair por todo o ditongo. Para eles, se o glide estivesse na coda, como a nasal está na coda, somente ele deveria ser afetado pela nasalização. Ora, essa observação de Mateus e d'Andrade desconsidera o fato de que, quando o domínio da regra de nasalização é a rima, todos os elementos desse domínio são afetados pela nasalização. Dessa forma, o glide, inclusive no PE, poderia muito bem ser localizado na coda da sílaba. Com relação ao PA, esse argumento não é válido. Como foi comprovado a partir do levantamento feito no *corpus*, muitos dos atuais ditongos nasais do PE e do PB eram ainda hiatos no PA (ex.: *mão*, *irmão*), ou nem mesmo haviam perdido a consoante nasal interveniente entre as duas vogais em questão (ex.: *mano*,

louçano). Parkinson (1993, p.55) mostra, a partir da consideração da métrica e da rima de cantigas medievais galego-portuguesas, que os cancioneiros não trazem evidências favoráveis à convergência de *-ão*, *-ã*, *-õ* e *-õe* (hiatos) para *-ão* (ditongo).

Câmara Jr. (1985[1970]) classifica os ditongos do Português Brasileiro atual como uma sequência VV. Em uma perspectiva não linear, essa afirmação leva à interpretação de duas posições ocupadas no núcleo. Seu argumento é o fato de, por exemplo, depois de ditongo, não poder ocorrer “R” forte, só “R” fraco (tepe), o que significa dizer que, depois de coda preenchida, só ocorreria “R” forte, como em *Israel*. Se o glide do ditongo está na coda, então, deveria ocorrer “R” forte e não “R” fraco, como em *Europa*. O mesmo parece ocorrer em PA. Neste sentido, o glide deveria ser posicionado no núcleo silábico.

Somenzari (2006) levantou evidências no sentido de que a consoante representada pela letra R em PA, na posição intervocálica, é geminada, no nível fonológico. Neste sentido, não poderia de forma alguma ocorrer depois de ditongos se o glide estivesse posicionado na coda, porque não haveria lugar de ancoragem para a consoante – o que efetivamente ocorre em PA. Por outro lado, se o glide estivesse no núcleo, isto deveria acontecer – o que não é possível no PA. Esse fato leva à conclusão de que o glide está na coda da sílaba, nos ditongos decrescentes.

Mas o argumento mais forte quanto à consideração do glide na coda provém da distribuição das consoantes na parte periférica da sílaba. A exemplo do que ocorre até hoje no PB e no PE, apenas os chamados arqúifonemas /S/ e /N/ e as consoantes /r/ e /l/ podem ocorrer na posição de coda, no PA: /r/ (*veer*, *moller*, *cert*, *andar*, *sennor*, *pastor*, *Portugal*, *amor*); /S/ (*esto*, *faz*, *sospeita*, *aquesta*, *chus*, *solaz*, *triste*); /N/ (*entender*, *andar*, *nembrar*, *non*, *razom*, *coraçom*, *cantiga*, *gran*, *branca*); /l/ (*algun*, *sol*, *culpado*, *mal*, *Portugal*). Ora, depois de ditongos, apenas /S/ pode ocorrer e, assim mesmo, em final de palavra, como em *Deus*, *pois*, *mais*. Assim, para o PA, a hipótese de que o glide estaria posicionado na coda é a mais adequada, pois dá conta melhor da descrição e da compreensão das estruturas silábicas da língua, que, em todos os outros casos, não possui mais de uma única posição preenchida no núcleo.

Em resumo, considerando a distribuição dos elementos vocálicos e consonantais na sílaba do PA e o comportamento das sílabas contendo diton-

gos, que é análogo ao das sílabas travadas com relação à acentuação (que leva em consideração o peso silábico – Massini-Cagliari, 1999a), deve-se concluir que o PA só aceita uma posição preenchida no núcleo; em consequência, nos ditongos decrescentes, o glide posiciona-se na coda. Assim, conclui-se também que a restrição *CODA – definida anteriormente em (2.14) – pode ser violada em PA para a formação de ditongos decrescentes e de sílabas travadas. A interação no componente EVAL entre esta e as restrições a que aludimos no parágrafo anterior é mostrada no Tableau (2.32). As restrições levadas em consideração para a construção desse tableau foram definidas anteriormente em (2.12).

(2.32)

	/rei/	MAX	DEP	ONSET	*CODA
a.	$\text{r}^{\text{e}}\text{ei}$.rei.				*
b.	re.i			*	
c.	re.□i		*!		
d.	re<i>	*!			

Como os glides dos ditongos decrescentes são posicionados na coda em PA, em decorrência da consideração de núcleos simples, a silabação do glide como segundo elemento de um núcleo complexo é vetada. No Tableau (2.33), essa proibição é evidenciada a partir do conflito entre *CODA e *COMPLEX(N) – definida em (2.34). Por convenção, no Tableau (2.33) – e nos seguintes, quando necessário – o posicionamento do glide no núcleo será indicado por *y*, que representa o glide anterior (no caso do glide posterior, será utilizado *w*).

(2.33)

	/rei/	MAX	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a.	$\text{r}^{\text{e}}\text{ei}$.rei.					*
b.	.rey.			*!		

(2.34) *COMPLEX(N): Núcleos têm apenas um elemento.
(OU Núcleos complexos são proibidos)

Como já apontado anteriormente, a consideração de uma proibição forte com relação a núcleos complexos no PA tem uma desvantagem (mas várias vantagens, como será visto adiante): parece não prever a possibilidade de ocorrência de ditongos crescentes seguidos de consoante, como ocorre em *Deus, mais, pois*. Em primeiro lugar, é necessário dizer que nem todas as consoantes licenciadas na coda podem aparecer nessa posição: apenas /S/ ocorre. Isso prova que essa posição não é uma coda “comum”.

Para dar conta do posicionamento do glide dos ditongos decrescentes na coda e da proibição de codas complexas no PE, nesses casos, Fikkert e Freitas (1997, apud Santos, 2001, p.81) consideram o /S/ extrassilábico. Zucarelli (2002, p.101-2) prefere considerar a existência de codas complexas no PA, embora considere a hipótese de Fikkert e Freitas como uma solução alternativa.

Biagioni (2002, p.147-8) mostra que a “sílabas máxima” do PA, ou seja, a sílaba possível com o maior número de elementos, nunca ultrapassa o número de quatro. As possibilidades listadas por Biagioni são: CCVC (*cras*); CCVV (*preito*) e CVVC (*deus*). As sílabas formadas por ditongos decrescentes seguidos de /S/ nunca ultrapassam o número máximo de elementos por sílaba – o que é um argumento desfavorável à hipótese da extrassilabidade.

Pelos motivos expostos anteriormente, é preferível considerar que, assim como o PA permite *onsets* complexos, colocando, entretanto, sérias restrições para a sua ocorrência, haveria a possibilidade de formação de codas complexas em contextos restritíssimos. As restrições ao aparecimento de *onsets* complexos no PA foram traduzidas, em termos otimalistas, na superioridade de COMPLEX^{Ons}-COND sobre ONSET no ranking de restrições. Por simetria, pode-se propor que uma restrição do tipo COMPLEX^{Coda}-COND, definida em (2.35), que atuaria em conjunto com CODA-COND e *COMPLEX^{Coda} (já definidas anteriormente em 2.16 e 2.18, respectivamente), está hierarquizada acima de *CODA – como no Tableau (2.36). Essa configuração das restrições hierarquizadas dá conta do aparecimento de palavras como *deus, mais e pois*.

- (2.35) COMPLEX^{Coda}-COND: A segunda posição de coda só pode ser preenchida por /S/.

(2.36)

	/deus/	MAX	CODA-COND; *COMPLEX ^{Coda} ; COMPLEX ^{Coda_} -COND	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a. E^{SP}	.deus.						**
b.	.dews.				*!		*
c.	de.us					*	*

Como o PA só permite o preenchimento de uma posição no núcleo da sílaba, a atuação de *COMPLEX(N) explica por que as sequências de vogais iguais, no PA, são categoricamente silabadas como hiato. Como mostra o Tableau (2.37), o apagamento de qualquer uma das vogais feriria MAX; a inserção de uma consoante entre elas, DEP. Já a constituição de uma vogal longa fere *COMPLEX(N). A hierarquia de restrições adotada a seguir explica a ocorrência do hiato em todos os exemplos de vogais duplas mapeados no *corpus*.²³

(2.37)

	/kreer/	MAX	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a. E^{SP}	cre.er				*	(*)
b.	cre:r			*!		(*)
c.	cr<e>er	*!				(*)
d.	cre<e>r	*!				(*)
e.	cre.er		*!			(*)


É importante notar que, em termos diacrônicos, muito provavelmente a restrição *COMPLEX(N) perde posteriormente a sua força, ou seja, vai caindo para posições mais baixas na hierarquia, uma vez que, atualmente, tanto no PB como no PE, vogais duplas não são admitidas. Por outro lado, há, nessas duas variedades do português atual, a possibilidade de formação de ditongos nasais – inexistentes no PA, pela falta de espaço de ancoragem

23 O asterisco entre parênteses representa uma violação à restrição considerada, mas com relação a uma questão que não está sendo discutida no momento, ou com relação a uma outra sílaba da palavra que não a focalizada na discussão. Sem exceção, este tipo de marcação é aqui usado apenas para restrições muito baixas na hierarquia, porque, do contrário, o *output* avaliado seria descartado por violação fatal.

para dois elementos vocálicos no núcleo da sílaba, uma vez que a nasal fica na coda, de onde espraia.



A hierarquia de restrições considerada em (2.37) explica também a formação de hiatos em vários outros contextos, além da formação de vogais duplas. Por exemplo, quando a segunda vogal de uma sequência é diferente de /i/ e /u/ e não pode constituir um glide de ditongos decrescentes (portanto, não se encaixa nas condições estabelecidas por CODA-COND como uma possível coda), um hiato é obrigatoriamente formado. Isso explica o aparecimento de hiatos em sequências do tipo a+e (*escaecer, traedor, mestre, estadaes, quaes* etc.), a+o (*aorada, mao* etc.), e+a (*creatura, desleal, candea* etc.), e+o (*deoessa, Leon, peor, ceo, creio* etc.), o+a (*loadores, perdoasse, boa* etc.) e o+e (*doede, loemos, doe* etc.), em que os *outputs* trazendo silabações possíveis para as combinações de vogal em questão são avaliados da mesma forma que os *outputs* considerados para a palavra *traedor*, no Tableau (2.38).

(2.38)

	/traedor/	MAX	CODA-COND	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a. 	tra.e.dor					*	(*)
b.	trae.dor		*!				*(*)

Porque o PA permite apenas um elemento no núcleo, hiatos também são formados quando uma vogal alta é seguida de qualquer outra vogal – Tableau (2.39), para os exemplos *Maria* e *piedade*. A tendência majoritária da língua com relação a sequências de V(alta) + V é, portanto, a de evitar a formação de ditongos crescentes.

(2.39)

	/maria/	MAX	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a. 	Ma.ri.a				*	
b.	Ma.ria			*!		
	/piedade/	MAX	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
c. 	pi.e.da.de				*	
d.	pie.da.de			*!		

Em sequências de V+V(alta), muitas vezes o resultado é, também, obrigatoriamente um hiato (e não o ditongo decrescente, tendência ma-

ajoritária). Isso acontece quando, após a vogal alta, aparece uma consoante ($\neq /S/$, incluindo a nasal), porque, nesse caso, como a consoante preencherá prioritariamente a coda, não há mais local para alocação da vogal alta nesse constituinte; desta forma, a vogal alta deve obrigatoriamente ser silabada como núcleo de uma sílaba diferente da da vogal que a precede. Essa é a razão pela qual hiatos são formados nas palavras: *ainda*, *envayr*, *sair*, *adevyar*, *confiando*, *criar*, *desfiar*, *enviar*, *fiança*, *fiar*, *guiar*, *patriarcha*, *persiãos*, *vianda*, *Gabriel*, *pepiões*, *religion*, *niũa*, *niun*, *Recessiundo*, *destroyr*, *goir*, *oir*, *oyndo*, *oystes*. Nos termos da TO, a restrição à ocorrência de formas como ***ail**, ***air**, ***ain** etc. em rimas do PA pode ser expressa a partir da ação da restrição COMPLEX-CODA-CONDITION – definida em (2.35) –, que atua em conjunto com CODA-COND (2.16) – ver Tableau (2.40):

(2.40)

	/sair/	MAX	CODA-COND; COMPLEX ^{Coda} -COND	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a.	sa.ir					*	*
b.	.sair.		*!				**
c.	.sayr.				*!		*

Pelos mesmos motivos, a formação de um hiato é obrigatória em sequências de V(alta)+V+V(alta), uma vez que, constituído um ditongo decrescente entre V e V(alta), a vogal alta que antecede essa sequência é silabada como núcleo da sílaba anterior – como em *liey*, *enviou*, *destruyru* (ver Tableau (2.41), para *liey*).

(2.41)

	/liei/	MAX	CODA-COND; COMPLEX ^{Coda} - -COND	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a.	li.ei					*	*
b.	lie.i		*!			*	*
c.	lyei				*!		*

Pelos motivos expostos anteriormente, fica também explicada a preferência pelo hiato na formação de palavras como *rainha/reinha* e *campaynna*.

Na seção anterior deste capítulo, já foi estabelecido que as consoantes palatais /ʎ/ e /ɲ/ em PA devem ser consideradas complexas, pelas mesmas razões pelas quais Wetzels (2000) assim as considera em PB. Dessa maneira, a formação de um ditongo em *reinha* feriria COMPLEX-CODA-CONDITION – ver Tableau (2.42).

(2.42)

	/re.inna/	MAX	COMPLEX ^{Ons} -COND	CODA-COND; COMPLEX ^{Coda} -COND	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a.	re.in.na						*	*
b.	rein.na			*!				**
c.	re.i.nna		*!				*	
d.	rey.nna		*!			*!		
e.	reyn.na					*!		*

Nos verbos, a partir da Teoria do Alinhamento de McCarthy e Prince (1993), pode-se explicar o aparecimento de vários hiatos cuja segunda vogal é alta, devido a exigências de alinhamento entre a vogal temática verbal (VT) com o núcleo da sílaba a que pertence – restrição ALINHE (VT,N), em (2.43). A necessidade de alinhamento da VT ao núcleo da sílaba acaba por gerar os hiatos mapeados nas formas de particípio *caudo*, *traudo* – ver Tableau (2.44).

(2.43) ALINHE (VT, NUC): Nos verbos, alinhe a VT com o núcleo da sílaba a que pertence.

(2.44)

	/ka-u-do/	MAX	ALINHE (VT,N)	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a.	ca.u.do					*	
b.	cau.do		*!				*

No entanto, a hierarquia anteriormente estabelecida não explica a formação de ditongos crescentes nas formas *miá*, *dórmio*/*dórmia*, *Simión*, *sobérvia*, *ravioso*, *sábia*, *cambiár*. Há duas observações importantes a este respeito: 1) ao contrário do que acontece com relação aos ditongos decrescentes, os ditongos crescentes podem aparecer em posição postônica – o que prova que

a sílaba em que se localizam é *leve*, isto é, monomoraica; 2) a recorrência de ditongos crescentes no *corpus* é realmente relevante somente com relação à palavra *miá* (134 ocorrências em um total de 172 – 78%); todas as outras palavras aparecem apenas uma vez ou duas (quatro, no máximo – e, nesse caso, em uma mesma e única cantiga). Esse fato sugere uma realização excepcional, lexicalmente marcada.

Mesmo assim, é preciso explicar e prever a oposição entre as formas listadas em (2.45), aparentemente distintas apenas quanto ao acento e à sílabação:

(2.45)	<i>miá</i>	(pronome pessoal 1ps)	vs.	<i>mía</i>	(pronome pessoal 1ps)
	<i>dórmia</i>	(pres. subj. 3ps)	vs.	<i>dormía</i>	(pret. imp. Ind. 3ps)
	<i>sábia</i>	(subst.)	vs.	<i>sabía</i>	(verbo)

Nos casos em que a alternância entre ditongo e hiato produz *palavras diferentes*, no quadro das teorias derivacionais, era possível dizer que a diferença é gramatical. Por exemplo, a estrutura morfológica dos verbos *dórmia* e *dormía* reflete importantes distinções de tempo, modo e aspecto (*dórmia* = Presente do Subjuntivo, 1ª ou 3ª pessoas do singular; *dormía* = Pretérito Imperfeito do Indicativo, 1ª ou 3ª pessoas do singular).²⁴

(2.46)	radical	VT	MT	NP	
	<i>dórmia</i>	dorm-	i	a	∅
	<i>dormía</i>	dorm-	i	ia	∅

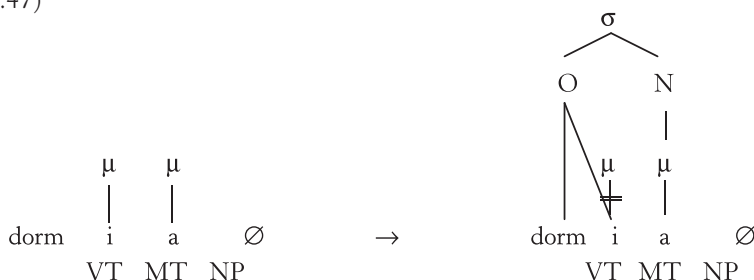
O primeiro fato a ser considerado é que, em *dormía*, há a formação de uma vogal bimoraica. Como já mostrei anteriormente em Massini-Cagliari (1999a, p.177-81), a ocorrência de vogais bimoraicas no PA é permitida em certos contextos de flexão verbal, em que a vogal temática verbal pode ser fundida com uma vogal de mesma qualidade de uma das desinências (modo-temporal ou número-pessoal) – o que resulta na soma das moras de

24 Em (2.46), as abreviaturas VT, MT e NP referem-se à estrutura morfemática desses verbos e significam, respectivamente, vogal temática, desinência modo-temporal e desinência número-pessoal.

cada uma das vogais. Nesse sentido, em termos derivacionais, a diferença de padrão acentual entre *dormía* e *dórmia* é resultado direto do padrão de silabação dessas palavras. Em *dormía*, o acento recai sobre [i] porque esta é uma vogal bimoraica e o PA é sensível à quantidade silábica na atribuição de acento;²⁵ já em *dórmia*, o acento recai sobre o radical, porque este é o padrão natural para os tempos presentes (Indicativo e Subjuntivo), nas três pessoas do singular e na terceira pessoa do plural.

Por sua vez, e ainda dentro de uma abordagem derivacional, a manutenção da VT em formas como *dórmia* é algo excepcional, já que, nessas pessoas específicas dos tempos presentes, a VT cai, por regra, diante de outra vogal que carregue *status* de desinência verbal (ex.: *canto*: cant - æ - Ø - o; *cante*: cant - æ - e - Ø). Por esse motivo, pode-se dizer que, mesmo mantendo sua identidade fonética de vogal, *i* perde a mora a ela associada, em *dórmia*, o que permite que ela seja associada ao *onset* silábico – como em (2.47). Em termos derivacionais, portanto, o que se tinha era muito mais do que uma descrição do fenômeno, mas uma explicação, correlacionando a silabação excepcional da sequência *mia* como consoante mais ditongo crescente ao fenômeno mais geral de queda da VT nas formas presentes dos verbos.

(2.47)



Em termos otimalistas, embora seja possível chegar a uma formalização do fenômeno que dê conta de descrevê-lo e de prever o padrão de silabação desejado, a motivação para a sua ocorrência fica menos transparente. Dado o imenso poder da TO, pode-se apontar o padrão de silabação desejado para cada um dos verbos em questão a partir da proposição de uma


25 A fusão da VT com a vogal desinencial seguinte também explica o padrão de silabação de outras formas encontradas no *corpus*: *creya*, *creyan*, *seya*, *choya*, *destroya*, *oy*, *oya*, *oyda*, *oyde*, *oydo*, *oyu*, *oyren*, *oysse*, *soya*.

restrição forte, hierarquizada acima ou no mesmo nível de MAX. Embora esta estratégia aponte para a forma desejada como “ótima” nos tableaux, seu poder explicativo do fenômeno linguístico é bem menor do que o advindo das abordagens derivacionais, uma vez que a motivação para o fenômeno, que vem da configuração morfológica de cada verbo, fica enfraquecida.

Para a forma *dormía* (e similares), a consideração da sua estrutura morfológica leva à formulação de alguma restrição que, nesse caso específico, permita a construção de um núcleo complexo excepcional (contendo uma vogal bimoraica). Esse fato poderia ser expresso a partir da redefinição de *COMPLEX(N), como em (2.34'), prevendo que o núcleo deve ter um elemento apenas no nível segmental – e não no nível moraico. Dessa forma, no Tableau (2.48), em que são avaliados os vários *outputs* para o *input* do verbo *dormir*, nas 1^a/3^a pessoas do singular do Pretérito Imperfeito do Indicativo, não há violação a *COMPLEX(N) em *a* – o que faz dessa a forma “ótima”.

(2.34') *COMPLEX(N): Núcleos complexos são proibidos, a não ser os formados por VT+V(des.), em formas verbais.

(2.48)

	/dorm-i-ia/	MAX	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a. 	dor.mi:.a				*	(*)
b.	dor.mi<i>.a	*!			*	(*)
c.	dor.m<i>.i.a	*!			*	(*)
d.	dor.mi.i.a				**	(*)

Esta solução tem, no entanto, um sério inconveniente: o caráter *ad hoc* da restrição formulada. Infelizmente, esta não é uma desvantagem exclusiva da restrição *COMPLEX(N). Para dar conta de prever as formas corretas de palavras com vogais duplas (como *creer*, *riir*, *maa* etc.), a definição em (2.34), de caráter mais universal, acabou ficando com um aspecto bastante “paroquial” em (2.34'). Dado o enorme poderio da teoria, qualquer restrição do tipo “paroquial” (isto é, para resolver um problema específico de uma língua específica, sem caráter universal) poderia ser chamada a resolver o problema, com o mesmo resultado prático. De fato, em uma de minhas abordagens anteriores para resolver a questão (Massini-Cagliari,

2003d), propus a consideração da restrição *HIATO, que proíbe hiatos nas formas do “pretérito”,²⁶ conforme definição em (2.49). Como se pode verificar, também o Tableau (2.50) aponta a forma correta como “ótima”.

(2.49) *HIATO: Hiatos entre VT e V(desinência), nas formas “do pretérito”, são proibidos.

(2.50)

	/dorm-i-ia/	*HIATO	MAX	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a.	dor.mi:.a				*	*	(*)
b.	dor.mi.<i>a		*!			*	(*)
c.	dor.m<i>i.a		*!			*	(*)
d.	dor.mi.i.a	*!				**	(*)
e.	dor.mi.□i.a			*!		*	(*)

Dado o esmagador poder representacional (mas não necessariamente explicativo, entenda-se bem) da teoria, no passado, alguns estudiosos atribuíram a incapacidade de resolver impasses da análise de forma outra senão através da criação de restrições “paroquiais”, consideradas *ad hoc*, à incapacidade do analista – e não à imperfeição da teoria (Archangeli, 1997, p.15). No entanto, diante de casos como esses, em que há uma aparente contradição no sistema (a saber, hiatos de vogais duplas são proibidos nas desinências verbais, mas obrigatórios nos demais contextos), há apenas soluções insatisfatórias disponíveis na TO. Uma delas é a que foi aqui adotada, ou seja, a proposição de restrições paroquiais. Uma outra é a criação de “subsistemas” dentro do sistema maior, o que equivale a criar duas (ou mais) hierarquias alternativas de restrições, uma que se aplica a um conjunto de dados, outra que se aplica a outro. Essa foi a solução adotada por Lee (2007) para a descrição da acentuação no PB e por Rosenthal (1994), para o acento do Espanhol. Lee (2007) propõe subsistemas diferentes para a geração do padrão acentual de nomes e verbos; por sua vez, cada um desses subsistemas subdivide-se em ainda outros subsistemas, que geram os diferentes padrões de acento: na última, na penúltima ou na antepenúltima sílaba.

26 1ª pessoa do singular, Pretérito Perfeito do Indicativo, 2ª/3ª conjugações; todas as pessoas do Pretérito Imperfeito do Indicativo, 2ª/3ª conjugações.

Rosenthal (1994) apresenta hierarquias distintas (e conflitantes, até) para os subsistemas que geram os padrões acentuais na última, na penúltima e na antepenúltima sílaba. O problema com essas soluções é que, em última análise, elas acabam por ter um caráter tão *ad hoc* quanto a postulação de restrições paroquiais, mesmo se considerada a possibilidade de processamento em paralelo, uma vez que é extremamente difícil prever qual dos diversos subsistemas deve avaliar os candidatos, já que a escolha correta do subsistema avaliador é necessária para alcançar o resultado correto – e a escolha determina o resultado. Sem prever um módulo derivacional dentro do sistema (representacional) da TO, fica impossível determinar qual subsistema (em outras palavras, qual das hierarquias de restrições) deve avaliar cada conjunto de candidatos. Porém, se a teoria teve como origem a proposição de um contraponto representacional às dificuldades advindas dos modelos fonológicos não lineares derivacionais, a introdução de módulos derivacionais dentro da TO chega a ser contraditória.

É interessante considerar que a de postulação de restrições “paroquiais” têm a vantagem de espelhar mais fielmente os fatos linguísticos específicos de cada língua, num espírito que se aproxima mais da ideia anterior das teorias derivacionais não lineares de que há fatos linguísticos universais, comuns a todas as línguas do mundo, e outros que são particulares de cada língua (os “parâmetros”, na teoria gerativa de princípios e parâmetros).

Nesse espírito, para dar conta da silabação de formas verbais “presentes” (do indicativo e do subjuntivo) como *dórmia*, ressaltando o seu caráter irregular pelo fato de a VT não cair, a proposição de uma restrição do tipo *-VT(Pres.), definida em (2.51), que proíbe o licenciamento da mora da VT nas formas presentes, é mais fiel aos fatos morfológicos do PA do que a postulação de subsistemas, porque reflete a natureza idiossincrática dessas formas. Nesse sentido, no Tableau (2.52), a forma em *a* não viola * μ -VT(Pres.) porque a vogal *i* está posicionada no *onset* – que é complexo, o que acarreta uma violação (não fatal, porque a restrição é bastante baixa na hierarquia) a COMPLEX^{Ons}. Além disso, (2.52a) não viola *COMPLEX(N), porque a vogal *i* não está silabada no núcleo silábico (a exemplo do que ocorre em 2.52b). Assim, recordando da afirmação de Bisol (1989) a respeito dos ditongos crescentes no PB, pode-se concluir que, também com relação ao PA, a intuição dos estudos derivacionais estava correta, no que tange à afir-

mação de que os ditongos crescentes do português não constituem ditongos verdadeiros. E, não sendo estes casos de ditongos propriamente ditos, mas de *onsets* complexos, não pode haver violações a *COMPLEX(N). Um argumento que sustenta esta análise é o fato de, em PA, não existirem palavras contendo ditongos crescentes precedidos por *onsets* complexos: isso levaria a três posições preenchidas no ataque silábico – o que é impossível.

(2.51) * μ -VT(Pres.): A mora da VT das formas verbais “presentes” não é licenciada.

(2.52)

	/dorm-i-a/	MAX:*	μ -VT (Pres.)	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA	COMPLEX ^{Ons}
a.	dor.mia							*
b.	dor.mya		*!		*!			
c.	dor.mi.a					*		

Embora prevejam a distinção de silabação nos pares de verbos *dormía/dórmia* e *sabía/sábia*, as soluções aqui adotadas são insuficientes para prever a distinção de silabação entre os não verbos, como acontece, por exemplo, entre *mía/miá*.

A oposição *miá/mía* é bastante difícil de explicar, já que envolve duas realizações possíveis da *mesma* palavra. A este respeito, é bastante pertinente lembrar a conhecida citação de Michaëlis de Vasconcelos (1912-1913, p.409):

Quanto ao possessivo *mha*, *mho* eu já expliquei que era proclítico, tinha acento na última vogal e que os Castelhanos também pronunciavam *miá*, *mió*, sempre monossilábicos. Segundo as leis de ditongação antiga, o acento recaía na vogal mais forte e sonora, e não na semivogal *i*. Existia todavia a forma absoluta *mía* bissilábica, colocada depois do substantivo. A princípio *mhá senhor* mas *senhor mía*. É a rima (com *folia*, etc) que autentica essa pronúncia.



No *corpus* considerado no presente estudo, há apenas duas ocorrências de *mía*, dissílabo paroxítono terminado em hiato (CSM2 e CSM100). A própria Michaëlis de Vasconcelos (1920, p.56) aponta apenas um caso, em uma cantiga que não pertence ao *corpus* considerado (V402). Dada a pou-

quíssima produtividade dessa palavra como dissílaba, pode-se hipotetizar que a variação, nesse sentido, é provavelmente resultado de uma escolha estilística do poeta: para produzir a rima com *dia*, *eregia*, *envia*, *vingaria*, *avia* etc., a silabação original (excepcional – ditongo crescente) pode ser transformada em hiato, que é a silabação previsível, nesse contexto, pela hierarquia de restrições considerada.

No caso específico de *miá*/*mía*, poder-se-ia propor um condicionamento prosódico, ligado à posição da palavra na frase (como pronome substantivo ou adjetivo), a partir da observação de Michaëlis de Vasconcellos. No entanto, o levantamento quantitativo aqui empreendido dá conta do comportamento idiossincrático de *miá*, mesmo dentro do contexto específico dos ditongos crescentes do tipo I+V no PA. Esse fato sugere um condicionamento marcado lexicalmente. Essa solução, apesar de altamente “parroquial”, no jargão da TO, está bastante adequada ao espírito da língua, aos fatos apontados através do levantamento quantitativo, que mostrou, por um lado, a pouca relevância estatística dos ditongos crescentes I+V no contexto geral das sequências vocálicas do PA (apenas 2,5%), mas a relevância da recorrência de *miá*, dentro do conjunto dos ditongos desse tipo. Dessa maneira, propõe-se uma solução “local” para um problema “local”: diferenciar as duas formas do pronome a partir da restrição * μ -i (*miá*), definida em (2.53), que proíbe especificamente o licenciamento de mora de *i* em /*mia*/(det.). Como a marcação se dá através de categorias lexicais, a marca é, pois, lexical. Em termos da TO, isto equivale a dizer que há uma marca no *input*.

(2.53) * μ -i (*miá*): A mora de *i* em /*mia*/(det.) não é licenciada.

(2.54)

/mia/(det.)	MAX	* μ -i (<i>miá</i>)	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA	COMPLEX ^{Ons}
a.  mia							*
b. mya		*!		*!			
c. mi.a		*!			*		
/mia/(adj.)	MAX	* μ -i (<i>miá</i>)	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA	COMPLEX ^{Ons}
d. mia		*!					*
e. mya		*!		*!			
f.  mi.a					*		

Porém, uma solução tão particular como a apresentada anteriormente não costuma agradar. Dessa forma, seria mais elegante buscar restrições, mesmo “paroquiais”, mas que dessem conta, pelo menos, de prever a sílabação de todos os casos de ditongos crescentes I+V. Outra solução mais “elegante”, mas também problemática, seria a adoção de hierarquias de restrições alternativas, nas quais *COMPLEX(N) apareceria hierarquizada em posições diferentes, de modo a produzir a forma desejada (a saber, alternativamente ditongo crescente e hiato). Mas, no fundo, esta é uma solução que não consegue escapar da sua própria circularidade: os *outputs* de um determinado *input* são avaliados pelo sistema indicado na marcação do *input*; e o *input* é marcado para que os *outputs* produzidos a partir dele sejam avaliados pela hierarquia “correta”, aquela que produz o efeito desejado.

O levantamento quantitativo apresentado mostrou que os ditongos crescentes do tipo I+V nunca ocorrem em posição pretônica no PA. E, diferentemente dos ditongos decrescentes, esse tipo de ditongo crescente pode ocorrer em posição postônica. Tal fato sugere uma correlação entre sílabação e pauta prosódica. Resta investigar se esta é uma relação de causa-consequência e, no caso afirmativo, em que sentido.

Uma primeira hipótese que pode ser formulada é a de que os ditongos crescentes, em formas como *sobérvia*, ocorreriam para evitar a formação de proparoxítonas – padrão acentual ainda mais excepcional no PA do que em PB/PE. Para verificar essa hipótese, foi construído o Tableau (2.56), em que as restrições TROQUEU e BINARIDADE dos pés (definidas em 2.55), que produzem o padrão acentual do PA (ver Capítulo 3), são hierarquizadas acima de MAX, o que representa a precedência do acento sobre a sílabação.

(2.55) TROQUEU: os pés têm cabeça inicial.

BINARIDADE: os pés são binários.

(2.56)

	/sobervia/	TROQUEU; BIN	MAX	COMPLEX ^{Ons} - -COND(dit)	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA	COMPLEX ^{Ons}
a.	so.(bér.via)							(*)	*
b.	so.(bér.vya)					*!		(*)	
c.	so.(bér.vi.a)	*!					*	(*)	
d.	so.ber.(ví.a)						*	(*)	

No entanto, a hierarquia de restrições em (2.56) só é capaz de apontar a forma correta como “ótima”, se se considera, ao lado das restrições responsáveis pela geração do padrão acentual, uma reformulação na condição de construção de *onsets* complexos específica para os ditongos crescentes – expressa através de $\text{COMPLEX}^{\text{Ons}}\text{-COND}(\text{dit})$. Se essa restrição, definida em (2.57) com base em $\text{COMPLEX}^{\text{Ons}}\text{-COND}$, apresentada em (2.23), for retirada do tableau – veja (2.56') –, e substituída por $\text{COMPLEX}^{\text{Ons}}\text{-COND}$, a hierarquia aponta como forma “ótima” o hiato paroxítono, ou seja *sobervía*, mesmo tendo sido consideradas as restrições relativas ao padrão acentual, porque, nesse caso, não há a possibilidade de silabar *i* no *onset*. Tal fato prova que não há uma relação de causa-consequência na direção acento-silabação, mas sim na direção contrária, mesmo nos casos em que aparentemente essa relação poderia existir.


(2.57) $\text{COMPLEX}^{\text{Ons}}\text{-COND}(\text{dit})$: *Onsets* complexos constituídos de C+i são permitidos.

(2.56')

	/sobervia/	TROQUEU; BIN	MAX	$\text{COMPLEX}^{\text{Ons}}\text{-COND}$	DEP	* $\text{COMPLEX}(\text{N})$	ONSET	*CODA	$\text{COMPLEX}^{\text{Ons}}$
a. ☺	so.(bér.via)			*!				(*)	*
b.	so.(bér.vya)					*!		(*)	
c.	so.(bér.vi.a)	*!					*	(*)	
d. ☹ ☹	so.ber.(ví.a)						*	(*)	

Outro argumento a favor da não determinância do acento sobre a silabação é o fato de existirem, no PA, proparoxítonas terminadas em hiato *ia/io*, como *óstia*, *neicio*, *Cecilia*, por exemplo, e uma forma verbal como *deviades*, interpretada como proparoxítonas por Michaëlis de Vasconcellos (1904, p.266), editora da cantiga de amor em que aparece (A131). A silabação dessas formas proparoxítonas terminadas em hiato é completamente previsível a partir da hierarquia de restrições que vem sendo aqui considerada (Tableau 2.58): seu padrão de acentuação é que é excepcional (ver Capítulo 3). O padrão de silabação das demais palavras proparoxítonas terminadas em hiato mapeadas no *corpus* – *omees*, *angeo(s)*, *paravoa* e *poboo* – também pode ser previsto pela hierarquia considerada em (2.58).

(2.58)

	/ostia/	MAX	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a. 	os.ti.a				*	
b.	os.tya			*		

A conclusão a que se chega a partir da análise dos ditongos crescentes do tipo I+V no PA que aqui se esboçou é que não é possível prever a realização de ditongos crescentes desse tipo, a não ser a partir da adoção de restrições *ad hoc*, “paroquiais”, ou a partir de hierarquias de restrições paralelas, mas circulares. No fundo, esses dois tipos de solução levam a questões do tipo “o ovo e a galinha”. Com relação à postulação de restrições particulares para dar conta da silabação da vogal *i* desses ditongos no *onset* e não no núcleo, a pergunta circular na qual se cai é: a mora da vogal *i* de ditongos crescentes não é licenciada porque é silabada no *onset*, ou o *i* é silabado no *onset* porque não é moraico? No caso da postulação de hierarquias paralelas, é o caso de se perguntar: o *input* é marcado para que os seus *outputs* sejam avaliados a partir da hierarquia que vai gerar o padrão correto ou a hierarquia “correta” avalia os *outputs* desse *input* específico porque ele é marcado? E, ao se considerar a relação entre o acento e a ocorrência de ditongos crescentes, pode-se também perguntar: o ditongo crescente não carrega acento porque é leve, ou é leve porque não recebe acento?

De fato, a silabação de palavras como *sobérvia* com um ditongo crescente final é tão excepcional no contexto geral da silabação de sequências vocálicas do PA, que soluções consideradas “paroquiais” acabam sendo mais adequadas ao espírito da língua. Dessa forma, dentro das limitações que uma análise otimalista do assunto propõe, a postulação de uma reformulação em COMPLEX^{Ons}-COND, especificamente para dar conta da silabação de ditongos crescentes, parece ainda ser a melhor solução, porque dá conta do grupo de palavras desse tipo como um todo. No entanto, problemas de motivação para que a silabação das palavras desse grupo seja diferente do padrão mais geral (hiato, no caso de sequências *ia/io*) permanecem. E não podem ser resolvidos por nenhuma das soluções disponíveis a partir deste aparato teórico. Em resumo, pode-se dizer que, neste tipo de abordagem otimalista, é fácil prever a realização do padrão de silabação majoritário (ditongos decrescentes) e distingui-lo dos padrões minoritários (hiato e ditongo crescente), prevendo a sua realização ou não nos contextos favoráveis. A dificuldade

está em distinguir os padrões minoritários entre si, prevendo corretamente a sua realização quando o contexto aparentemente é o mesmo.

Além do fato de uma abordagem otimalista da distinção entre ditongos e hiatos poder ter problemas de decisão entre padrões não preferenciais de silabação para sequências vocálicas, muitas vezes dificuldades surgem no momento de apontar um padrão minoritário, que ocorre em um contexto em que o padrão majoritário predomina. É justamente o que acontece no caso de hiatos constituídos por vogal + vogal alta em posição pretônica ou no contexto pretônica + tônica, contextos em que a silabação preferida para essas sequências é o ditongo decrescente. As palavras do *corpus* nessa situação são: *saudada*, *saudar*, *saudavas*, *saudes*, *deidade*, *miúdo*, *rayz*, *juyz*, *fiúza* e *juizio*.²⁷

Com exceção de *deidade* (> *deitatis*), todas as palavras envolvidas neste caso têm algo em comum: em todas elas o hiato é resultado do conhecido processo de queda das coronais sonoras entre vogais: *salutãre* > *saudar*, *saudada*, *saudavas*, *saudes*; *fiducĩa* > *fiúza*; *judicĩa* > *juizio*; *minũtus* > *miúdo*; *radix/-icis* > *raiz*; *judĩce* > *juiz*.²⁸ Em um modelo derivacional, poderia ser proposta uma consoante na forma de base dessas palavras, que bloquearia a formação do ditongo decrescente e que seria eliminada em um momento posterior da derivação. O problema com relação a essa solução é o fato de que é sincronicamente difícil separar os casos em que a consoante deve ser apagada (ex.: *fiúza*, *juizio*) daqueles em que a consoante deve aparecer na superfície (*avelana*) e ainda daqueles em que a consoante não existe mais na forma de base e nos quais, por outros motivos (da ordem da flexão verbal), deve ser formado um ditongo (ex: *sai*). Além disso, esse tipo de processo derivacional é incompatível com os preceitos teóricos otimalistas.

Pelos motivos expostos no parágrafo anterior, estritamente nos domínios da TO, é muito difícil identificar a correta silabação dessas pala-

27 Em Massini-Cagliari (2003b), arrolei também nesse caso o nome próprio *Juião*, considerando a seguinte afirmação de Lapa (1981, p.230-1), que, a partir da metrificação das cantigas de escárnio e maldizer, considera esse nome quadrissílabo: “O nome de baptismo de um dos nossos talentosos jograis [...] tem rigorosamente quatro sílabas (CV786): *Ju-i-ã-o*”. No *corpus* aqui considerado, esse nome aparece em apenas uma cantiga de Santa Maria (CSM15), com três sílabas – e um ditongo decrescente na primeira sílaba: *Jui-ã-o*.

28 Fonte da etimologia considerada: *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* (2001).

vras, dada a opacidade dos dados. A criação de uma restrição paroquial, exclusivamente para solucionar este problema ao PA, embora marginal e problemática, parece ser, no momento, a única possibilidade de solução *dentro* da teoria, já que mesmo a aceitação de processos derivacionais deixaria a distinção entre os grupos aludidos no parágrafo anterior por resolver. A proposição de uma hierarquia de restrições paralela, estritamente para avaliar esse tipo de palavras, também acaba por enfrentar os mesmos problemas, uma vez que seria necessário apontar um critério que agrupasse essas palavras. Além disso, esse tipo de alternativa só seria possível se se propusesse o rebaixamento de MAX nessa hierarquia alternativa, já que a consoante interveniente do *input* não pode aparecer no *output* – uma solução não muito adequada ao espírito do PA que, apenas em raríssimos casos (ver Capítulo 4), permite o apagamento de elementos do *input*. Em outras palavras, uma solução desse tipo negaria o princípio de fidelidade do *input* ao *output*, extremamente forte no PA – o que é expresso pelo fato de MAX ser a restrição mais alta na hierarquia.

Assim, para ficar dentro do espírito da manutenção da fidelidade, pode-se propor dar conta desses casos através da atuação de uma restrição da família de alinhamento, que denominamos de Tipo $V\langle C\rangle V_{\text{alta}}$: ALINHE(μ , N) – definida em (2.59) e demonstrada no Tableau (2.60).

(2.59) ALINHE(μ , N): Alinhe a mora das vogais das palavras do Tipo $V\langle C\rangle V_{\text{alta}}$ com o núcleo da sílaba.

(2.60)

	/saudar/ (Tipo $V\langle C\rangle V$)	ALINHE (μ , N)	MAX	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a. 	sa.u.dar					*	(*)
b.	sau.dar	*!					(*)
c.	saw.dar	*!			*!		(*)

A outra possibilidade de formação de ditongos crescentes em PA, no nível fonético, diz respeito aos encontros vocálicos $\mathbf{u} + \mathbf{V}$, precedidos das velares /k, g/, sendo que V é sempre igual a /a/. O esquema de silabação da sequência $\mathbf{u} + \mathbf{V}$ é o seguinte: depois de /k, g/: ditongo crescente (por exemplo: *quanto*, *agua*); depois de outras consoantes: hiato (por exem-

plo: *duas, rua*). A distribuição estabelecida anteriormente mostra que a relação da vogal alta é muito mais estreita com a consoante que a precede do que com a vogal que a sucede. É por essa razão que, ao contrário dos demais ditongos, os crescentes (fonéticos) desse tipo podem aparecer em qualquer posição com relação ao acento, incluindo as sílabas átonas finais (Quadro 2.7). Todos esses fatos fizeram que, em estudos desenvolvidos dentro das perspectivas estruturalistas (cf. Câmara Jr., 1985[1970], para o PB) e, posteriormente, das teorias não lineares derivacionais (cf. Zucarelli, 2002, p.116-9 e Biagioni, 2002, para o PA; Freitas, 2001, para o PE, com base em evidências providas do processo de aquisição da linguagem), as sequências QU- e GU- fossem consideradas consoantes complexas, diante de vogal – portanto /k^w/ e /g^w/. É justamente esta a posição aqui assumida, com relação às sequências QU-/GU-.

Aceito o *status* dessas sequências QU- e GU- como consoantes complexas /k^w/ e /g^w/, então, na verdade, não constitui exatamente um ditongo crescente o encontro das vogais u+a nesse caso: no nível fonológico, essas sequências formariam sílabas do tipo CV, com núcleos simples, mas com *onsets* (também simples) preenchidos por consoantes complexas. Dessa forma, o ditongo crescente do tipo I+V corresponde, na realidade, à única possibilidade de formação de ditongos crescentes em PA – o que ressalta ainda mais o seu caráter excepcional.

A última possibilidade de silabação de sequências vocálicas apontadas no levantamento quantitativo apresentado anteriormente é a formação de hiatos entre uma vogal nasalizada e a vogal que a segue. Trabalhos anteriores sobre o sistema vocálico do PA (Granucci, 2001) e sobre a constituição silábica nessa língua (Biagioni, 2002) mostraram que as vogais nasais do PA não podem ser consideradas intrinsecamente nasais, mas o resultado do espriamento do traço nasal de uma consoante não especificada, posicionada na coda da sílaba. Um argumento adicional a esse favor foi acrescentado por Massini-Cagliari (2000a,b, 2001a): palavras e monossílabos terminados em vogais nasalizadas não podem se elidir com as palavras seguintes iniciadas por vogal, o que comprova o travamento da sílaba que contém vogais nasalizadas – que, por esse motivo, devem ser consideradas uma sequência de vogal + consoante nasal. Assim, da mesma maneira que Cagliari (1998, p.41) para o PB, considera-se que, no PA, “nenhuma vogal traz o traço [nas] na forma básica”, sendo a nasalidade da vogal adquirida de uma consoante

nasal por espriamento, isto é, a nasalidade é vista como resultado de um caso de assimilação no qual um segmento sofre uma alteração sonora devido à apropriação de uma qualidade fonética (que até então não possuía) de um segmento que lhe é próximo.

Portanto, a questão com relação às formas contendo hiatos do tipo vogal nasal + vogal não é explicar a constituição do hiato, uma vez que a formação de um ditongo está completamente descartada, bloqueada pela consoante nasal interveniente entre as duas vogais; a questão principal é explicar por que razão a nasal fica preferencialmente posicionada na coda da sílaba anterior e não no *onset* da segunda sílaba – inclusive porque essa possibilidade está disponível na língua e é largamente explorada (por exemplo: *mão* vs. *mano*).

Uma questão ainda anterior a esta e que deve ser respondida para que esta também o possa ser é: o que realmente a escrita do til está representando? Não se pode esquecer que, em todos os manuscritos considerados, mesmo que produzidos em diferentes épocas, o til tinha múltiplas funções dentro do sistema de escrita. Sua função preponderante era marcar a abreviatura e, na maior parte das vezes, essa abreviatura nada tinha a ver com marcas de nasalização. Por exemplo, *ḡ* equivalia a *que*.²⁹

Uma hipótese radical que pode ser formulada a partir daí dá conta de que *toda* ocorrência de til, na escrita desses cancioneiros, marca uma abreviatura. Uma hipótese como essa se alicerça no fato de serem comuns alternâncias gráficas do tipo: *entender/ētender/ētēder*; *sennor/sēnor* etc. e pelo fato de haver rimas do tipo *Minÿa/ Reynna* (CSM180). Então, no caso de palavras como *corações*, *bõa*, *perdoados*, o til estaria, na verdade, marcando a realização de uma consoante nasal interveniente abreviada, o que corresponderia às realizações: *coraçones*, *bona*, *perdonados*.

No entanto, é preferível trabalhar com a hipótese menos radical de que nem todos os casos de til indicam abreviatura: no caso de alocação de til sobre vogais, trata-se de uma marca de nasalização. O problema com relação a essa hipótese é determinar a natureza fonética da vogal que está representada com til: será ela uma vogal nasalizada ou uma vogal oral seguida de consoante nasal?

29 Sobre as funções do til na escrita dos cancioneiros medievais galego-portugueses, remeto o leitor a Massini-Cagliari (1998a).

Para as finalidades deste trabalho, porém, a determinação exata da qualidade fonética dessa vogal não é crucial. O importante é saber a qual sílaba pertence a nasalidade, seja ela realizada como consoante ou como nasalização da vogal. Em um modelo derivacional, é possível considerar a nasalidade, nesses casos, como um traço flutuante que, a depender do contexto, pode se realizar como *onset* (quando esse constituinte não estiver previamente preenchido) ou como nasalização da vogal (através do espraçamento do traço nasal sobre a vogal).

O certo é que a configuração da hierarquia de restrições considerada até o momento prevê que a melhor realização para a nasal, nessas condições, é como *onset* – e não como traço nasal da vogal. Isso pode ser comprovado no Tableau (2.61), em que foram opostas as formas *mano* e *mão*.

(2.61)

	/maNo/	MAX	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a. ma^{no}	ma.no					
b.	mã.o				*	*

A verdade é que, talvez até por conta da incerteza quanto à representação gráfica desses casos, os dados mapeados são bastante heterogêneos, chegando a ser contraditórios. Por exemplo, há muita variação com relação à representação gráfica de algumas palavras: *bõa* vs. *bona* vs. *boa*; *mão/maão* vs. *mano*; *perdoar* vs. *perdoar*; *Reya* vs. *Reynna*; *vïir* vs. *viir*; *razoar* vs. *razoar*; *coirmãa* vs. *irmana*; *louçãa/louçãõ* vs. *louçana/louçano*; *omêes* vs. *omees*; *vêo* vs. *veo*; *menya* vs. *meninha*; *camyo* vs. *caminho*; *Lisbõa* vs. *Lisboa*; *bõo* vs. *bon*; *(h)ũa* vs. *(h)unha*.

Essa enorme variação na representação gráfica do fenômeno pode ser interpretada de diversas maneiras. Em primeiro lugar, pode-se hipotetizar que se trata de maneiras diferentes de representar uma e mesma palavra: portanto, as variações gráficas corresponderiam a uma única forma fonética. Nesse caso, o difícil é chegar a essa forma fonética: com consoante interveniente ou com nasalização da vogal? Ou, ainda, com vogal oral seguida de consoante nasal na coda?

Por outro lado, pode-se dizer que essas diversas formas gráficas correspondem a diferentes realizações fonéticas – uma situação de variação, no contexto geral da língua. Esta é uma hipótese mais plausível, sustentada,

inclusive, pelo fato de diversas dessas formas ocorrerem em rima, o que confirma a sua realização fonética alternante, em diferentes casos.

Na edição que faz de algumas das CSM, Lapa (1933, p.IV) opta por manter a distinção gráfica desses casos, com base nas observações anteriores de Nobiling (1907, publicado no Brasil apenas em 2007), que advogava a necessidade de se distinguir, numa escrita uniformizada, os casos “seguros” de *nh* < *n+y*, de formação antiga, dos casos mais recentes, como *ïo* < *-ïnu*, nos quais as grafias alternantes e as rimas dos cancioneiros não permitem deduzir uma pronúncia indubitavelmente palatalizada. Mas, segundo Lapa (1933, p.IV-V):

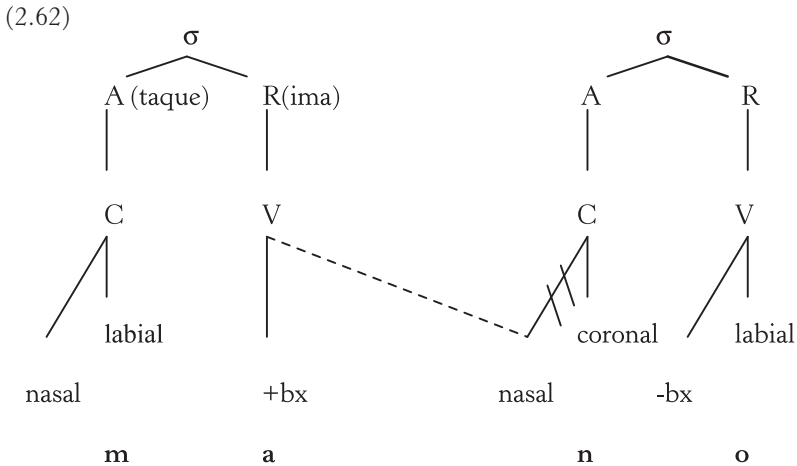
A questão é ainda mais complicada do que supunha Nobiling, porque nos aparecem agora grafias como *estrãyo*, *eãyo*, *ẽayo*, *comoyon*, *quÿon*, que indicam um tratamento fonético irregular para *n + y*. Para a outra classe de fenómenos, as cousas também se complicaram. No códice *E* fl. 317v. (cant. nº 354) aparecem, na 1ª estrofe, as rimas *Reynna*, *tïia*, *agynna* [...]. Parece não haver dúvidas de que a pronúncia mais geral seria *tïia*, *Reïa*, etc. Contudo deveriam subsistir ainda, como arcaísmos, as pronúncias *tïia*, *vïia*. Resta saber se já então formas como *tiynha* [...], *agynha*, *Reýnha*, admitiriam num ou noutro caso, como nos parece, o grau mais avançado da palatalização: *nh*.

Essa hipótese se sustenta, também, a partir do conhecimento acerca do percurso diacrônico das sequências como *-ão* (cf. Parkinson, 1997). Com base nos conhecimentos a respeito do percurso diacrônico que acabou por gerar os ditongos nasais atuais, é possível formular a hipótese de que haveria mais de uma forma existente para cada palavra, cada uma delas representando um estágio diferente de uma mudança em curso.

Para dar conta da evolução *mano* > *mão* (hiato) > *mão* (ditongo), Parkinson (1997, p.260), em uma abordagem derivacional nos quadros da teoria autosegmental, postula um primeiro estágio, em que a nasalidade seria libertada de sua “prisão consonântica”:

[...] o enfraquecimento da consoante implica um enfraquecimento da sua influência sobre a vogal precedente. Para se conservar a nasalidade, é preciso que haja uma mudança fonológica que liberte a nasalidade da sua prisão consonântica, antes de a consoante se enfraquecer irremediavelmente.

O enfraquecimento da consoante nasal implica a “libertação” do traço nasal e, conseqüentemente, a nasalização da vogal precedente por reassociação do autosssegmento nasal. Para Parkinson (1997, p.261-2), a derivação de /mano/ → mão segundo este modelo é vista da seguinte forma:



A derivação apresentada em (2.62) dá conta da passagem de *mano* a *mão* (hiato). Como mostra Parkinson (1993), na época em que foram constituídos os cancioneiros medievais galego-portugueses, ainda não havia ditongos nasais. Dessa maneira, confirmando a observação de Parkinson, no *corpus* aqui considerado, apenas essas duas formas variantes ocorrem para essa palavra específica.

Já com relação a outras palavras, há três formas variantes – por exemplo: *bona/bõa/boa*; neste caso, as formas concorrentes são as seguintes, em ordem crescente de “inovação” linguística: com a consoante nasal interveniente (ex.: *bona*), hiato entre uma vogal nasalizada e uma vogal oral (ex.: *bõa*), hiato de vogais orais (ex.: *boa*).

Dentro do arcabouço teórico da TO, fenômenos de variação são expressos a partir de mudanças na posição de certas restrições na hierarquia. Entretanto, nenhuma alteração de posição das restrições ONSET e *CODA em (2.61) seria capaz de fazer que a forma *mão* fosse preferida em detrimento de *mano*, já que essas duas restrições já são bastante baixas na hierarquia. Não se trata, portanto, de uma alteração na posição de restrições na hierarquia.

Com base na evolução histórica da palavra *boa*, cujos três momentos históricos são atestados no *corpus* (*bona*, *bõa* e *boa*), pode-se perceber a natureza da mudança em curso captada pelo levantamento quantitativo aqui feito. Em latim, o *input* dessa palavra contém uma consoante nasal plenamente especificada com relação ao lugar de articulação ([+coronal]), que se realiza no *onset* da segunda sílaba, priorizando o esquema silábico CV. Esse é o ponto de partida da mudança observada – Tableau (2.63).

(2.63)

	/bona/	MAX	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a. \mathbb{E}	bo.na					
b.	bõ.a				*	*

Em um segundo momento, a nasal torna-se não especificada e o traço nasal, flutuante. O fato de haver na língua uma restrição à maximização de elementos não especificados expressa em termos de violações a DEP faz que, no Tableau (2.64), haja uma violação a DEP na forma *bona*, uma vez que a nasal não especificada do *input* ganha um caráter de segmento pleno. O caráter não especificado da nasal é representado pela maiúscula no *input*.

(2.64)

	/boNa/	MAX	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a.	bo.na		*!			
b. \mathbb{E}	bõ.a				*	*

Já num terceiro momento, a nasal já não se encontra mais no *input* – o que produz a forma *boa*.

Todos os exemplos de hiatos de vogal nasalizada + vogal mapeados no *corpus* se encaixam no segundo momento histórico dessa evolução. Já os exemplos relativos ao terceiro momento da mudança foram contabilizados como hiatos de vogal oral + vogal, e os exemplos relativos ao ponto de partida da mudança não foram quantificados, por se tratar de estruturas do tipo CVCV.

Enfim, com base no estudo apresentado neste capítulo, pode-se afirmar que os padrões silábicos de superfície dos encontros vocálicos intravocabu-

lares no PA são obtidos a partir de interações e hierarquizações de restrições de duas famílias (de estruturação silábica e de fidelidade), de acordo com a abordagem da TO. Além disso, foi possível mostrar que não há uma relação de causa-consequência na direção padrão acentual – silabação; o condicionamento existe, no entanto, no sentido contrário, o que quer dizer que a localização do acento nas palavras do PA depende da silabação, mas a silabação é independente do padrão acentual.

Apesar da necessidade de recorrer a restrições “paroquais” em diversos momentos da análise, a hierarquia aqui considerada dá conta de prever e explicar a silabação de todos os encontros vocálicos presentes no *corpus* e de todos os padrões de hiatos não presentes na seleção de cantigas aqui considerada como base da análise, mas mapeados nos vocabulários e glossários consultados.

3

ACENTO

Como desde sempre apontaram os estudos filológicos e desde cedo mostraram os trabalhos em fonologia, o acento lexical, como contexto de força, resiste mais fortemente a mudanças, sendo sua localização, até os dias de hoje, o ponto de aproximação do ritmo, por um lado, entre latim e português, e, por outro, entre Português Europeu (PE) e Português Brasileiro (PB).¹ Sendo o PA o ponto medial entre esses extremos temporais, e sendo crucial a importância do posicionamento do acento lexical para a constituição da prosódia de uma língua, uma vez que é a base de seu ritmo, faz-se necessário, pois, que uma considerável parcela deste estudo seja dedicado à investigação desse fenômeno.

Neste contexto, o objetivo deste capítulo é apresentar os padrões acen-tuais possíveis no PA, no nível lexical, para que, nos próximos capítulos, seja possível investigar processos outros, de ordem rítmica.

3.1 Acento em Português Arcaico: abordagens tradicionais

Em geral, a vasta bibliografia que se desenvolveu sobre o PA concentra-se dos fins do século XIX até meados do século XX, sendo herdeira da

¹ A este respeito, ver Massini-Cagliari (2014), versão publicada da conferência proferida no Congresso Internacional 500 Anos de Língua Portuguesa no Brasil. Évora: Universidade de Évora, 8 a 13 de maio de 2000.

tradição de estudos filológicos-linguísticos própria ao historicismo oitocentista (Mattos e Silva, 1991, p.46). Por esse motivo, são raras, nessa bibliografia, afirmações a respeito da prosódia dessa época.

Quanto à localização do acento, os poucos autores que tratam do assunto concordam em relação ao fato de que o PA possuía uma grande quantidade de palavras paroxítonas e oxítonas, mas discordam quanto à existência de proparoxítonas. Os que trataram de *corpora* fechados (como Nunes, 1972, 1973, por exemplo), principalmente compostos de textos poéticos, só puderam encontrar paroxítonos e oxítonos. Já os que fazem afirmações mais generalizantes admitem a existência de proparoxítonos, porém raros – Michaëlis de Vasconcelos (1912-1913, p.62), Teyssier (1987, p.24). A este respeito, Michaëlis de Vasconcelos (1990[1904], p.XXV) afirma:

Não verifiquei ainda, quantas palavras esdrúxulas entraram no vocabulário dos trovadores. Em todo o caso devem ser poucas, se abstrairmos dos tipos com semivogal *i* (*sábya, rávyva, cámybo*; na ortografia do sec. XIV *sabha, ravha, cam-bho*, e posteriormente *saiba, raiva, caimbo*; êste último regressou a *cámbio*) que eu contaria á maneira espanhola, entre os parocsítonos.

No entanto, o assunto mais abordado nos textos da época, quanto à prosódia do PA, diz respeito à chamada “*lei da persistência da tônica*” (Coutinho, 1954, p.138) e às exceções a essa “*lei*”, que dá conta da permanência do acento na mesma sílaba em que ocorria em latim – o que não quer automaticamente dizer que essa sílaba, no PA, ocupe a mesma posição que aparecia no latim (as alterações são devidas, principalmente, a processos de síncope das postônicas) – Vasconcellos (1959, p.29), Nunes (1969, p.32), Williams (1975[1938], p.26), Teyssier (1987, p.8). Segundo Nunes (1969, p.33-4), as causas das exceções à persistência da tônica são de três tipos: fonéticas (*i* tônico na antepenúltima sílaba seguido de outra vogal transformava-se em átono e a vogal seguinte, em tônica; “*positio debilis*” – a antepenúltima sílaba tônica, seguida de oclusiva com líquida, transformava-se em átona e a penúltima, em tônica), morfológicas (casos em que a “consciência da composição” foi perdida, na passagem do latim ao PA) e analógicas (mudança de acentuação nas duas primeiras pessoas do plural, nos Pretéritos

Imperfeito e Mais-que-perfeito). Segundo Grandgent (1940, p.12), Battisti (1946, p.57-9), Niedermann (1953, p.15-7), Silva Neto (1956, p.96-7) e Maurer Jr. (1959, p.68-72), essas alterações são anteriores ao período trovadoresco do PA, tendo acontecido já na passagem do latim clássico ao vulgar.

Em relação às alterações de posicionamento do acento do latim ao PA, chama a atenção dos estudiosos a “tendência de transformar proparoxítonas latinas em paroxítonas”, apontada por Michaëlis de Vasconcelos (1912-1913, p.61), que atribui aos vocábulos esdrúxulos um “*quid* estranho, estrambótico”, no português daquela época. Essa tendência de “evitar proparoxítonos” no PA é também apontada por Nunes (1969, p.68) e Bueno (1955, p.30).

Michaëlis de Vasconcelos (1912-1913, p.63-4) registra a mudança de palavras paroxítonas a oxítonas, no decorrer do período arcaico da língua, além da transformação de proparoxítonas em paroxítonas:

Vocábulos outrora graves passaram a ser agudos. *Soo, doo, maa, sã-o, mã-o* foram contraídas em *só, dó, má, sã, mão*, [...]; esdrúxulos antigos como *perigoo, bágoo, párvoo* (*parvulus*) passaram a graves, como *perigo, bago, parvo*.

Em relação ao ritmo do PA, de maneira mais geral, as informações coletadas nos estudos tradicionais são ainda mais escassas. A maior parte das observações diz respeito a afirmações de Michaëlis de Vasconcelos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*. Segundo essa autora, a grande maioria dos versos desse *Cancioneiro* termina em palavras oxítonas, isto é, trata-se de versos agudos (Michaëlis de Vasconcelos, 1912-1913, p.63 e p.399). Embora tal fato possa aparentemente sugerir para o PA um ritmo predominantemente iâmbico, Michaëlis de Vasconcelos (1912-1913, p.63) diz que “isso não corresponde de maneira alguma ao organismo verdadeiro do idioma”, sendo um reflexo da “estética rudimentar dos trovadores”. Para ela, nos gêneros populares, quando os poetas se afastam dos modelos franceses e provençais, surgem rimas graves, “em harmonia com o caráter da língua”. A autora chega, inclusive, a propor uma divisão entre esses dois tipos de ritmo, quanto a seu caráter mais predominantemente popular ou elitista – Michaëlis de Vasconcelos (1912-1913, p.401):

O povo gostava e gosta do ritmo *trocaico* – descendente – de marcha ou de dança saltada.

Por isso o poeta da corte preferia o ritmo jâmbico, ascendente. O povo gostava de rimas graves (inteiras) sem desprezar as agudas. Os áulicos preferiam as agudas.

No entanto, apesar de “preferirem” os versos agudos, os trovadores da corte não “desconheciam” os versos graves. Michaëlis de Vasconcelos (1912-1913, p.396) afirma que D. Dinis, o rei trovador, se serve de um ritmo que ela chama de “trocaico” e “naturalíssimo” em dezenove das suas cantigas.

3.2 Acento em Português Arcaico: abordagem derivacional

Em trabalhos anteriores, empreendi uma análise da acentuação do PA com base na teoria métrica paramétrica de Hayes (1995) – Massini-Cagliari (1995, 1998b, 1999a,b). Massini-Cagliari (1999a) é uma versão revisada da tese de Doutorado defendida em 1995, quando empreendi uma análise do acento em três momentos do contínuo temporal que levou à formação do português do Brasil – a saber, o ponto de “partida”, o latim; o PA, como ponto temporal medial (tomado como uma espécie de *checkpoint* – ponto de checagem – especial); e PB, ponto de “chegada”. Ao final da análise, um fato surpreendeu: o conjunto dos valores dos parâmetros do acento desses três períodos do português não se diferencia, como pode ser observado no confronto que se fez, a seguir, das escolhas paramétricas da língua quanto ao ritmo, nos três momentos históricos considerados.²

2 Além disso, também não se alteram as restrições quanto à construção de pés degenerados (em todos os três períodos considerados, aplica-se uma *proibição fraca*) e a atribuição de moras aos elementos da sílaba (são moraicós os elementos da *rima* como um todo, inclusive os da *coda*), quando da consideração da quantidade silábica, no momento da construção dos troqueus moraicós.

(3.1)

	LATIM	PA	PB
pé básico	troqueu moraico	troqueu moraico	troqueu moraico
1. Quantidade de sílabas por pé	binário	binário	binário
2. Dominância	esquerda	esquerda	esquerda
3. Sensibilidade à quantidade das sílabas	sim	sim	sim
4. Direcionalidade	da direita para a esquerda	da direita para a esquerda	da direita para a esquerda
5. Iteratividade	não iterativo	não iterativo	não iterativo

As escolhas paramétricas explicitadas em (3.1) dão conta da grande maioria das palavras (padrões não excepcionais) da língua nesses três momentos: paroxítonas e proparoxítonas, em latim (3.2a); oxítonas e paroxítonas, em PA (3.2b) e PB (3.2c).³

(3.2) a.	(x)	(x)	(x)	
	for ti tū <do>	ve he men <tur>	i ni mī <cus>	
	— ∪ —	∪ ∪ —	∪ ∪ —	
	(x .)	(x .)	(x .)	
	fa ci <lis>	le gi <tur>	sub si di <um>	
	∪ ∪	∪ ∪	— ∪ ∪	
b.	(x .)	(x .)	(x .)	(x .)
	lu me	coy ta do	so y da de	do o
	∪ ∪	— ∪ ∪	∪ ∪ ∪ ∪	∪ ∪
	(x)	(x)	(x)	(x)
	pra zer	por tu gal	co ra çon	san deu
	∪ —	— ∪ —	∪ ∪ —	— —

3 Em (3.2), os símbolos — e ∪ representam, respectivamente, “sílabas pesadas” e “sílabas leves”. O cálculo do peso de cada sílaba é feito de acordo com a teoria de Hayes (1995), conforme o estabelecido para o PA em Massini-Cagliari (1999a, p.89-91 e 169). Já os símbolos (x) e (x .) representam, respectivamente, pé composto por apenas uma sílaba pesada e pé trocaico, composto por duas sílabas leves.

c.	(x.)	(x.)	(x)	(x)	
	ba ta ta	de te ti ve	ar ma zém	co ro nel	
	∪ ∪ ∪	∪ ∪ ∪ ∪	— ∪ —	∪ ∪ —	
	(x)	(x)	(x)	(x)	(x)
	por tu guês	po mar	cha péu	ir mão	pai
	— ∪ —	∪ —	∪ —	— —	—

Com relação ao PA, o único caso não contemplado pelas escolhas paramétricas explicitadas em (3.1), entre os não verbos do *corpus* analisado em 1995-1999, é o de palavras oxítonas terminadas em sílaba leve – *aqui, ali, alá, acá, assi*. A solução encontrada foi considerá-las como compostas da preposição *a* + base (Massini-Cagliari, 1995, p.214; 1999a, p.173-4); nesse caso, a base, enquanto um monossílabo leve, constitui um pé degenerado, proeminente, no nível da palavra prosódica.

As escolhas paramétricas explicitadas em (3.1) para o PA também dão conta de todas as formas verbais encontradas, a partir do uso da estipulação de extrametricidade (é extramétrica a coda final de verbos que porte elemento com *status* de flexão, ou seja, {N, S} – Massini-Cagliari, 1999a, p.176). As únicas exceções são as formas da 1ª pessoa do singular do Pretérito Perfeito do Indicativo, nas 2ª e 3ª conjugações (ex.: *perdí, parti*), resolvidas através da consideração da última sílaba dessas formas como bimoraicas, resultado da fusão das vogais temáticas e da desinência número-pessoal, ambas moraicas, e as formas do Futuro do Presente, consideradas compostas do infinitivo do verbo principal, seguido do Presente do Indicativo do verbo *haver*.

No entanto, em Massini-Cagliari (1995, 1999a), uma diferença importante pode ser observada quanto à estipulação da extrametricidade, na passagem do latim ao PA, em relação ao constituinte a ser marcado como invisível à regra de acento: em latim, todas as sílabas finais de palavras eram consideradas extramétricas; já em PA e PB apenas segmentos podem ser assim marcados – e, mesmo assim, sujeitos a um condicionamento morfológico: apenas em verbos.

No latim, a regra de extrametricidade é, de fato, bastante simples: é extramétrica a última sílaba de cada palavra. Tal regra se aplica pós-lexical-

mente em todos os casos, sem exceções e independentemente da estrutura morfológica das palavras. Desta forma, uma sílaba extramétrica tanto pode fazer parte do radical (igi<tur>), como pode ser constituída da última consoante do radical seguida de desinência nominal (ro<sã>), como ainda pode corresponder a uma desinência ou parte dela – verbal (abē<mus>) ou nominal (omnī<bus>). Tais exemplos atestam a falta de condicionamento morfológico para a extrametricidade – o que é esperado em relação a uma língua em que a acentuação é aplicada pós-lexicalmente.

Um fato interessante em relação ao latim (inclusive ao chamado latim clássico) que deve ser ressaltado é que, também pós-lexicalmente, mas posteriormente à atribuição do acento, são aplicados processos de redução (bastante atuantes, como mostram os registros de gramáticos da época – Silva Neto, 1946; Elia, 1974, p.44-6), que transformam proparoxítonas em paroxítonas (através da supressão de uma das duas sílabas ou vogais átonas finais – em geral, a vogal da penúltima sílaba: *calido* → *caldo*; *auricula* → *oricla*) e paroxítonas em oxítonas (através da supressão da vogal átona final: *amare* → *amar*). É claro que a atuação desses processos, embora não modifique a gramática (no sentido de que não altera qualquer parâmetro rítmico), transforma a experiência desencadeadora para as gerações futuras, uma vez que a manifestação superficial dos dados supracitados é passível de duas interpretações, explicitadas em (3.3), que resultam, por sua vez, da dupla interpretação possível quanto à forma de base da palavra – (3.4):

(3.3) a. extrametricidade da última sílaba

(x .)	(x)
ka li <do>	a mā <re>
∪ ∪ ∪	∪ — ∪

b. nenhuma sílaba extramétrica:

(x)	(x)
kal do	a mar
— ∪	∪ —

(3.4) a. [kalid] [o]	b. [kald] [o]	forma de base
kalido	kaldo	afixação
<do>	não se aplica	extrametricidade
(x.)	(x)	construção dos pés
kaldo	não se aplica	queda da 1ª vogal postônica nas proparoxítonas
kaldo	kaldo	<i>output</i>

Sendo assim, pode-se dizer que é a alteração da forma de base dessas palavras o fator desencadeador da mudança observada na sua estrutura métrica. E, como a modificação da forma de base não altera a estrutura superficial, é possível dizer que, na passagem de uma (3.4a) a outra (3.4b), do latim ao PA, houve uma reanálise, no sentido langackeriano do termo (Langacker, 1977, p.58). Está justamente na reanálise das formas de base das palavras que sofrem esse tipo de processos de redução a origem da mudança linguística que faz que o PA, posteriormente, não considere qualquer constituinte extramétrico em relação aos nomes. Já em relação aos verbos do PA, o condicionamento morfológico na atuação da extrametricidade é bem claro: são extramétricos os segmentos de final de palavra que ocupem a posição da coda dentro da sílaba, com status de flexão (ou seja, {N, S}, em *cantas*, *cantam*, *cantavam*, *cantastes*, por exemplo).

Pode ser também observada, na passagem do latim ao PA, uma mudança no domínio de aplicação da regra de acento. Em latim, de acordo com Nespor e Vogel (1986), o domínio de aplicação do acento é o grupo clítico, já que regras (como a que altera a posição do acento da palavra quando a ela é adjungido um elemento enclítico – *árma* → *armáque*) fazem referência a domínios maiores do que a palavra. Já em PA, não existem razões para supor que o domínio do acento seja maior do que a palavra. Entre os argumentos que servem de apoio à consideração da *palavra* como domínio da acentuação em PA, destaca-se o fato de a colocação de clíticos à direita das palavras não alterar a posição do acento: *veér-me*, (*ueerme*) [B555]; *doí-me del* (*Doi me del*) [B562]; *feze-o* (*Fezeo*) [B563].⁴ Dessa forma, enquanto, em

4 Nos exemplos citados, entre parênteses, é apresentada a ortografia de B para a sequência de palavras em questão e, entre colchetes, o número da cantiga em que aparece em B – aqui tomado através da edição fac-similada de 1982.

latim, o acento pode ser considerado um fenômeno pós-lexical, em PA não restam dúvidas quanto à sua aplicação lexical.

A confirmação de que a regra de acento, em português, percorreu esse caminho, do módulo pós-lexical ao lexical, vem do comportamento da atribuição do acento no PB atual. De acordo com a proposta de Massini-Cagliari (1999a,b), em PB, o acento é atribuído em estratos diferentes do léxico às palavras proparoxítonas e paroxítonas terminadas em sílabas travadas, por um lado, e às que seguem o padrão *default* de acentuação, por outro. Para dar conta do grande número de exceções à regra padrão de atribuição de acento em PB, é preciso postular a existência de pés datílicos e espondaicos (ternários) excepcionais (exemplo em 3.5), atribuídos em um nível mais profundo do léxico (ou seja, no primeiro estrato lexical).

(3.5)	abóbora	revólver	
	[abóbora] [a]	[xevoLveR]	forma de base
			1 ^a estrato
	abóbora		afixação da marca de classe
	(x . .)	(x . .)	formação dos pés datílicos
	σ σ σ	— —	e espondaicos
			2 ^a estrato
	não se aplica	não se aplica	regra de acento
	a'bóbora	xe'voʎver	<i>output</i>

Portanto, por causa do número muito maior de exceções que a regra de acento adquiriu no PB, pode-se dizer que a atribuição do acento atinge um nível mais profundo do léxico do que ocorria em PA, porque, quanto maior o número de exceções, mais profunda no léxico é a aplicação de uma regra (Zec, 1993).

3.3 Metodologia

Para o estudo do acento do PA, serão consideradas todas as palavras em posição de rima em todas as cantigas de amigo e de amor (não apenas as constantes do *corpus* básico de cem cantigas), e todas as palavras na mesma posição nas 420 CSM, em busca dos padrões possíveis de acento lexical

naquela época. Por ser a rima em poesia metrificada a posição mais proeminente do verso, serão observadas todas as palavras que ocorrem nessa posição no conjunto de cantigas analisadas, de modo a mapear todos os padrões (isto é, oxítonas, paroxítonas e proparoxítonas) ocorrentes. Como já vimos anteriormente (Capítulo 1), sendo a estrutura métrica de textos poéticos obrigatoriamente alicerçada nas características rítmicas da língua que a ela dá suporte (cf. Abercrombie, 1967; Cagliari, 1982, 1984; Lehiste, 1985, 1990), a focalização da posição de rima é importante, na medida em que se trata de uma proeminência rítmica, em nível lexical, reforçada em nível frasal, uma vez que, a exemplo do PB, também no PA o último acento lexical constitui a principal proeminência rítmica do enunciado. Assim sendo, as proeminências lexicais nessa posição são facilmente identificáveis e classificáveis, devido ao reforço que recebem, em nível rítmico. A posição de rima em versos metrificados constitui, portanto, a posição ótima para a observação dos padrões de acento lexical, em uma língua morta, que não possui registros orais.

A metodologia baseia-se na obtenção do padrão rítmico da língua, a partir da consideração da estrutura poética dos versos metrificados a que subjaz. Para tal, a análise das cantigas consideradas segue algumas etapas, explicitadas a seguir.

- Os dados foram tomados inicialmente a partir de edições fac-similadas⁵ ou de microfimes dos próprios manuscritos (no caso dos códices *Escorial rico e de Florença* das CSM).
- Recorreu-se ao auxílio de edições diplomáticas e/ou interpretativas, em caso de dúvidas de decifração.⁶
- Estabelecimento da estrutura métrica da cantiga, sobretudo quanto à disposição dos versos (principalmente em casos em que a translineação não correspondia à estrutura métrica do poema, em termos de segmentação dos versos) e à localização dos acentos poéticos.
- Divisão dos versos da cantiga em sílabas poéticas.

5 A lista das edições fac-similadas consideradas nesta pesquisa foi apresentada no Capítulo 1.

6 As edições das cantigas profanas e religiosas consideradas nesta pesquisa também foram listadas no Capítulo 1.

- Focalização das palavras em posição de rima: estabelecimento dos padrões acentuais encontrados.

Além disso, como foi dito anteriormente no Capítulo 1, glossários e vocabulários da língua nessa época são fonte importante de informação a respeito dos limites de possibilidades do léxico (por exemplo, quanto a padrões possíveis de acentuação, mas menos frequentes, que, por esse motivo, podem não ter ocorrido no recorte do *corpus* imposto pela metodologia).

Foram consultados os glossários de Michaëlis de Vasconcelos (1920) e Nunes (1973, v.III, p.575-704), o *Índice Onomástico* e o *Vocabulário* de Lapa (1970), o *Glosario* de Mettmann (1972, 1989) e o *Lessico in Rima* de Betti (1997), como fontes secundárias de informação.

3.4 Análise dos dados: tipos de verso

Conforme mostra a Tabela 3.1, a seguir, foram analisadas 1231 cantigas profanas e religiosas. Essa soma inclui o total das cantigas contidas no *Cancioneiro de Ajuda*, todas as cantigas de amigo contidas no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* e todas as *Cantigas de Santa Maria* (segundo Parkinson, 1998a, p.189).

Tabela 3.1. Quantidade de cantigas analisadas.

Fonte	Total de cantigas analisadas
Cantigas profanas:	
<i>Cancioneiro de Ajuda</i>	308 (25%)
<i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa</i>	503 (40,9%)
Total (cantigas profanas)	811 (65,9%)
Cantigas religiosas: <i>Cantigas de Santa Maria</i>	420 (34,1%)
Total	1231 (100%)

Apesar de ter sido analisado praticamente o dobro de cantigas profanas (811 cantigas, 503 de amigo e 308 de amor) em comparação com as religiosas (420 CSM), por terem essas usualmente uma maior extensão, no que concerne à quantidade de estrofes, a quantidade de versos analisados provenientes de cantigas religiosas é praticamente o dobro da quantidade de versos profanos – ver Tabela 3.2.

Tabela 3.2. Quantidade de versos analisados.

Fonte	Total de versos analisados
Cantigas profanas:	
<i>Cancioneiro da Ajuda</i>	6868 (14,6%)
<i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa</i>	8905 (18,8%)
Total (cantigas profanas)	15773 (33,4%)
Cantigas religiosas: <i>Cantigas de Santa Maria</i>	31495 (66,6%)
Total	47268 (100%)

Foi escolhida a posição de rima para observação dos padrões acentuais em PA por ser esta a única posição do verso em que se pode ter certeza absoluta do posicionamento do acento e das relações de proeminência estabelecidas entre as sílabas da palavra.

Observando a pauta acentual da última palavra de cada verso, pôde ser constatado que os dois únicos padrões encontrados em posição de rima, no recorte da lírica medieval considerado, são as paroxítonas e as oxítonas – ver Tabela 3.3. Quando o verso acaba em uma palavra paroxítona, é dito “grave” (ou “feminino”); quando termina em uma oxítona, é “agudo” (ou “masculino”) – Pena (2000, p.43-4).

Tabela 3.3. Tipo do verso, quanto à sua terminação.

Fonte	versos graves	versos agudos	Total
Cantigas profanas:			
<i>Cancioneiro da Ajuda</i>	652	6216	6868
<i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa</i>	3185	5720	8905
Total (cantigas profanas)	3837 (24,3%)	11936 (75,7%)	15773 (100%)
Cantigas religiosas: <i>Cantigas de Santa Maria</i>	16539 (52,5%)	14956 (47,5%)	31495 (100%)

Entretanto, como mostra a Tabela 3.3, a distribuição de versos graves e agudos não se dá da mesma forma nos *corpora* de cantigas profanas e religiosas. Os percentuais apresentados na Tabela 3.3 revelam um maior equilíbrio na distribuição de versos graves e agudos nas cantigas religiosas do que nas cantigas profanas. Uma desproporção na distribuição dos dois tipos de verso pode ser encontrada sobretudo nas cantigas de amor do *Cancioneiro de Ajuda*, em que 90,5% dos versos são agudos. Porém, mesmo nos dados relativos às cantigas de amigo do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, há uma desproporção, uma vez que 64,2% dos versos são agudos.

De uma maneira geral, o que a análise da relação entre o padrão de verso (grave ou agudo) e o tipo de palavra, quanto à pauta acentual (oxítona, paroxítona ou proparoxítona), que aparece na posição proeminente do verso revela é que, em posição de relevo rítmico no verso, os únicos padrões possíveis são as paroxítonas e as oxítonas. Em outras palavras, não há proparoxítonas em posição de rima. Essa constatação confirma o caráter marginal – fora do “espírito” da língua – desse padrão prosódico, considerado “estranho”, “estrambótico”, segundo Michaëlis de Vasconcelos (1912-1913, p.61). Sendo a posição de rima o foco prosódico por excelência do verso, e sendo que os versos são construídos *a partir* (e jamais *ao contrário*) do ritmo linguístico do idioma que lhes dá suporte, é a investigação do aproveitamento estilístico das terminações graves e agudas (e nunca esdrúxulas) nessa posição de destaque que revela a tendência rítmica do PA.

Uma comparação entre os valores absolutos das ocorrências de cada tipo de verso no *corpus* considerado, como o que foi feito nos gráficos 3.1 e 3.2, pode levar à errônea conclusão de que as oxítonas, ou o ritmo iâmbico, seja o padrão acentual canônico no PA, dada a sua prevalência. Já Michaëlis de Vasconcelos (1912-1913, p.63), em citação já referida, alertava para o fato de que “isso não corresponde de maneira alguma ao organismo verdadeiro do idioma”. Em Massini-Cagliari (1995, 1999a), tivemos oportunidade de investigar aprofundadamente o assunto, chegando à confirmação da intuição da renomada filóloga, a partir da observação da maneira como os poetas da época consideravam na metrificação as sílabas átonas finais de verso.

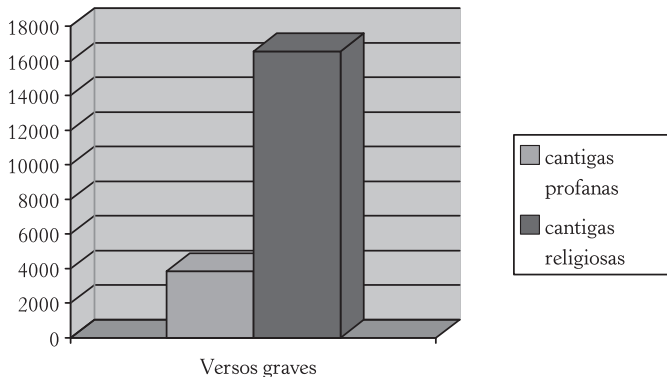


Gráfico 3.1. Versos graves: comparação entre cantigas profanas e religiosas (valores absolutos).

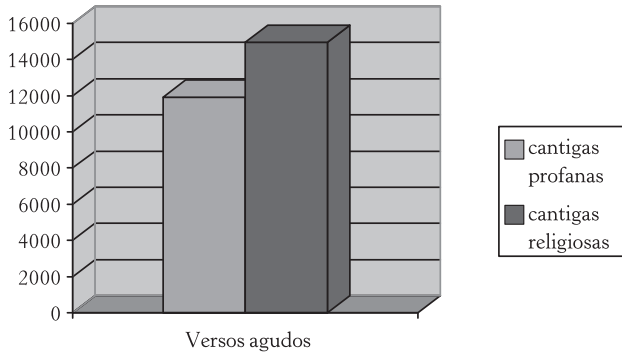


Gráfico 3.2. Versos agudos: comparação entre cantigas profanas e religiosas (valores absolutos).

Com relação à consideração da terminação grave ou aguda dos versos, há três possibilidades básicas de combinação: construir um poema inteiramente com versos agudos, construí-lo apenas com versos graves, ou alternar versos graves e agudos. Como pudemos comprovar em Massini-Cagliari (1995, 1999a), há duas estratégias de metrificação diferentes que co-ocorrem na lírica medieval profana galego-portuguesa quanto à consideração das sílabas átonas de final de verso. Na primeira estratégia, todas as sílabas, inclusive as átonas do final, fazem parte da estrutura métrica do verso – isto é, são consideradas na contagem das sílabas poéticas do verso. Nesse caso, um verso agudo de n sílabas corresponde a um verso grave de $n-1$ sílabas. Esse fenômeno ficou conhecido como *lei de Mussafia*.⁷ Já na segunda estratégia de versificação, as sílabas poéticas são contadas à moda atual, desconsiderando as átonas de final de verso. Nesse caso, versos agudos e graves têm a mesma quantidade de sílabas poéticas, mas os versos graves têm uma sílaba linguística a mais, depois do acento final. Massini-Cagliari (1999a, p.156) mostra que a primeira estratégia predomina sobre a segunda (45,5% contra 25,4%).⁸

A presente pesquisa reviu a análise de Massini-Cagliari (1995, 1999a) para as cantigas de amigo, estendendo-a, com base na mesma metodologia utilizada nesses trabalhos anteriores, para os *corpora* de cantigas de amor (*Cancioneiro da Ajuda*) e de cantigas religiosas (*Cantigas de Santa Maria*).

7 Sobre a *lei de Mussafia*, ver nota 28, Capítulo 2.

8 Os 29,1% faltantes para inteirar os 100% dizem respeito a casos em que, apesar de haver alternância entre versos graves e agudos, é impossível saber se o trovador considera ou não as átonas finais na contagem das sílabas poéticas.

A Tabela 3.4 mostra os resultados obtidos, que revelam a presença das mesmas estratégias de metrificação observadas anteriormente nas cantigas de amigo também nas cantigas de amor e nas religiosas.

Tabela 3.4. Tipos de cantiga, quanto à estrutura métrica dos versos.

Estratégias de metrificação, quanto à consideração das sílabas átonas finais de verso	Quantidade de cantigas: lírica profana (percentagem)	Quantidade de cantigas nas CSM (percentagem)
Somente versos graves	127 (15,7%)	164 (39%)
Alternância entre versos graves e agudos		
A última sílaba átona faz parte da estrutura métrica do verso (<i>lei de Mussafia</i>)	91 (11,2%)	21 (5%)
A última sílaba átona não faz parte da estrutura métrica do verso	80 (9,9%)	61 (14,5%)
Não é possível determinar se a última sílaba átona faz parte ou não da estrutura métrica do verso	24 (3%)	22 (5,3%)
Subtotal	195 (24,1%)	104 (24,8%)
Somente versos agudos	489 (60,2%)	152 (36,2%)
TOTAL	811 (100%)	420 (100%)

Exemplos de cada uma das estratégias de metrificação quanto à pauta acentual da palavra localizada no final do verso são apresentados em (3.6), (3.7), (3.8), (3.9) e (3.10). O exemplo (3.6) traz a CSM23, conforme a versão de Mettmann (1986, p.114-5); nessa cantiga, todos os versos são graves, de treze sílabas:

- (3.6) ESTA É COMO SANTA MARIA ACRECENTOU O VÏO NO TONEL, POR AMOR DA BÕA DONA DE BRETANNA.

*Como Deus fez vÏo d'agua ant' ArchetecrÏo,
ben assi depois sa Madr' acrecentou o vinno.*

Desto direi un miragre que fez en Bretanna
Santa Maria por hÛa dona mui sen sanna,
en que muito bon costum' e muita bõa manna
Deus posera, que quis dela seer seu vezÏo.
Como Deus fez vÏo d'agua ant' ArchetecrÏo,

Sobre toda-las bondades que ela avia,
 era que muito fiava en Santa Maria;
 e porende a tirou de vergonna un dia
 del Rei, que a ssa casa vëera de camño.
Como Deus fez vño d'agua ant' Archetecrño,

A dona polo servir foi muit' afazendada,
 e deu-lle carn' e pescado e pan e cevada;
 mas de bon vño pera el era mui menguada,
 ca non tñia senon pouco en un tonelcño.
Como Deus fez vño d'agua ant' Archetecrño,

E dobrava-xe-ll' a coita, ca pero quisesse
 ave-lo, non era end' en terra que podesse
 por dñeiros nen por outr' aver que por el dësse,
 se non fosse pola Madre do Vell' e Menño.
Como Deus fez vño d'agua ant' Archetecrño,

E con aquest' asperança foi aa eigreja
 e diss' «Ai, Santa Maria, ta mercee seja
 que me saques daquesta vergonna tan sobeja;
 se non, nunca vestirei ja mais lãa nen lño.»
Como Deus fez vño d'agua ant' Archetecrño,

Mantenent' a oraçon da dona foi oyda,
 e el Rei e ssa companna toda foi conprida
 de bon vinn', e a adega non en foi falida
 que non achass' y avond' o riqu' e o mesqño.
Como Deus fez vño d'agua ant' Archetecrño,

Há, porém, cantigas em que todos os versos são agudos. Esse é o padrão preferido nas cantigas de amor. No exemplo (3.7) está reproduzida uma dessas cantigas, A34, de autoria de Paio Soares de Taveirós,⁹ toda

⁹ Neste livro, sempre que necessário, a grafia dos nomes dos trovadores segue Oliveira (1994).

construída a partir de octossílabos agudos. Em (3.7), apresenta-se a versão de Michaëlis de Vasconcelos (1904, p.75).

(3.7) Meus olhos, quer vos Deus fazer
 ora veer tan gran pesar
 onde me non poss' eu quitar
 sen mort', e non poss' eu saber
por que vos faz agora Deus
tan muito mal, ay olhos meus!

Ca vos faran cedo veer
 a, por que eu moiro, casar,
 e nunca me d'ela quis dar
 ben, e non poss' or' entender
por que vos faz agora Deus
tan muito mal, ay olhos meus!

E de quen vos esto mostrar',
 nunca vos mostrará prazer,
 ca logu' eu i cuid' a morrer,
 olhos, e non poss' eu osmar
por que vos faz agora Deus
tan muito mal, ay olhos meus!

No entanto, como mostra a Tabela 3.4, a alternância entre versos graves e agudos é também uma estratégia de versificação disponível aos trovadores medievais, presente tanto na lírica profana como na religiosa. A esse respeito, em Massini-Cagliari (1995, 1999a), comprovamos quantitativamente, para as cantigas de amigo, o que Nunes (1972, p.XLVII-VIII) já havia apontado para as cantigas de amor de sua coletânea, que a estratégia de alternar tipos de verso subdivide-se em duas, uma vez que o poeta pode adotar procedimentos de metrificação diferentes quanto à consideração ou não da sílaba átona de final de verso, na contagem do total de sílabas poéticas do verso. Com a análise de dados aqui desenvolvida, foi possível comprovar que essas duas diferentes estratégias quanto à átona final de verso estende-se a toda a lírica medieval galego-portuguesa, quer profana, quer religiosa, quando há alternância entre versos graves e agudos.

A Tabela 3.4 mostra também que há uma leve diferença com relação às estratégias de metrificação quanto às sílabas átonas finais, quando há alternância de versos graves e agudos, se comparados os dados das cantigas profanas com os das religiosas. Enquanto, no conjunto de cantigas profanas, há uma preferência pela estratégia conhecida como *lei de Mussafia*, isto é, pela consideração das átonas de final de verso como participantes da estrutura métrica do poema, nas cantigas religiosas essa estratégia aparece menos do que a outra, em que as átonas finais são desconsideradas na contagem das sílabas poéticas.

No conjunto de cantigas profanas, mas principalmente nas de amigo, podem ser encontradas diversas cantigas em que os versos alternantes graves e agudos têm o mesmo número de sílabas aritméticas, mas não o mesmo número de sílabas poéticas (segundo o nosso padrão atual de contagem), já que, até a última sílaba tônica lexical do verso, os versos graves teriam uma sílaba a menos. Nesse caso, versos agudos de n sílabas equivalem a versos graves de $n-1$ sílabas. Em (3.8), como exemplo dessa estratégia de contagem, encontra-se reproduzida a cantiga B704, de Fernan Fernandez Cogominho, conforme a versão de Nunes (1973, v.II, p.123-4).¹⁰

(3.8) Amiga, muit' à que non sei,	(8)
nen mi ar veestes vós dizer	(8)
novas, que querria saber,	(8)
dos que ora son con el-rei:	(8)
<i>se se veen ou se x'estam</i>	(8)
<i>ou a que tempo se verram.</i>	(8)
Enquanto falades migo,	(7*)
dizede, se vos venha ben,	(8)
se vos disse novas alguen	(8)
dos que el-rei levou sigo:	(7*)
<i>se se veen ou se x'estam</i>	(8)
<i>ou a que tempo se verram.</i>	(8)

10 No exemplo (3.8), o algarismo entre parênteses representa a quantidade total de sílabas poéticas do verso, segundo o costume atual de contagem (que despreza a átona final). No caso dos versos graves, em que (supostamente) há uma sílaba poética a menos, esse algarismo aparece marcado com um asterisco.

Daria mui de coraçõn	(8)
que quer que aver podesse	(7*)
a quen mi novas dissesse	(7*)
del-rei e dos que con el son:	(8)
<i>se se veen ou se x'estam</i>	(8)
<i>ou a que tempo se verran.</i>	(8)
Mais ben sei [eu] o que faran:	(8)
por que mi pesa, tardaran.	(8)

Já no exemplo (3.9), em que aparece a CSM200, segundo a versão de Mettmann (1988, p.242-3), todos os versos possuem a mesma quantidade aritmética de sílabas poéticas até a tônica final, desprezadas as sílabas átonas de final de verso. Essa é a estratégia mais presente no conjunto das cantigas religiosas, quando há alternância entre versos graves e agudos.

(3.9) ESTA É DE LOOR DE SANTA MARIA.

Santa Maria loei
e loo e loarei.

Ca, ontr' os que oge nados
son d' omees muit' onrrados,
a mi á ela mostrados
mais bẽes, que contarei.
Santa Maria loei

Ca a mi de bõa gente
fez vñir dereitamente
e quis que mui chãamente
reinass' e que fosse rei.
Santa Maria loei

E conas sas piadades
nas grandes enfermidades
m' acorreu; por que sabiades
que poren a servirey.
Santa Maria loei

E dos que me mal querian
 e buscavan e ordian
 deu-lles o que merecian,
 assi como provarei.

Santa Maria loei

A mi de grandes pobrezas
 sacou e deu-me requezas,
 por que sas grandes nobrezas
 quantas mais poder direi.

Santa Maria loei

Ca mi fez de bõa terra
 sennor, e en toda guerra
 m' ajudou a que non erra
 nen errou, u a chamei.

Santa Maria loei

A mi livrou d' oqueijões,
 de mortes e de lijões;
 por que sabiades, varões,
 que por ela morrerai.

Santa Maria loei

Poren todos m' ajudade
 a rogar de voontade
 que con ssa gran piadade
 mi acorra, que mester ei.

Santa Maria loei

E quando quiser que seja,
 que me quite de peleja
 daquest mund' e que veja
 a ela, que sempr' amei.

Santa Maria loei

Na Tabela 3.4 foram separados, dentre os exemplos de poemas em que se alternam versos graves e agudos, os casos em que não é possível determinar se a última sílaba átona faz parte ou não da estrutura métrica do verso. São duas as principais causas dessa impossibilidade: 1) É impossível saber se o trovador considera ou não as átonas finais de verso como parte integrante deste, quando os versos alternantes graves e agudos possuem uma quantidade diferente de sílabas poéticas (a não ser os casos de agudos de n sílabas e graves de $n-1$ sílabas). Encaixam-se também nesse caso os poemas em que convivem versos graves e agudos com a mesma quantidade n de sílabas poéticas e versos agudos com $n+1$ sílabas (situação em que haveria contexto para considerar ambas as estratégias versificatórias, em momentos diferentes do poema). 2) Não é possível determinar com exatidão se o trovador considera ou não as átonas finais como integrantes da estrutura do verso quando estrofes e refrão possuem uma quantidade diferente de sílabas (excluindo os casos de agudos de n sílabas e graves de $n-1$ sílabas) e as estrofes adotam um padrão (grave ou agudo) e o refrão, outro.

A cantiga (3.10), em que se transcreve a CSM30, de acordo com versão de Mettmann (1986, p.134-5), exemplifica um desses casos em que é impossível saber a estratégia adotada pelo trovador quanto às átonas de final de verso, mesmo havendo alternância entre versos graves e agudos, uma vez que a cantiga é composta de decassílabos agudos que alternam com versos graves de seis sílabas.

(3.10) ESTA É DE LOOR DE SANTA MARIA, DE
 COMO DEUS NON LLE PODE DIZER DE NON
 DO QUE LLE ROGAR, NEN ELA A NOS.

*Muito valvera mais, se Deus m' anpar,
 que non fossemos nados,
 se nos non dêsse Deus a que rogar
 vai por nossos pecados.*

Mas daquesto nos fez el o mayor
 ben que fazer podia,
 u fillou por Madr' e deu por Sennor
 a nos Santa Maria,

que lle rogue, quando sannudo for
 contra nos todavia,
 que da ssa graça nen do seu amor
 non sejam deitados.
Muito valvera mais, se Deus m' anpar...

Tal foi el meter entre nos e ssi
 e deu por avogada,
 que madr', amiga ll' é, creed' a mi,
 e filla e criada.
 Poren non lle diz de non, mas de si,
 u a sent' afficada,
 rogando-lle por nos, ca log' ali
 somos del perdoados.
Muito valvera mais, se Deus m' anpar...

Nen ela outrossi a nos de non
 pode, se Deus m' ajude,
 dizer que non rogue de coraçon
 seu Fill', ond' á vertude;
 ca por nos lle deu el aqeste don,
 e por nossa saude
 fillou dela carn' e sofreu paxon
 por fazer-nos onrrados
Muito valvera mais, se Deus m' anpar...

No seu reino que el pera nos ten,
 se o nos non perdermos
 per nossa culpa, non obrando ben,
 e o mal escollermos.
 Mas seu ben non perderemos per ren
 se nos firme creermos
 que Jeso-Crist' e a que nos manten
 por nos foron juntados.
Muito valvera mais, se Deus m' anpar...

O fato de poder haver alternância entre versos graves e agudos e de coexistirem duas estratégias opostas de versificação quanto às sílabas átonas de final de verso é de crucial importância, porque fornece pistas na direção do estabelecimento do padrão rítmico básico do PA, ou seja, do pé rítmico que serve de base à localização do acento lexical.

Como já foi dito anteriormente, uma análise superficial dos dados poderia levar à errônea conclusão de que o padrão canônico do PA é o iambo, realizado plenamente, em nível lexical, nas palavras oxítonas, uma vez que, nas cantigas de amor, há um predomínio absoluto de versos agudos; mesmo nos dados provenientes das cantigas de amigo, embora o predomínio de versos agudos não seja tão marcante quanto nos dados provenientes de A, é ainda bastante claro. No entanto, nas cantigas religiosas, há um leve predomínio de versos graves, o que, em termos de pé rítmico básico, combina mais com o padrão trocaico.

Em relação às estratégias de versificação, quanto à consideração das sílabas átonas de final de verso, a tendência observada, quando se comparam dados das cantigas profanas com os das religiosas, é inverso: enquanto, nas profanas, a maior parte das cantigas em que há alternância entre versos graves e agudos adota um esquema métrico em conformidade com o que ficou conhecido como *lei de Mussafia*, considerando as átonas finais como parte integrante do verso, nas cantigas religiosas, o padrão mais recorrente, no caso de alternância entre tipos de verso, é desconsiderar as átonas finais, contando as sílabas poéticas somente até a tônica.

Estariam os dados apontando para duas línguas diferentes? Ou para duas variedades diferentes do galego-português, quanto ao ritmo? Seriam duas variedades da mesma língua, com diferentes funcionalidades, porém? Não podemos nos esquecer de que as CSM não foram compostas na Galiza e em Portugal, mas em Castela, caso em que o idioma era utilizado como língua de cultura. Entretanto, os poetas coordenados pelo rei Afonso X para a grande empreitada de louvar a Virgem nas CSM eram (ou supostamente foram), em grande parte, portugueses ou galegos; seria impossível, para eles, falantes nativos, “esquecerem” o padrão rítmico “natural” da língua, adotando um outro, artificial, apenas para compor versos especificamente para fins religiosos (já que os profanos seguem outro padrão, em sua maioria).

Por outro lado, não há qualquer indício no léxico (os padrões prosódicos marginais encontrados em maior quantidade nas CSM não estão ausentes

por completo das cantigas profanas) ou na gramática das cantigas religiosas que possa indicar, com absoluta certeza, a configuração de outra língua, diferente do galego-português, ou mesmo de outro dialeto – casos em que seria justificável considerar a possibilidade de diferentes padrões rítmicos. Talvez o único indício que aponte para essa possibilidade é a verificação de duas estratégias distintas de versificação, quanto à consideração das sílabas átonas finais. Mas seria legítima uma afirmação de tal grandeza a partir de tão pequeno indício?

Em Massini-Cagliari (1995, 1999a), deparei-me com o mesmo problema, mesmo considerando apenas os dados provenientes das cantigas de amigo. Nesses estudos anteriores, considerou-se que os indícios na direção de dois tipos rítmicos diferentes coexistindo naquela época são muito débeis e facilmente falseáveis. O argumento mais contundente a esse respeito é o fato de essas estratégias de versificação distintas quanto à consideração das átonas finais serem adotadas pelo *mesmo* trovador, em poemas diferentes, mas do mesmo tipo (todas cantigas de amigo). Embora não se possa saber com certeza quais os autores das 420 CSM (porque são todas atribuídas a Afonso X), foi possível constatar que o mesmo se verifica no *corpus* das cantigas de amor (isto é, o mesmo trovador utilizando as duas estratégias opostas de versificação).

Ora, como um mesmo falante não pode ficar variando a tipologia rítmica conforme a situação, conclui-se que se trata de uma única e mesma língua, que, por sua vez, dá suporte a versos construídos a partir de mais de uma estratégia de versificação. Sendo assim, é preciso verificar qual tipo de pé rítmico básico é capaz de estruturar as diferentes estratégias versificatórias adotadas pelos trovadores medievais.

Massini-Cagliari (1999a, p.164) mostra que apenas um ritmo *trocaico* possibilitaria a coexistência de estratégias versificatórias que ora considerassem, ora não, as sílabas átonas finais na contagem de sílabas poéticas. O exemplo (3.11) mostra que, embora ambas as estratégias de metrificação considerem o mesmo nível prosódico (a sílaba) como nível de segmentação e contagem, elas escolhem níveis prosódicos diferentes para delimitação do verso. Em outras palavras, ambas as estratégias elegem a sílaba como nível prosódico de contagem, mas a estratégia que considera as sílabas átonas finais na contagem (*lei de Mussafia*), em (3.11a), mantém-se nesse mesmo nível para a delimitação do verso; já a outra estratégia, a que conta as sílabas

poéticas unicamente até a última tônica do verso, sobe para o nível do acento lexical (em outras palavras, o da palavra fonológica), para a delimitação do verso – (3.11b):¹¹

(3.11)

- a. (x) (x .) (x) (x) (x) (x .) → σ: nível de segmentação, contagem
 Hũ pa pa gay mui fre mo so e delimitação do verso
- b. (x) (. x) (x) (. x) → ω: nível de delimitação do verso
 (x) (x .) (x) (x) (x) (x .) → σ: nível de segmentação e contagem
 Hũ pa pa gay mui fre mo so

Por outro lado, caso se verificasse no PA uma tendência rítmica iâmbica, não haveria possibilidade de consideração das sílabas átonas finais como integrantes do verso, quer se focalizasse a sílaba, quer a palavra fonológica, como nível de delimitação do verso, uma vez que essa sílaba átona final já não teria condições de ser segmentada, no primeiro nível prosódico (o da sílaba) – como em (3.12):¹²

- (3.12) (x) (. x) (x) (. x) nível da palavra prosódica (ω)
 (x) (x) (. x) (x) (. x) nível da sílaba (σ)
 Hũ pa pa gay mui fre mo so

Da argumentação desenvolvida anteriormente, conclui-se que todos os versos aqui analisados, quer provenientes do *corpus* de cantigas profanas, quer provenientes do de religiosas, são compostos a partir de um ritmo linguístico básico *trocaico*.

Essa constatação leva às seguintes perguntas: a consideração de um ritmo básico trocaico não é incompatível com a predominância de versos agudos (isto é, terminados em oxítonas) nas cantigas profanas? Não seria de se esperar que um ritmo trocaico básico gerasse apenas versos graves, terminados em palavras paroxítonas?

11 Verso extraído de B534, de autoria de D. Dinis. Em (3.11), os símbolos σ e ω significam, respectivamente, *sílaba* e *palavra fonológica* (a respeito dos níveis prosódicos, ver Nespor e Vogel, 1986; para uma bibliografia em português, Bisol, 1996).

12 Em (3.12), o símbolo (. x) refere-se a um pé iâmbico.

Em Massini-Cagliari (1995, 1999a), a partir de uma abordagem derivacional não linear, mostramos que não há incompatibilidade entre a consideração de um ritmo trocaico e a predominância de versos agudos terminados em oxítonas, quando se leva em consideração, também, o peso silábico, na atribuição do acento lexical. A esse respeito, mostramos, em Massini-Cagliari (1999a, p.169), que, no, PA, qualquer sílaba pesada (ou seja, com duas moras), posicionada na penúltima ou na última posição silábica da palavra, atrai para si o acento lexical. Em outras palavras, uma sílaba pesada nunca pode ser “pulada”, na direção do final para o início da palavra, no posicionamento do acento lexical. Os exemplos em (3.13) comprovam esse fato.¹³

(3.13) ámo, amoróso	vs.	amór
U U U U U U		U —
vírgo	vs.	virgéu
— U		— —
sagrádo	vs.	sagraçón
U U U		U U —

O que os exemplos em (3.13) mostram é que, mais do que sílabas, o processo de atribuição do acento lexical em PA conta moras, posicionando o acento sobre a sílaba que contenha a segunda mora, da direita para a esquerda (sendo as moras contadas a partir da margem final da palavra). A partir desse algoritmo, os padrões lexicais canônicos no PA, quanto ao acento, são as paroxítonas terminadas em sílaba leve (como *amigo*, por exemplo) e as oxítonas terminadas em sílaba pesada (como *amor*). Não por coincidência, são estas as duas pautas acentuais que estruturam os dois padrões de verso (graves e agudos), que recorrem em toda a lírica galego-portuguesa, profana e religiosa.¹⁴

13 Os exemplos em (3.13) retomam, de modo mais explícito e aprofundado, os exemplos apresentados em (2.30), no capítulo anterior.

14 Para a formulação do algoritmo de atribuição do acento em PA e para as análises a serem desenvolvidas nas Seções 3.5 e 3.6, considera-se que o PA, no cálculo da quantidade silábica, conta todos os elementos presentes na rima (o que inclui a coda), conforme o estabelecido em Massini-Cagliari (1995, p.206), e não apenas os elementos do núcleo. Para uma apresentação dos problemas envolvidos na contagem moráica dentro da teoria não linear, ver Hayes (1995, p.300) e Perlmutter (1995). Cagliari e Massini-Cagliari (1998) analisam as relações entre

3.5 Análise dos dados: padrões de acento lexical

Como foi mostrado na seção anterior, os padrões mais recorrentes de acento lexical no PA registrado nas cantigas profanas e religiosas, considerados canônicos, são as paroxítonas terminadas em sílaba leve (isto é, sílaba aberta, com apenas uma mora) – exemplos em (3.14) – e as oxítonas terminadas em sílaba pesada (sílabas bimoraicas, travada por consoante ou contendo um ditongo decrescente no núcleo) – exemplos em (3.15). A explicitação do padrão encontra-se em (3.16).

(3.14)	amigo	religiosa	lume
	namorado	maravilhada	buscade
	Santiago	coitado	connoçuda
	do	mercee	eigreja
	folia	requeza	braço

(3.15)	amor	virgeu	prazer
	pastor	Portugal	sandeu
	enton	coraçon	mortal
	solaz	tardei	falei
	cantar	defender	Dinis
	acabou	sacou	aduz

(3.16)	a mi go	a mor
	μ μ μ	μ μ μ
	↑	↑
	acento	acento

Enquadram-se, também, ao algoritmo “acento na sílaba que contém a segunda mora da direita para a esquerda” as palavras paroxítonas terminadas em sílaba leve precedida por uma sílaba pesada (padrão que inclui tanto as sílabas travadas por consoante como as sílabas contendo um ditongo decrescente) – explicitação do padrão em (3.17) e exemplos em (3.18):

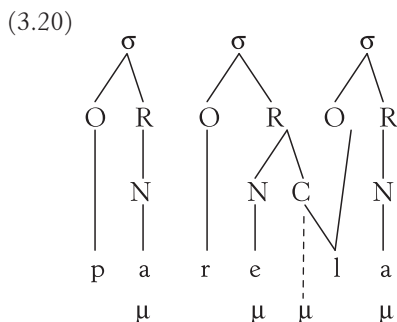
as predições dos modelos fonológicos não lineares a respeito da quantidade das sílabas e a efetiva realização fonética dessas sílabas, em termos de duração.

(3.17)	por ta	ri bei ra
	μμ μ	μ μμ μ
	↑	↑
	acento	acento

(3.18)	alto	alva	semellança
	grande	mande	ando
	trobando	santa	ante
	quebranto	Patriarcha	guarda
	carta	tallaste	verdadeira
	mandadeiro	fazenda	ende
	cousimento	festa	ouveste
	morto	forte	mouro

No capítulo anterior, averiguou-se o *status* fonológico das consoantes nasais e laterais palatais no PA, com base na hipótese de Wetzels (2000) para o PB. Com base nessa hipótese, foram levantadas evidências, em ambas as variedades do português, a favor da consideração das consoantes /ɲ/ e /ʎ/ como complexas. Dessa forma, as paroxítonas terminadas em sílaba leve precedida por consoante nasal ou lateral palatal – exemplos em (3.19) – encaixam-se no mesmo padrão já descrito em (3.17), uma vez que a penúltima sílaba é travada pela palatal – ver (3.20).

(3.19)	maravilha	batalla	venna
	consello	agulla	nemigalha
	Espanna	manha	sanha
	parella	fillo	Reinna
	vergonna	falla	fremosinha



Seguem também o padrão descrito em (3.17) os exemplos citados a seguir em (3.21), em que figuram palavras terminadas em hiato formado por vogal nasalizada seguida de vogal oral. Como mostra (3.22), sendo a vogal nasalizada formada a partir de uma sequência de vogal oral mais vogal nasal, a sílaba que a contém deve ser considerada travada e bimoraica.

(3.21)	irmãa	louçãa	mão
	pagão	romão	chêa
	fêo	menya	camyõ
	bõa	algũa	neũu

(3.22)	ir	mã	a
	μμ	μμ	μ
		↑	
		acento	

As paroxítonas terminadas em ditongo crescente seguem o mesmo padrão, uma vez que o *status* fonológico das sequências QU- e GU- é de consoantes complexas – portanto, /k^w/ e /g^w/. Dessa forma, na verdade, não constitui exatamente um ditongo crescente, no nível fonológico, o ditongo fonético existente entre as duas últimas vogais da palavra. Portanto, no nível fonológico, essas sequências formam sílabas leves do tipo CV, com núcleos simples, mas com *onsets* (também simples) preenchidos por consoantes complexas.

(3.23)	egua	lingua	mingua
--------	------	--------	--------

(3.24)	au	gua
	μμ	μ
		↑
		acento

É fato notável, entretanto, que, apesar de o PA ser sensível ao peso silábico na atribuição do acento (pelo menos, é isto o que mostram todos os dados analisados até o momento), a consoante /S/, quando corresponde à realização da desinência de número plural dos nomes, parece ser invisível ao processo de contagem de moras (fenômeno conhecido como “extreme-

tricidade”, nas abordagens derivacionais não lineares do acento). Os exemplos em (3.25) comprovam essa “invisibilidade”:

(3.25) Palavra	Estrutura morfológica	Estrutura moraic
soláz	$[\text{solaz}]_{\text{rad}} + \emptyset_{\text{gen}} + \emptyset_{\text{num}}$	$[\mu]_{\sigma} [\mu\mu]_{\sigma}$
amíga	$[\text{amig}]_{\text{rad}} + a_{\text{gen}} + \emptyset_{\text{num}}$	$[\mu]_{\sigma} [\mu]_{\sigma} [\mu]_{\sigma}$
amígas	$[\text{amig}]_{\text{rad}} + a_{\text{gen}} + s_{\text{num}}$	$[\mu]_{\sigma} [\mu]_{\sigma} [\mu(\mu)]_{\sigma}$

No caso da flexão de número de palavras oxítonas terminadas em sílabas travadas, a formação do plural não interfere no posicionamento do acento. Mesmo quando é necessária a epêntese de uma vogal para “corrigir” a estrutura silábica anômala formada com a pluralização (exemplo 3.26), a desinência de plural parece não interferir no peso da sílaba a que adere, cujo núcleo é justamente a vogal epentética.

(3.26) amor + s _{num} = [a] _σ *[mors] _σ	flexão
a mo res	epêntese
$[\mu]_{\sigma} [\mu]_{\sigma} [\mu(\mu)]_{\sigma}$	estrutura moraic

A grande maioria das palavras mapeadas nos *corpora* de cantigas profanas e religiosas e nos glossários considerados encaixa-se, quanto à pauta acentual, no padrão “acento na sílaba que contém a segunda mora da direita para a esquerda”. Entretanto, foram mapeados padrões que constituem exceção a essa tendência. Passaremos, agora, a identificar cada um desses padrões marginais, tanto com relação à estrutura prosódica, quanto com relação à quantidade de ocorrências.

As oxítonas terminadas em sílaba leve constituem um desses padrões “marginais”. Esse padrão engloba dois subtipos, exemplificados em (3.27):

(3.27) a. aqui	b. rubi
ali	javali
alá	Tomé
assi	Jesse
acá	Salomé
aló	aloé
outrossi	Jesu
	maravedi

Em Massini-Cagliari (1999a, p.173-4), considerando um *corpus* composto somente de cantigas de amigo, foram localizados apenas exemplos semelhantes aos que aparecem em (3.27a). A solução encontrada para esses casos, naquele momento, foi considerá-los compostos: os primeiros, da preposição *a* com as formas monossilábicas dos advérbios *qui*, *li*, *lá*, *ssi*, *cá* e *ló*, e o último, de *outro* e *ssi*. Essa hipótese foi formulada com base no fato de que, a partir da consideração dos padrões ortográficos do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B), não é possível ter certeza absoluta nem do *status* de “palavra” com relação a esses exemplos, uma vez que, nesse manuscrito, é muito comum duas ou mais palavras estarem escritas sem espaços delimitativos. Dessa forma, pode ser que os exemplos em (3.27a), em vez de *uma* palavra, constituam *duas* palavras, ou seja, uma locução adverbial. Consideradas essas formas compostas, seu padrão acentual não seria excepcional, uma vez que, nos compostos, cada uma das bases mantém sua integridade no nível do acento lexical, sendo o acento da base final dominante, no estabelecimento da relação de proeminência entre as duas bases do composto.

No entanto, a localização dos exemplos citados em (3.27b) no *corpus* não permite que a hipótese delineada anteriormente, mesmo que comprovada, seja generalizada, já que as palavras em (3.27b) não podem ser consideradas compostas em hipótese alguma.

Outro padrão acentual excepcional é o das proparoxítonas. No *corpus* de cantigas profanas e nos glossários que dão conta desse tipo de cantigas, a ocorrência de proparoxítonas é bastante marginal. Já no *corpus* das cantigas religiosas e nos glossários das CSM as proparoxítonas são um pouco menos raras, embora seja esse padrão ainda bastante excepcional. No entanto, como foi visto anteriormente, esse tipo de pauta acentual jamais ocorre na posição rítmica mais importante do verso (posição de rima). Mesmo nas cantigas religiosas, nas quais as proparoxítonas podem ser localizadas nas epígrafes das cantigas, esse padrão ocorre apenas em posição medial do verso.

Em (3.28), encontram-se alguns exemplos de nomes proparoxítonos mapeados no *corpus* de cantigas religiosas. Note-se que todas as palavras a seguir são proparoxítonas terminadas em duas sílabas leves. Neste caso, o acento recai sobre a sílaba que contém a terceira mora, da direita para a esquerda.

(3.28)	prologo	angeo	espírito
	dicipolo	ydolo	letera
	filosofo	poboo	crerigo
	paravoa	sabado	camara
	lampada	Evora	folego
	duvida	citola	perigoo
	vespera		Pascoa
	Theophilo		

Entretanto, há também casos (raríssimos) de proparoxítonas em que uma das duas últimas sílabas é pesada, porque travada por consoante – exemplos em (3.29):

(3.29)	Locifer	mercores	Princeps
	omães/omees		

Porém, não apenas a pouca ocorrência atesta o caráter marginal desse padrão prosódico; processos fonológicos que transformam antigas proparoxítonas em paroxítonas são bastante atestados. Mettmann (1972, p.232), no *Glossário* das CSM, dá conta da ocorrência de *perigo* e *periglo*, ao lado de *perigoo*. O mesmo tipo de variação ocorre com as formas *poboo* vs. *pobro* e *poblo* (Mettmann, 1972, p.235). São atestadas também as formas *cimiteiro*, *cossairo* e *santuairo* (Mettmann, 1972, p.62, 79 e 276, respectivamente).

Um tipo bastante recorrente de proparoxítonas no universo das cantigas religiosas, mas também atestado em algumas poucas cantigas profanas, é o daquelas terminadas por hiato, sempre constituído das sequências *ia* ou *io*, como em (3.30):

(3.30)	Cecilia	neicio	Perssia
	Basilio	Segovia	ostia

No entanto, há palavras também terminadas em *ia/io*, cujo padrão acentual não é proparoxítono, mas paroxítono, nas quais essas sequências constituem ditongos crescentes no nível fonético – exemplos em (3.31).

(3.31)	nervio	novio	chuvia
	sobervia	reliquias	juyzio
	bestias		

É a estrutura métrica do poema, em termos de contagem de sílabas poéticas, que corrobora a diferença de padrão prosódico observada nos exemplos de (3.30) e (3.31). É o que se mostra através dos versos transcritos em (3.32):

(3.32) a. ia = ditongo
 on/tre/ bes/tias/ d'a/ra/da. (CSM15)*
 1 2 3 4 5 6

b. ia = hiato
 a/ hos/ti/a /a /cos/tu/me/ ro/mã/a. (CSM69)**
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

* Equivalente, em CSM15, a *per mort' outra vegada, é end' envergonnada, estranna e preçada*, e outros, todos versos graves de seis sílabas.

** Na CSM69, os versos são todos decassílabos graves.

Além da alternância entre os padrões proparoxítonos e paroxítonos, verificam-se, nesse grupo de palavras, os mesmos tipos de processos fonológicos que agem no sentido de transformar em paroxítonas palavras originariamente proparoxítonas, fazendo que os hiatos formados pelas seqüências *ia/io* sejam foneticamente realizados como ditongos, ou fazendo que a vogal *i* se consonantize, o que acaba por gerar o tipo de variação focalizada em (3.33):

(3.33)	Basilio (CSM15)	vs.	Basillo (CSM15 e Mettmann, 1972, p.40)
	Cecilia (B1271)	vs.	Cezilla (CSM89)

Com relação a exemplos dessa mesma natureza, Mettmann (1972, p.38 e 271) atesta *Babilonna* e *sacrifço*.

O interessante com relação às palavras desse grupo é que, além de poderem ser realizadas como proparoxítonas, como paroxítonas terminadas em ditongo crescente e como paroxítonas, a partir da consonantização de *i*, há casos em que elas se realizam indubitavelmente como paroxítonas termina-

das em hiato. É o que ocorre no exemplo em (3.34), uma cantiga de amigo de Martin de Ginzo (B1272), em que *Cecilia* rima com *romaria* e *queria*.¹⁵

(3.34) Treides, ai mia madr', en romaria
 orar u chamam Santa Cecilia:
e, louçana irei
ca já i est'o que namorei
e, louçana irei.

E treides migo, madre, de grado,
 ca meu amigu' é por mi coitado:
e, louçana irei
ca já i est'o que namorei
e, louçana irei.

Orar u chaman Santa Cecilia
 pois m'aduss'o que [eu] ben queria:
e, louçana irei
ca já i est'o que namorei
e, louçana irei.

Ca meu amigu' é por mi coitado,
 e, pois, eu non farei seu mandado?
e, louçana irei
ca já i est'o que namorei
e, louçana irei.

Outro padrão excepcional de acentuação, que no entanto é paralelo ao padrão proparoxítono (e, por esse motivo, tão marginal quanto esse), é o das paroxítonas terminadas em sílaba pesada – exemplos em (3.35). Note-se que, na maior parte desses raros exemplos, a sílaba final é travada por nasal; mas há também casos de travamento pelas demais consoantes permitidas na posição de coda.

15 B1272 não é o único exemplo em que *Cecilia* rima com paroxítonas terminadas em hiato. O mesmo ocorre em B1273 e 1274, em que rima com *dia*.

(3.35)	virgen	omagen	orden	marmor/marmol
	vermen	Ruben	omen	arvor/arvol
	caliz	alçaçar		

Com relação aos verbos, os padrões mapeados são os mesmos já encontrados para os nomes e os demais itens lexicais não verbais. A maior parte segue o padrão canônico: paroxítonos terminados em sílaba leve – exemplos em (3.36) – ou oxítonos terminados em sílaba pesada (3.37).¹⁶ Nesses dois exemplos, apresenta-se uma lista das formas que se encaixam no padrão focalizado em termos de tempo, modo e pessoa.

- (3.36) *canto* (Presente Ind. 1ps)
canta (Presente Ind. 3ps)
cantava, devia, partia (Imperfeito Ind. 1ps/3ps)
cantara (Mais-que-perfeito Ind. 1ps/3ps)
cantaria (Futuro do Pretérito Ind. 1ps/3ps)
canta (Imperativo 2ps)
cantade (Imperativo 2pp)
cante (Subjuntivo 1ps/3ps)
cantasse (Imperfeito Subj. 1ps/3ps)
cantado (Particípio)
cantando (Gerúndio)
- (3.37) *cantei* (Perfeito Ind. 1ps)
cantou (Perfeito Ind. 3ps)
cantar (Fut. Subj. 1ps/3ps)
cantar (Infinitivo)

No entanto, uma análise das formas verbais flexionadas mapeadas no *corpus* mostra que as exceções aos padrões prosódicos supracitados são muitas. A maior parte dos verbos que fogem a esse padrão corresponde

16 Nesses exemplos, privilegia-se a forma da primeira conjugação, quando as diferenças morfológicas entre as conjugações não redundam em diferenças no padrão prosódico; caso contrário, são mostradas as formas das três conjugações. Os algarismos após a identificação do tempo e do modo correspondem à pessoa do discurso; as abreviaturas *ps* e *pp* correspondem a “pessoa do singular” e “pessoa do plural”, respectivamente.

a vocábulos paroxítonos terminados em sílaba travada. Todos os verbos paroxítonos que acabam em uma marca de flexão que gera um travamento silábico estão listados em (3.38), explicitados em termos de tempo, modo e pessoa.

- (3.38) *cantas* (Presente Ind. 2ps)
cantamos (Presente Ind. 1pp)
cantades (Presente Ind. 2pp)
cantan (Presente Ind. 3pp)
cantavas, devias, partias (Imperfeito Ind. 2ps)
cantavan, devian, partian (Imperfeito Ind. 3pp)
cantaste (Perfeito Ind. 2ps)
cantastes (Perfeito Ind. 2pp)
cantamos (Perfeito Ind. 1pp)
cantaron (Perfeito Ind. 3pp)
cantaras (Mais-que-perfeito Ind. 2ps)
cantaron (Mais-que-perfeito Ind. 3pp)
cantes (Pres. Subjuntivo 2ps)
cantemos (Pres. Subjuntivo 1pp)
cantedes (Pres. Subjuntivo 2pp)
canten (Pres. Subjuntivo 3pp)
cantasses (Imperfeito Subj. 2ps)
cantassen (Imperfeito Subj. 3pp)
cantares (Futuro Subj. 2ps)
cantarmos (Futuro Subj. 1pp)
cantardes (Futuro Subj. 2pp)
cantaren (Futuro Subj. 3pp)

Note-se que, nas formas verbais citadas em (3.38), os morfemas flexionais (desinências) nunca recebem acentuação. Obviamente, a vogal temática verbal, parte do tema do verbo, não tem *status* de desinência; pode, portanto, ser suporte do acento. Para dar conta desse fato, bastaria formular uma restrição, proibindo a atribuição do acento a desinências verbais.

Na tentativa de expressar restrições dessa natureza, abordagens derivacionais recorrem à noção de extrametricidade, uma estipulação de “invisibilidade” de certos elementos para regras de atribuição de acento.

Especificamente para este caso, em um trabalho anterior (Massini-Cagliari, 1999a, p.176), formulei a seguinte estipulação:

(3.39) Extrametricidade nos verbos:

Marque como extramétrica a coda final que porte elemento com *status* de flexão, ou seja, {N, S}.

Note-se que a estipulação supracitada não está definida em termos da invisibilidade da desinência em si, mas de um segmento específico, que carrega *status* de flexão – de relevância semântica, pois. Nesse sentido, nas desinências número-pessoais de 1ª e 2ª pessoas do plural, *-mos* e *-des/-tes*, respectivamente, apenas o /S/ final é extramétrico, porque somente esse segmento, na desinência como um todo, posiciona-se na coda. Essa solução foi formulada, naquele momento, para dar conta não somente da previsão do posicionamento do acento nas formas verbais citadas em (3.38), mas também das formas da 2ª pessoa do singular e da 3ª pessoa do plural do Futuro do Pretérito do Indicativo, nas quais o acento recai sobre a desinência – (3.40).

(3.40) *cantarias* (Futuro do Pretérito Ind. 2ps)

cantarian (Futuro do Pretérito Ind. 3pp)

O problema com a solução adotada está em considerar as formas do Futuro do Pretérito como sendo simples, flexionando-se segundo o padrão canônico do português (desde aquela época até os dias de hoje): radical + vogal temática + desinência modo-temporal + desinência número-pessoal. Nesse caso, e tradicionalmente, a desinência modo-temporal do Futuro do Pretérito do Indicativo é identificada como sendo *-ria*.

Ora, acontece que as formas do Futuro do Pretérito, em vez de estabelecer um paralelo, em termos de comportamento flexional, com as formas “simples” (todas as citadas em 3.36, 3.37 e 3.38), aproximam-se mais das formas do Futuro do Presente do Indicativo, considerado, em Massini-Cagliari (1999a, p.181), como compostas do infinitivo do verbo principal seguido da forma flexionada no verbo *aver* no Presente do Indicativo – (3.41). Como compostas, essas formas possuiriam dois acentos, um para cada base; no estabelecimento da relação de proeminência entre esses acentos, o segundo tem precedência, seguindo o padrão do PA.

(3.41)	cantár	+	éi
	cantár	+	ás
	cantár	+	á
	cantár	+	émos
	cantár	+	édes
	cantár	+	án
	Infinitivo		Presente do Indicativo, 1ps

Os argumentos a favor de considerar esses dois tempos como compostos são a variação entre formas do tipo *viverey* e *ey a viver*, *viveria* e *ia a viver* e a possibilidade de mesóclise apenas nesses dois tempos: *ir-m'ei*, *ir-m'ia*. Corroborar essa posição a seguinte afirmação de Michaelis de Vasconcelos (1904, p.XXII): “No futuro e condicional o acento recaía ora no infinitivo, ora no auxiliar, conforme as exigências do ritmo e suas pausas”. A esses argumentos, pode ser somada a observação de Williams (1975[1938], p.211) de que, nos “cancioneiros primitivos”, é possível a “coordenação” de dois futuros, a partir de uma só “terminação”: *direy e non estar*.

Dessa maneira, tanto nas formas desses dois tempos “regulares” quanto ao acento (as paroxítonas terminadas em sílaba leve: *cantaria*; e as oxítonas terminadas em sílaba pesada: *cantarei*, *cantarás*, *cantarán*) como nas “irregulares” (as paroxítonas terminadas em sílaba travada: *cantarias*, *cantarian*, *cantaremos*, *cantaredes*; as proparoxítonas(?): *cantariamos*, *cantariades*; e as oxítonas terminadas em sílaba leve: *cantará*), os morfemas com *status* de desinência verbal nunca recebem acento.¹⁷

No entanto, a terceira pessoa do singular do Futuro do Indicativo não é a única forma verbal oxítona terminada em sílaba leve. Seguem essa pauta prosódica as formas da primeira pessoa do singular do Pretérito Perfeito do Indicativo nas 2ª e 3ª conjugações (*defendi*, *parti*) e alguns verbos irregulares, conjugados em outros tempos (*está*, por exemplo).

Na primeira conjugação, o acento, na primeira pessoa do Pretérito Perfeito do Indicativo, recai sobre a vogal temática:¹⁸

17 Sobre o *status* morfofonológico e prosódico das formas verbais de Futuro em PA, ver Massini-Cagliari (2006) e Borges (2008).

18 Em (3.42), as abreviaturas VT, MT e NP significam, respectivamente, “vogal temática”, “desinência modo-temporal” e “desinência número-pessoal”.

(3.42)	am	e	∅	i
	radical	VT	MT	NP

Ora, a única diferença, em termos de estrutura morfológica, entre a forma da primeira pessoa do singular na primeira conjugação com relação à segunda e à terceira conjugações é o fato de a VT, nessas duas conjugações, ser de natureza igual à da vogal da NP:

(3.43)	defend	i	∅	i
	part	i	∅	i
	radical	VT	MT	NP

Nesse caso, tanto na primeira como na segunda e na terceira conjugações, o acento recai sobre a sílaba que contém a segunda mora da direita para a esquerda, seguindo o mesmo padrão de acentuação dos itens lexicais não verbais, embora isto não seja nítido quando se parte exclusivamente da superfície dessas formas verbais – (3.44).

(3.44)	cantei	defendi	parti
		∧	∧
	μμ	μ μ	μ μ
	↑	↑	↑
	acento	acento	acento

Já uma forma irregular como *está* deve seu padrão acentual ao fato de ser a VT a única vogal não epentética, portanto pertencente à forma de base, no momento da flexão. Assim sendo, a pauta oxítona é predizível e esperada, nesse contexto – conforme explicitado em (3.45):

(3.45)	st	a	∅	∅
	radical	VT	MT	NP

Porém, a grande questão, com relação aos padrões acentuais possíveis nas formas verbais flexionadas em PA, é determinar, com certeza, se existem formas proparoxítonas. Candidatas a esse padrão prosódico são as formas verbais apresentadas em (3.46).

- (3.46) *cantavamos, deviamos, partiamos* (Imperfeito Ind. 1pp)
cantavades, deviades, partiades (Imperfeito Ind. 2pp)
cantaramos (Mais-que-perfeito Ind. 1pp)
cantarades (Mais-que-perfeito Ind. 2pp)
cantariamos (Futuro do Pretérito Ind. 1pp)
cantariades (Futuro do Pretérito Ind. 2pp)
cantassemos (Imperfeito Subj. 1pp)
cantassedes (Imperfeito Subj. 2pp)

A dificuldade de estabelecer com exatidão o padrão acentual das formas verbais listadas em (3.46) consiste no fato de essas formas nunca aparecerem em posição de saliência rítmica do verso (ou seja, em posição de rima), como acontece na quinta estrofe da CSM143, transcrita em (3.47), e no refrão da CSM262, em (3.48).¹⁹

- (3.47) E disse: «Se **quisessedes** gracir
 est' a Deus e a ssa Madre servir
 e de vossos pecados vos partir,
 a chuva logo verria.
 Quen algũa cousa quiser pedir

- (3.48) Se non **loassemos** por al | a Sennor mui verdadeira
 devemos-la loar porque | [nos] demonstra en carreira.

No entanto, mesmo aparecendo em posição medial, em alguns casos é possível levantar pistas, a partir da estrutura métrico-poética da cantiga, que nos levam ao estabelecimento das formas específicas dos tempos listados em (3.46) como proparoxítonas. Por exemplo, no caso da primeira estrofe da CSM180, transcrita em (3.49), em que aparece a forma *deviamos*, é possível ter a certeza de que se trata de uma forma proparoxítona, a partir da contagem de sílabas poéticas dos versos. Na cantiga em questão, todos os versos são decassílabos (com exceção do refrão, com cinco sílabas). Ora, para que o sexto verso dessa estrofe seja decassílabo, é necessário que se constitua um hiato entre as vogais *i* e *a* e que essa forma seja proparoxítona;

¹⁹ As CSM citadas em (3.47), (3.48) e (3.49) são apresentadas a partir da edição de Mettmann (1986, 1988, 1989).

caso fosse constituído um ditongo crescente entre essas vogais específicas, a forma obrigatoriamente seria paroxítona.

- (3.49) Desta guisa deve Santa Maria
 seer loada, ca Deus lle quis dar
 todas estas cousas por melloria,
 porque lle nunca ja achassen par;
 e por aquesto assi a loar
deviamos senpre, ca por nos vela.
Vella e Minya...

O mesmíssimo fenômeno acontece na cantiga de amor A131, de autoria de Rui Queimado, da qual as duas primeiras estrofes são transcritas em (3.50).²⁰ Na segunda estrofe dessa cantiga aparece a forma *deviades*, proparoxítona com certeza, a partir da estrutura métrico-poética da cantiga, composta de decassílabos agudos. Ora, se essa forma verbal é proparoxítona, por que não o seria a forma *soubessedes*, que aparece na primeira estrofe?

- (3.50) Senhor, que Deus mui melhor parecer
 fez de quantas outras donas eu vi,
 ora **soubessedes** quant'eu temi
 sempr(e) o que ora quero cometer:
 de vos dizer, senhor, o mui gran ben
 que vus quero, e quanto mal me ven,
 senhor, por vos, que eu por meu mal vi.

E sabe Deus que adur eu vin i
 dizer-vus como me vejo morrer
 por vos, senhor; mais non poss'al fazer!
 E vel por Deus, doede-vus de mi,
 ca por vos moir', esto sabede ben;
 e se quiserdes, mia senhor, por én
 non me **deviades** leixar morrer.

20 Em (3.50), A131 está apresentada a partir da edição de Michaëlis de Vasconcelos (1990[1904], p.266).

Além dessas, foram mapeadas, no *corpus* de cantigas de amor, as formas *ouvessedes* (A285) e *matassedes* (A285). Já no *corpus* de cantigas de amigo, foram mapeadas apenas três formas: *ouvessedes* (B579), *queriades* (B579) e *mostrassedes* (B648). Com relação a essas três ocorrências, em Massini-Cagliari (1995, p.234), com base na hipótese de Vasconcellos (1959, p.172) de que a forma da segunda pessoa do plural no imperfeito do indicativo, no PA, era paroxítona (*falabádes*), esses verbos foram considerados paroxítonos.

No entanto, as evidências aqui apresentadas, e a própria silabação da forma *queriades* em B579, exigem que essa posição seja revista. Como se pode observar em (3.51), em que está transcrita a terceira estrofe da cantiga “*Por Deus, amigo, quen cuidaria*”, de D. Dinis,²¹ para que o padrão métrico da cantiga seja mantido (decassílabos agudos alternando com versos graves de nove sílabas, é preciso que a sequência vocálica *ia* seja silabada como hiato, gerando, portanto, um proparoxítono.

(3.51) Jurastes-m’ enton muit’ aficado
 que logo, logo, sen outro tardar,
 vos **queriades** pera mi tornar,
 e des oi mais, ai meu perjurado,
nunca molher deve, ben vos digo,
muit’ a creer per juras d’amigo.

Comparando a notação musical das CSM com o texto que a acompanha, e fazendo um mapeamento das coincidências e não coincidências entre proeminências musicais e linguísticas, Massini-Cagliari (2008a) e Costa (2010) mostram que, como as proeminências musicais se combinam preferencialmente com proeminências no nível linguístico, muito provavelmente essas palavras eram realizadas como proparoxítonas, uma vez que a proeminência musical que as acompanha, na maior parte dos casos, recai sobre a antepenúltima sílaba.

Mesmo tendo sido comprovada a existência de formas verbais proparoxítonas no PA, o caráter marginal dessa pauta prosódica, em relação às paroxítonas terminadas em sílaba leve e oxítonas terminadas em sílaba pesada (majoritárias), fica manifesto em duas dimensões: a pouquíssima

21 Na edição de Nunes (1973, v.II, p.31).

ocorrência de formas dessa natureza²² e a impossibilidade de focalização de formas desse tipo na posição de saliência rítmica do verso (posição de rima).

3.6 Interpretação a partir da Teoria da Otimalidade²³

Segundo Kager (1999, p.142-3), a extensa pesquisa de Hayes (1995) sobre a tipologia das línguas quanto ao acento primário tem mostrado que os padrões acentuais são um domínio de forças potencialmente conflitantes, entre as quais o *ritmo* (pressão em direção à distribuição regular de sílabas fortes e fracas), a *sensibilidade ao peso silábico* (pressão no sentido de combinar sílabas pesadas com proeminências rítmicas) e a *marcação de fronteira* (pressão na direção de marcar as fronteiras de domínios morfológicos por sílabas fortes). É à investigação das maneiras pelas quais essas forças contrárias atuam na geração dos padrões de acentuação do PA que é dedicada esta seção. Mostrar-se-á como as pautas acentuais do PA são o resultado da tensão entre duas dessas tendências: a tendência rítmica trocaica e a marcação da fronteira morfológica do radical (raiz)/tema pelo acento. Está em foco, também, a maneira como a sensibilidade ao peso silábico se relaciona com essas duas tendências majoritárias.

A análise dos dados, desenvolvida na Seção 3.4, mostrou que o PA, em posição de foco rítmico (isto é, em posição de rima, no *corpus* em questão), considera apenas dois padrões: versos graves (terminados em paroxítonas) e versos agudos (terminados em oxítonas). Com base na possibilidade de alternância desses dois padrões em uma mesma cantiga, chegou-se à conclusão de que apenas um ritmo de base trocaico seria capaz de dar sustentação linguística a versos dessa natureza. Já no item 3.5, mostrou-se que a grande maioria das palavras do PA possui, de fato, terminação grave (paroxítona) – o que reforça a consideração de um ritmo básico trocaico. Na seção anterior foi mostrado, também, que a grande maioria das palavras do PA recebe o

22 É importante ressaltar que muitas formas aparentemente proparoxítonas encontradas na edição das CSM de Mettmann (1986, 1988, 1989) constituem, na verdade, uma sequência de formas verbais paroxítonas mais pronomes enclíticos: *levárono* (CSM24); *trouxérono* (CSM213); *matárono* (CSM277); *temérono* (CSM283) etc.

23 Versões anteriores da análise apresentada nesta seção aparecem em Massini-Cagliari (2001b,c, 2005c,d, 2007b).

acento na segunda mora, do final para o início da palavra, o que gera dois padrões básicos de acentuação: paroxítonas terminadas em sílaba leve e oxítonas terminadas em sílaba pesada. Outro fator importante a ser ressaltado é a “janela de três sílabas” (para usar um termo de Bisol, 1992a) na atribuição do acento: apenas as três últimas sílabas da palavra são acentuáveis (e, mesmo assim, a antepenúltima, em condições excepcionais). O fato de *terminarem* as palavras do PA em troqueus (e não se *iniciarem* por pés dessa natureza) comprova a enorme importância da direcionalidade na construção dos pés: os pés – e portanto, o ritmo, em nível de atribuição de acento lexical – se constroem do final para o início da palavra (ou, em uma metáfora espacial, da direita para a esquerda). É imprescindível, pois, iniciar esta análise pela tensão entre o tipo de pé adotado como base do ritmo da língua e a direcionalidade na construção desses pés. Iniciaremos, pois, por analisar a tensão entre duas restrições de mesma natureza, uma vez que tanto a natureza do pé (troqueu) como a direcionalidade de construção dos pés são expressas ambas por restrições da família de alinhamento (McCarthy; Prince, 1993).

Alguns trabalhos de cunho otimalista têm mostrado (cf. Kager, 1999, p.171; Crowhurst; Hewitt, 1995, p.8) que, quando a restrição ALL-FT-X (definida em (3.52), a seguir, de acordo com a teoria do alinhamento generalizado de McCarthy e Prince, 1993)²⁴ não é dominada por outras restrições, isto é, ocupa a posição mais alta na hierarquia, somente um pé pode permanecer na margem (direita ou esquerda) da palavra. Isso quer dizer que, nesse caso, quando a palavra tiver mais sílabas do que as necessárias para formar um pé na margem da palavra, nem todas elas serão segmentadas. Em outras palavras, ALL-FT-X domina PARSE- σ – (3.53).²⁵

(3.52) ALLFT-RIGHT (todos os pés à direita).

Alinhe (Pé, direita, Palavra prosódica, direita).

Todo pé permanece na borda direita da palavra prosódica.

24 A restrição ALL-FT-R também pode ser definida nos termos de Cohn e McCarthy (1994, p.9): “*The right edge of every foot coincides with the right edge of some PrWd*” [“A margem direita de cada pé coincide com a margem direita de alguma palavra fonológica”].

25 Cf. McCarthy e Prince (1993, p.11), Cohn e McCarthy (1994, p.7), Hammond (1995, p.8), Crowhurst e Hewitt (1995, p.3) e Kager (1999, p.162). Em Hammond (1997, p.44), essa restrição é definida como: “*Two unfooted syllables cannot be adjacent*” [“Duas sílabas não segmentadas em pés não podem ser adjacentes”].

(3.53) PARSE- σ (segmente a sílaba): As sílabas são segmentadas em pés.

Como a borda em que o acento incide em PA é a direita, pode-se estabelecer a seguinte relação de dominância:


(3.54) ALL-FT-R >> PARSE- σ

Porém, o *ranking* estabelecido anteriormente não é suficiente para determinar qual o tipo de pé “construído”. Em termos otimalistas, a tendência trocaica do ritmo do PA pode ser alcançada através do posicionamento alto da restrição TROCHEE (“troqueu”, ou RHTYPE=T, “tipo rítmico = troqueu”) – cuja definição aparece em (3.55)²⁶ – na hierarquia das restrições.

(3.55) TROCHEE (TROQUEU): os pés têm proeminência inicial.

A interação entre as restrições consideradas anteriormente é responsável por gerar o padrão mais recorrente de acentuação em PA, o paroxítono terminado em sílaba leve. É o que está demonstrado no Tableau (3.56), a seguir:

(3.56)

	/amig+o/	TROQUEU	ALL-FT-R	PARSE- σ
a. 	a.(mí.go)			*
b.	a.(mí.gó)	*		*
c.	(á.mi).go		*	*
d.	(a.mí).go	*	*	*

No entanto, como foi visto no item 3.5, as palavras paroxítonas terminadas em sílaba leve não são a única pauta acentual encontrada no PA. As oxítonas terminadas em sílaba pesada são também um padrão comum e recorrente (evidenciado na enorme repetição de rimas agudas, sobretudo nas cantigas profanas, especialmente as de amor). A obtenção desses dois padrões concomitantemente é dada, nas abordagens derivacionais, pela consideração de um ritmo baseado na construção de troqueus moraicis,

26 Cf. Hammond (1997, p.44) e Kager (1999, p.172-3). Em McCarthy e Prince (1993, p.11) e Cohn e McCarthy (1994, p.7), esta restrição recebe o rótulo de FOOT-FORMATION (TROCHAIC).

da direita para a esquerda, em um sistema sensível ao peso silábico (Hayes, 1995; Massini-Cagliari, 1995, 1999a, especificamente para o PA).

Nas seções anteriores deste capítulo, sugeri que o acento, nas palavras do PA, é atribuído à segunda mora, contada a partir do limite final da palavra. Ora, dessa análise decorre um sistema sensível ao peso silábico.

Wetzels (2003, p.107) mostra que existe polêmica em torno da consideração do português atual, tanto na variedade europeia como na brasileira, ser sensível ao peso silábico na atribuição do acento.²⁷ Segundo Wetzels, a origem dessa polêmica talvez esteja em uma interpretação errônea de uma afirmação de Troubetzkoy (1939), segundo a qual apenas línguas que possuem distinção fonêmica entre vogais longas e breves poderiam constituir sistemas de acentuação sensíveis ao peso da sílaba, isto é, uma regra de acento que conta moras. Wetzels (2003, p.131) conclui que há algumas línguas que contradizem essa generalização, e que, portanto, a rejeição de uma regra de acentuação sensível ao peso para o português, ou qualquer língua sem distinções de duração de vogais, não pode ser justificada apenas por razões tipológicas, mas deve ser baseada em argumentos internos à estrutura da língua.

Ora, sendo o PA uma língua em que também não há distinções fonêmicas de duração entre vogais, o raciocínio desenvolvido por Wetzels para o português atual também se aplica. Portanto, não se pode descartar *a priori* a sensibilidade ao peso silábico, quando se consideram os mecanismos de atribuição de acento no PA.

Na literatura que se desenvolveu a respeito da análise de sistemas rítmicos sensíveis à quantidade das sílabas sob a perspectiva da TO, estabeleceu-se que, quando as sílabas pesadas recebem obrigatoriamente acento, é porque WSP (Hammond, 1997, p.172), conforme definida em (3.57), encontra-se em uma posição alta na hierarquia das restrições.

(3.57) WSP – WEIGHT-TO-STRESS PRINCIPLE

[PRINCÍPIO DO PESO-PARA-ACENTO]

Sílabas pesadas são acentuadas.

27 Lacy (1997, p.34-45) apresenta diversas abordagens, formais e funcionais, do peso silábico. Sua tese rejeita as explicações funcionais do peso silábico, fornecendo uma alternativa dentro do arcabouço teórico otimalista.

Nesse sentido, poder-se-ia argumentar que é a interação entre WSP, TROQUEU e PARSE- σ que produz a pauta acentual oxítona, quando a sílaba final é pesada. Nesse caso, WSP tem que ser hierarquizada acima de TROQUEU. Os efeitos de uma hierarquização desse tipo são mostrados no Tableau (3.58):

(3.58)

	/amor/	WSP	TROQUEU	PARSE- σ
a.	a.(mór)			*
b.	(a.mór)		*	
c.	(á.mor)	*		

No entanto, pode-se perceber que o PA dá mais prioridade à formação de troqueus do que ao peso das sílabas da palavra; na verdade, o que importa é somente a quantidade da última sílaba da palavra, uma vez que uma sílaba pesada na antepenúltima posição da palavra, seguida de duas leves, não atrai para si o acento: *cóytado. Dessa forma, pode-se concluir que, em PA, a restrição TROQUEU está hierarquizada acima de WSP.

Além disso, a sensibilidade do PA ao peso das sílabas é relativa, em dois sentidos. McGarrity (2003, p.206) afirma que, quando WSP domina a hierarquia das restrições, o resultado é um sistema sensível ao peso silábico, tanto com relação ao acento primário, quanto com relação ao secundário. Nesse sentido, a sensibilidade do PA ao peso das sílabas é apenas relativa, porque, embora as sílabas pesadas finais atraiam para si o acento, sílabas pesadas em posição medial ou inicial de palavra não atraem obrigatoriamente o acento secundário. Porém, mesmo se considerando a posição final da palavra, a sensibilidade do PA à quantidade é relativa, no sentido de que sílabas finais travadas por consoantes que correspondem a marcas desinenciais (de número plural, nos nomes, por exemplo, ou de número e pessoa, nos verbos) nunca atraem o acento (ver exemplo 3.25).

Talvez, então, o fato de o acento ser atraído para a sílaba final de *amór* não esteja ligado à sensibilidade do PA ao peso das sílabas, mas à tendência de marcação da fronteira morfológica entre radical e desinências. Essa tendência já foi afirmada, em relação ao comportamento do acento no PE (Mateus, 1983) e no PB (Cagliari, 1999) – o que coloca o português atual como uma língua que, na tensão entre as forças conflitantes que geram os

padrões acentuais arroladas por Kager (1999), privilegia o reforço, através do acento, de constituintes morfológicamente importantes (marcação de fronteiras de domínio morfológico).

Pode-se perceber, com relação ao PA, que o alinhamento do acento com a última vogal do radical (radical derivacional, no caso de palavras não primitivas) é uma tendência relevante. Tanto em *amór*, como em *amíga*, ou *amígas*, o acento se posiciona sobre a última vogal do radical, não recaindo sobre vogais portadoras de *status* gramatical, ou seja, desinências. É por esse motivo que, em *amígas*, o acento não retrocede para a última sílaba, travada pela consoante que carrega a marca de número, mas cai na última sílaba de *soláz*, uma vez que, nessa palavra, a consoante final não é desinência de número, integrando o radical. É o que mostra o Tableau (3.59), em que o alinhamento entre o acento e a última vogal do radical é expressa pela restrição ALINHE (AC, D, Rad., D), definida em (3.60).

(3.59)

	/solaz+Ø+Ø/	ALINHE AC, D, Rad., D	TROQUEU	PARSE-σ	WSP
a. \mathbb{E}	so.(láz)			*	
b.	(só.laz)	*			*
c.	(so.láz)		*		
	/amig+a+Ø/	ALINHE AC, D, RAD., D	TROQUEU	PARSE-σ	WSP
d. \mathbb{E}	a.(mí.ga)			*	
e.	a.(mí.gá)	*	*	*	
f.	(á.mí).ga	*		*	
g.	(a.mí).ga		*	*	
	/amig+a+S/	ALINHE AC, D, RAD., D	TROQUEU	PARSE-σ	WSP
h. \mathbb{E}	a.(mí.gas)			*	*
i.	a.(mí.gás)	*	*	*	
j.	(á.mí).gas	*		*	*
k.	(a.mí).gas		*	*	*

(3.60) ALINHE (AC, D, Rad., D): alinhe o acento com a borda direita do radical.
(A sílaba acentuada é a última do radical)

À luz do que foi dito anteriormente, ocorrências como *amígo*, *amór*, *coytáda*, *salvadór*, *Portugál*, *coraçón*, entre outras, mais do que comprovar a sensibilidade do PA à quantidade da última sílaba, na atribuição do acento, mostram que a binaridade é um fator importante na construção dos pés trocaicos, uma vez que se buscam construir pés com dois elementos, no nível moraico: o PA forma pés bimoraicos, com duas sílabas leves ou com uma pesada. Entretanto, a comparação entre *amígo*, *cóyta* e *coytáda* mostra que a binaridade no nível moraico é menos importante do que o tipo do pé construído (trocaico, isto é, com proeminência inicial), haja vista a acentuação em *cóyta*. Também o tipo e a binaridade do pé são mais importantes do que a consideração da quantidade silábica (WSP), porque, como já foi mencionado, em palavras do tipo *coytádo*, o acento se mantém na penúltima leve, não retrocedendo para a antepenúltima, só porque esta é pesada – o que comprova, mais uma vez, a dominância de ALL-FT-R. Dessas considerações resulta a importância da restrição BINARIDADE, definida em (3.61), que interage com TROQUEU e ALL-FT-R, gerando o padrão conhecido como “troqueu moraico”, na teoria derivacional.

(3.61) BIN (FOOT BINARITY = binaridade do pé)

Os pés são binários em algum nível de análise (μ , σ).

No entanto, 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. Pode-se comprovar isso a partir da análise dos casos de oxítonas terminadas em sílaba leve, como *rubi* e *javali*. Nessas palavras, tanto a binaridade dos pés como a segmentação das sílabas são sacrificadas para que o acento recaia sobre a última vogal do radical – Tableau (3.62):

(3.62)

	/rubi+Ø+Ø/	ALINHE AC, D, RAD., D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE- σ	WSP
a. $\text{ru.}(b\acute{i})$					*	*	
b. $(ru.b\acute{i})$			*				
c. $(r\acute{u}.bi)$		*					

Como foi mostrado na Seção 3.5, o PA possui monossílabos pesados (3.63a), que seguem o padrão gerado pela hierarquia estabelecida no Tableau (3.62), e leves (3.63b), que, sozinhos, não podem gerar um pé bimoraico:

- (3.63) a. Rey
ben
uez
mal
mar
- b. fe (= “fê”)
la
ia (= “já”)

Como até mesmo as palavras listadas em (3.63b) recebem acento em PA, a conclusão lógica é que a restrição ROOTING²⁸ – (3.64) – não pode ser violada, ocupando uma posição bastante alta na hierarquia. Pode-se dizer que essa restrição é até mais alta na hierarquia do que BIN, uma vez que é mais importante, no PA, o fato de as palavras possuírem um acento do que este ser gerado por um pé binário. No Tableau (3.65) está demonstrado como a restrição ROOTING interage com as demais, sobretudo com BINARIDADE, para gerar o padrão acentual dos monossílabos leves.

(3.64) ROOTING: As palavras devem ter um acento.

(3.65)

/fɛ+∅+∅/	ROOTING	ALINHE AC, D, RAD., D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a. [☞] (fɛ)					*		
b. fɛ	*						

O problema com relação à abordagem do acento dos nomes e demais itens não verbais no PA aqui desenvolvida consiste em explicar e prever o padrão das proparoxítonas. Como se pode ver no Tableau (3.66), a hierarquia de restrições adotada até o momento – e que explica de forma bastante satisfatória as interações entre as pressões exercidas pelas tendências contrárias que agem sobre o posicionamento do acento nas palavras do PA – não é capaz de prever e explicar a acentuação dos nomes proparoxítonos e demais itens lexicais que seguem esse padrão. Nesse tableau, a forma apon-

28 Cf. Hammond (1995, p.9; 1997, p.44; 1999, p.261).

tada como ótima é a paroxítona *dicipólo*, e as duas formas proparoxítonas, marcadas com ☺, não são escolhidas no processo de avaliação dos *outputs* possíveis.

(3.66)

	/dicipol+o+Ø/	ALINHE AC, D, RAD., D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a. ☹	di.ci(pó.lo)					**	
b. ☺	di.(cí.po)lo	*		*		**!	
c. ☺	di.(cí.po.lo)	*			*	*	

Tradicionalmente, a colocação do acento nas proparoxítonas vem sendo um problema clássico da fonologia do português atual, em ambas as variedades, europeia (Mateus, 1975, 1983; Carvalho, 1989; d’Andrade; Laks, 1991; Mateus; d’Andrade, 2000) e brasileira (Leite, 1974; Duarte, 1977; Costa, 1978; Maia, 1981; Bisol, 1992a; Wetzels, 1992; Alvarenga, 1993; Lee, 1995). Até o momento, não se tinha enfrentado esse problema com relação ao acento do PA, uma vez que no *corpus* com que então trabalhava não estavam presentes nomes proparoxítonos – o que confirma a análise de Nunes (1973) de que não há proparoxítonos no conjunto das cantigas de amigo galego-portuguesas (Massini-Cagliari, 1995, 1999a). Além disso, não era possível decidir, apenas com elementos do próprio *corpus*, qual a pauta acentual dos poucos verbos encontrados, candidatos a proparoxítonos, até aquele momento. Mas, dada a relevante incidência de nomes dessa natureza, sobretudo no *corpus* de cantigas religiosas (exemplos em 3.28, 3.29 e 3.30), mas também no de amor, isto se faz agora imprescindível.

Várias possíveis soluções têm sido apontadas, ao longo do tempo, para a acentuação “esdrúxula” (nos dois sentidos) das proparoxítonas do português. Do meu ponto de vista, tais soluções podem ser agrupadas em três tipos, que passo a apresentar, porém não em ordem cronológica de seu aparecimento.

O primeiro tipo de solução é adotar um padrão completamente diferente de acentuação para casos marcados e para casos não marcados (as proparoxítonas são, obviamente, o caso marcado, no PB e no PA). Lee (1995) adota uma solução desse tipo, uma vez que a sua tese propõe que o acento em nomes e verbos é gerado por subsistemas diferentes, que, por

sua vez, também se subdividem em dois casos, o marcado e o não marcado. Explicando melhor, o que Lee (1995) propõe é que o acento dos nomes e dos demais itens não verbais é gerado, no caso não marcado (paroxítonas e oxítonas), pela atribuição de um pé iâmbico na borda direita do radical (derivacional, nas palavras não primitivas); já no caso marcado (proparoxítonas), o acento seria dado pela construção de um troqueu, nesse mesmo domínio. Para os verbos a situação se inverte, porque, no caso não marcado (paroxítonas e proparoxítonas), o pé construído é o troqueu, enquanto, para o caso marcado (oxítonas), é o iambo.²⁹ Em resumo, a solução apresentada por Lee (1995) propõe que haja dois subsistemas completamente diferentes para atribuição de acento nos verbos e nas formas não verbais. Essa solução é aceitável, dentro do arcabouço teórico da Fonologia Lexical (Kiparsky, 1982; Mohanan, 1986). O que é questionável é o fato de o sistema marcado dos verbos ser igual ao não marcado dos nomes e o marcado dos não verbos ser igual ao não marcado dos verbos. Portanto, na verdade, o que se tem não são dois sistemas subdivididos (o que totaliza quatro), mas apenas dois, cada um deles atribuindo acento a verbos e não verbos. Além disso, essa solução não consegue abrir mão de dois artifícios bastante criticados ao longo do desenvolvimento da fonologia de cunho gerativo: 1) pressupõe que o direcionamento para o subsistema específico para cada grupo é dado pelo léxico. Em outras palavras, os casos marcados têm que, necessariamente, receber uma marca lexical, que os encaminhará para a regra de acento “correta”; caso contrário, receberão a acentuação não marcada; 2) continua a fazer uso de estipulações de extrametricidade (veja a discussão do segundo tipo de solução comum às proparoxítonas) para algumas desinências verbais.

A segunda solução clássica dada pelos estudos de caráter derivacional para a obtenção do padrão acentual das proparoxítonas no português é a postulação de uma estipulação de extrametricidade. A extrametricidade de um elemento pode ser definida como a sua invisibilidade para as finalidades de aplicação de regras rítmicas de atribuição de acento. O exemplo clássico de extrametricidade são as sílabas finais das palavras latinas, inacentuáveis. Segundo Hayes (1985, p.195) e Halle e Vergnaud (1987, p.31-

29 Santos (2001) adota a solução apresentada em Lee (1995).

4), a extrametricidade é regulada por duas condições: a de perifericidade, que estipula que o elemento extramétrico tem que ser periférico ao domínio, isto é, tem que estar posicionado no limite desse domínio; e a de não exaustividade, que estipula que um domínio fonológico não pode ser por inteiro extramétrico. É essa última condição que faz com que monossílabos latinos sejam acentuáveis.

Com relação ao PB (Bisol, 1992a), a solução típica dada pelos modelos derivacionais ao padrão das proparoxítonas é estipular a extrametricidade da última sílaba, que seria marcada no léxico enquanto tal. Dessa forma, excluída a sílaba final, o acento das proparoxítonas é dado pela construção de um pé trocaico, no limite do domínio da palavra fonológica, excluída a sílaba final extramétrica – exemplo (3.67).

(3.67) (x .) (x .)
 fo ne ti <ka> ju pi <ter>

A adoção de estipulações de extrametricidade para dar conta da pauta proparoxítona do português tem sido muito criticada, principalmente por dois motivos: seu caráter *ad hoc* (esse tipo de estipulação só tem função para a atribuição de acento); e o fato de estipulações desse tipo resultarem na concepção de um léxico muito carregado de marcas, uma vez que todas as palavras proparoxítonas teriam de ser marcadas, uma a uma.

Mas há variações quanto ao uso da estipulação de extrametricidade no interior dos trabalhos derivacionais. Com relação às proparoxítonas do PE e do PB, respectivamente, d'Andrade e Laks (1991) e Alvarenga (1993) aludem a sufixos acento-repelentes, entre os quais *-voro*, *-gero*, *-fero*.³⁰ Por sua vez, Duarte (1977) e Maia (1981) fazem referência a sequências inacentuáveis, entre as quais *-ic-* (do sufixo *-ica*, *-ico*) e *-im-* (do sufixo *-íssimo*). A inovação dessas propostas consiste em considerar inacentuáveis as vogais da penúltima e não da última sílaba das proparoxítonas. Com relação ao PB, o argumento favorável à adoção da extrametricidade da penúltima sílaba provém da observação de que, com relação aos processos fonoló-

30 Note-se que são estes os mesmos sufixos apontados por Wetzels (1992, p.38) como indutores de ritmo datílico, na aplicação da regra de abaixamento datílico.

gicos de redução (deleção, levantamento de vogais átonas etc.), as vogais da sílaba átona não final das proparoxítonas são muito mais débeis do que as da sílaba final. No entanto, esse tipo de procedimento fere a condição de perifericidade, quando o domínio do acento é tomado como sendo o da palavra fonológica. A vantagem de soluções como essas é que elas não mais consideram sílabas como extramétricas, mas sufixos ou sequências inacentuáveis – o que aliviaria o léxico, já que apenas alguns poucos sufixos ou sequências deveriam ser marcadas. Por outro lado, esse tipo de solução só explica o padrão acentual das proparoxítonas derivadas (como *fonética* e *belíssima*, por exemplo), mas não explica o padrão de *lâmpada* e *sábado*, não derivadas. Além disso, no caso da marcação de sequências específicas como inacentuáveis (para dar conta também das proparoxítonas não derivadas), o problema que aparece é o fato de haver sequências, ao mesmo tempo, acentuáveis (nas paroxítonas) e inacentuáveis (nas proparoxítonas) – por exemplo: sequência *-ad-*, em *lâmpada* e *empada*.

Uma terceira alternativa de explicação para a pauta acentual das proparoxítonas do PB é dada por Wetzels (1992). De certa forma, esse terceiro tipo de solução reúne características das duas anteriores. Consiste em considerar um pé excepcional para dar conta dos padrões marginais das proparoxítonas e paroxítonas terminadas em sílaba pesada, como a solução apresentada por Lee (1995), mas, ao contrário deste, Wetzels propõe pés excepcionais apenas quanto à quantidade de sílabas (ou de moras, já que considera um sistema sensível ao peso silábico), mas não quanto à posição da cabeça do pé. Em outros termos, ao contrário de Lee, Wetzels nunca cogita a alternância de troqueus e iambos, mas apenas a alternância entre pés de proeminência inicial, com duas ou três moras. Assim, Wetzels propõe pés datílicos (três sílabas leves) e espondaicos (uma sílaba – leve ou pesada – seguida de uma sílaba pesada). Da mesma forma que as soluções que se baseiam na postulação de algum tipo de extrametricidade, a proposta de Wetzels acaba por gerar a inacentuabilidade das duas últimas sílabas das proparoxítonas, embora, na sua proposta, nenhuma das duas sílabas átonas finais fique não segmentada. Em comum com os dois tipos de solução anteriores, a de Wetzels também recorre à marcação dos casos excepcionais no léxico, já que os pés datílicos e espondaicos são formados em um nível mais profundo do léxico, na perspectiva da Fonologia Lexical, em que são gerados os padrões

excepcionais de ritmo; os demais padrões, não excepcionais, são formados em um nível mais superficial.

Em Massini-Cagliari (1999a), das três soluções para as proparoxítonas do PB, considerei a solução de Wetzels (1992) como a mais adequada, por preservar a tendência trocaica da língua, por expressar bem o caráter marginal e excepcional das proparoxítonas, por não deixar qualquer sílaba não segmentada, escapando da postulação de estipulações de extrametricidade, e por preservar o princípio de que o acento primário (no PB, no caso) nunca pode ultrapassar a barreira de três moras, contadas do final para o início da palavra.


No âmbito da TO, tanto a estipulação da extrametricidade da sílaba final das proparoxítonas como a formação de um pé datílico excepcional podem ser geradas a partir da ação da restrição de NON-FINALITY (=NÃO FINALIDADE), uma vez que, de acordo com Prince e Smolensky (1993, p.42), essa restrição focaliza a boa formação do pico acentual, e não a segmentação da sílaba final. McGarrity (2003) analisa em profundidade a atuação de NON-FINALITY no segundo capítulo de sua tese e sua relação com a ideia de extrametricidade. A autora (McGarrity, 2003, p.53) mostra que, nas teorias não lineares derivacionais, a noção de extrametricidade era usada para dar conta dos seguintes fenômenos: 1) línguas com sílabas CVC pesadas em posição não final, mas leves em posição final; 2) colocação de acento na antepenúltima sílaba em línguas cuja acentuação é baseada na atribuição de pés binários; 3) explicação de sistemas em que o acento nunca cai na sílaba final das palavras; 4) colocação de acento primário em um pé não periférico. McGarrity (2003, p.53) explicita que a restrição de NÃO FINALIDADE não corresponde exatamente à ideia de extrametricidade porque demanda que nenhuma cabeça de palavra prosódica seja final. Esta é, portanto, uma restrição relativa à posição do acento primário, não à inacentuabilidade de sílabas.

Nesse sentido, embora dê conta bem de expressar a extrametricidade das sílabas finais do latim, de acordo com McGarrity (2003), a alta hierarquização de NÃO FINALIDADE talvez não seja a melhor solução para expressar a acentuação proparoxítona no PA, já que, nessa língua, nem todas as sílabas finais são inacentuáveis. De fato, ao contrário do latim, em que os padrões mais recorrentes são as paroxítonas e as proparoxítonas,

no PA, o padrão oxítono é o segundo mais recorrente, atrás apenas das paroxítonas. 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. Além disso, a adoção de NÃO FINALIDADE exclusivamente para as proparoxítonas não exige a presente solução de um recurso a marcas lexicais, uma vez que elas são necessárias para que a acentuação padrão paroxítona seja evitada. Note-se que a ação de NÃO FINALIDADE, tal como definida em (3.68), exclusiva para as proparoxítonas, acaba por fazer com que seja escolhida como forma ótima aquela em que é construído um pé de proeminência inicial (trocaico), mas com três sílabas – Tableau (3.69) –, muito semelhante aos pés datílicos propostos por Wetzels (2002).

(3.68) NÃO FINALIDADE(rad): Nas palavras marcadas (proparoxítonas), a proeminência é não final, com relação ao domínio Radical.

(3.69)

	/dicipol+o+Ø/	*FIN(rad)	ALINHE AC, D, RAD., D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a.	di.ci(pó.lo)	*					**	
b.	di.(cí.po)lo		*		*		**!	
c. 	di.(cí.po.lo)		*			*	*	


Como foi mostrado em 3.5, no PA, assim como no PB, o comportamento das paroxítonas terminadas em sílaba pesada é análogo ao das proparoxítonas, quanto ao acento. Como se pode ver nos exemplos em (3.35), nessas palavras, o acento recai sobre a penúltima vogal do radical – exatamente como ocorre nas proparoxítonas –, devido à ausência de desinências de gênero e número. Dessa forma, (3.68) deve ser reformulada como em (3.68’), para que a restrição NÃO FINALIDADE dê conta de explicar e prever o padrão acentual também das proparoxítonas terminadas em sílaba pesada. Nesse sentido, ao invés de considerar que a marca lexical recai sobre a classe das proparoxítonas, propomos que a marca é dada a radicais especiais, que podem ser seguidos ou não de desinências de gênero. Assim, em (3.68’),

a palavra “especiais”, que aparece entre parênteses, refere-se a essa classe de radicais.

(3.68') NÃO FINALIDADE(rad): Nas palavras marcadas (radicais especiais), a proeminência é não final, com relação ao domínio Radical.

O Tableau (3.70) mostra como a ação de *FIN(rad) faz com que seja escolhida a forma desejada como ótima, no caso das proparoxítonas terminadas em sílaba pesada:

(3.70)

/virgen+Ø/	*FIN(rad)	ALINHE AC, D, RAD., D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a.  (vír.gen)		*					*
b. (vír).gen		*		*	*	*	*
c. vir.(gén)	*				*	*	*

Com relação às formas verbais do PA, foi mostrado anteriormente que os padrões mapeados no *corpus* são os mesmos encontrados para os nomes e demais itens lexicais não verbais. Isso quer dizer que foram encontrados os mesmos tipos de pauta acentual manifestos nos nomes, e na mesma proporção, quanto à recorrência: predominância de paroxítonos, mas com incidência significativa de oxítonos e raros proparoxítonos. Nada faz crer, portanto, que verbos e não verbos tenham um comportamento diferenciado, quanto à colocação do acento, no PA.

De fato, a hierarquia de restrições estabelecida até o momento para dar conta do padrão de acentuação dos itens não verbais explica e prevê perfeitamente bem o padrão dos verbos paroxítonos terminados em sílaba leve. Encaixam-se nessa categoria: a 1ª e a 3ª pessoas do singular do Pretérito Imperfeito do Indicativo, 1ª conjugação (ex. *cantava*); a 2ª pessoa do singular do Pretérito Perfeito do Indicativo (ex. *cantaste*); a 1ª e a 3ª pessoas do singular do Pretérito Mais-que-perfeito do Indicativo (ex. *cantara*); a 1ª e a 3ª pessoas do singular do Pretérito Imperfeito do Subjuntivo (ex. *cantas-se*); a 2ª pessoa do plural do Imperativo (ex. *cantade*); e as formas nominais do gerúndio (*cantando*) e do particípio (*cantado*). Em todas essas formas, percebe-se o mesmo jogo das forças conflitantes que agem sobre a locali-

zação do acento que pôde ser deduzida da análise dos nomes e outros itens lexicais não verbais: tendências concomitantes em direção à produção de um ritmo trocaico e à marcação com a proeminência acentual da fronteira morfológica do radical. É preciso ressaltar, no entanto, que, no caso dos verbos, o domínio morfológico a ser ressaltado não é exatamente o radical, mas o tema verbal, que consiste na soma do radical com a vogal temática. É o que mostra o Tableau (3.71), em que são analisadas as formas *cantava* (1ª/3ª pessoa do singular do Pretérito Imperfeito do Indicativo) e *cantaste* (2ª pessoa do singular do Pretérito Perfeito do Indicativo).



(3.71)

/cant+a+va+Ø/		ALINHE AC, D, TEMA, D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a. E^{SP}	can.(tá.va)					*	*
b.	(can.tá).va		*	*		*	*
c.	can.(tá).va			*	*	**	*
d.	(cán.ta.va)	*			**		
/cant+a+Ø+ste/		ALINHE AC, D, RAD., D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
e. E^{SP}	can.(tás.te)					*	*
f.	(can.tás).te		*	*		*	*
g.	can.(tás).te			*	*	**	*
h.	(cán.tas.te)	*			**		*

A hierarquia de restrições adotada até o momento também explica e prevê muito bem o padrão dos verbos paroxítonos terminados em sílaba travada – o que vem reforçar a ideia de que não há diferenças de comportamento entre verbos e não verbos no PA, quanto à acentuação. Encaixam-se nesse padrão as seguintes formas verbais: a 1ª e a 2ª pessoas do plural do Presente do Indicativo (*cantamos* e *cantades*, respectivamente); a 2ª pessoa do singular e a 3ª pessoa do plural do Pretérito Imperfeito do Indicativo, 1ª conjugação (ex. *cantavas* e *cantavan*); as três pessoas do plural do Pretérito Perfeito do Indicativo (*cantamos*, *cantastes*, *cantaron*) e a 3ª pessoa do plural do Pretérito Mais-que-perfeito do Indicativo, que coincide com a 3ª pessoa do plural do Pretérito Perfeito (*cantaron*); a 2ª pessoa do singular do Pretérito Mais-que-perfeito do Indicativo (*cantaras*); as formas da 2ª


pessoa do singular (*cantasses*) e da 3ª do plural (*cantassen*) do Pretérito Imperfeito do Subjuntivo; a 2ª pessoa do singular e as três pessoas do plural do Futuro do Subjuntivo (ex. *cantares*, *cantarmos*, *cantardes*, *cantaren*, respectivamente). No Tableau (3.72), estão analisadas as formas da 1ª pessoa do plural do Presente do Indicativo (*cantamos*) e da 3ª pessoa do plural do Pretérito Imperfeito do Indicativo (*cantavan*).

(3.72)

/cant+a+Ø+mos/	ALINHE AC, D, TEMA, D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a.  can.(tá).mos					*	**
b. (can.tá).mos		*	*		*	**
c. can.(tá).mos			*	*	**	**
d. (cán.ta.mos)	*			**		*
/cant+a+va+N/	ALINHE AC, D, RAD., D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
e.  can.(tá).van					*	**
f. (can.tá).van		*	*		*	**
g. can.(tá).van			*	*	**	**
h. (cán.ta.van)	*			**		*

Também fica automaticamente previsto e explicado pela hierarquia aqui considerada o padrão das formas verbais oxítonas terminadas em sílaba travada, como é o caso da 1ª e da 3ª pessoas do Futuro do Subjuntivo e do infinitivo pessoal (*cantar* – Tableau 3.73) e do infinitivo impessoal.

(3.73)

/cant+a+r+Ø/	ALINHE AC, D, TEMA, D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a.  can.(tár)				*	*	*
b. (can.tár)		*				*
c. (cán.tar)	*					*

O mesmo vale para as formas da 1ª pessoa do singular do Pretérito Perfeito do Indicativo na 1ª conjugação (ex. *cantei*) e para a 3ª pessoa do singular do mesmo tempo/modo, em todas as conjugações (ex. *cantou*, *defendeu*, *partiu*), que formam oxítonas terminadas em ditongos – Tableau (3.74).

(3.74)

/part+i+Ø+u/	ALINHE AC, D, TEMA, D	TROQUEU	ALL-F-T-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a. par. (tíu)				*	*	*
b. (par.tíu)		*				*
c. (pár.tiu)	*					*

Já com relação à 1ª pessoa do singular do Pretérito Perfeito do Indicativo na 2ª e na 3ª conjugações (*defendi, parti*), a situação é um pouco mais complicada. É preciso lembrar que, a exemplo do que acontece em todas as formas verbais do PA, a vogal temática verbal está sempre presente na forma no *input*. Como já foi mostrado anteriormente no exemplo (3.43), nessas formas verbais específicas, a vogal temática e a vogal da desinência número-pessoal são de natureza idêntica. Faz-se necessário, então, explicar por que não há o apagamento da vogal temática, como acontece nas formas do presente (veja adiante), nem a formação de um hiato, como seria o padrão do PA, para sequências de vogais desse tipo, nos nomes (ver Capítulo 2). Para tal, faz sentido recorrer à mesma restrição formulada no Capítulo 2 para dar conta desse mesmo fenômeno – *HIATO, cuja definição está repetida a seguir em (3.75) –, que proíbe a formação de um hiato entre a vogal temática e a vogal da desinência. Essa restrição atua em conjunto com MAX(VT,des.)-Pret., definida em (3.76), que impede o apagamento da vogal temática nos tempos do “pretérito”, como ocorre nas formas do presente, através da maximização das vogais da VT e da desinência. A partir da ação conjunta dessas duas restrições, hierarquizadas acima de todas as outras, é possível verificar, no Tableau (3.77), que a forma ótima escolhida corresponde àquela que preserva as moras provenientes de ambas as vogais. Esse fato comprova que, embora de menos importância quando comparada às tendências à produção de ritmo trocaico e à marcação de fronteira morfológica, a tendência à preservação das moras e à consideração do peso silábico na localização do acento em PA não deve ser menosprezada.

(3.75) (=2.48) *HIATO: Hiatos entre VT e V(desinência), nas formas “do pretérito”, são proibidos.

(3.76) MAX(VT,des.)-Pret.: Maximize VT e V(desinência) nos verbos do “pretérito”. (= Não apague VT e V(desinência) nos verbos do “pretérito”).

(3.77)

/part+i ₁ +Ø+i ₂ /	*HIATO	MAX(VT,DES)-Pret.	ALINHE AC, D, TEMA, D:	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a. par. (ti)						*	*	*
b. (par.ti)				*				*
c. (pár.ti)			*					*
d. par.(ti<i>)		*				*	*	*
e. par.(t<i>i)		*				*	*	*
f. par.(ti.i)	*						*	*

A operação conjunta das restrições *HIATO e MAX(VT,des.)-Pret. explica também a pauta acentual das formas do Pretérito Imperfeito do Indicativo, na 2ª e na 3ª conjugações, em que a vogal temática *i* se funde com a vogal inicial da desinência modo-temporal *-ia*. É importante ressaltar que, mesmo nesses casos, mantém-se o alinhamento da proeminência do acento com a última vogal do tema – que, no caso, encontra-se fundida com a vogal da desinência de modo/tempo – Tableau (3.78).


(3.78)

/part+i ₁ +i ₂ a+Ø/	*HIATO	MAX (VT,des)	ALINHE AC, D, TEMA, D:	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a. par. (ti.a)							*	*
b. (par.ti.a)				*		**		*
c. (pár.ti.a)			*			**		*
d. par.(ti<i>.a)		*					*	*
e. par.(t<i>.a)		*					*	*
f. par.(ti.i.a)	*					**	*	*
g. par.ti.(i.a)	*		*				**	*

Ao contrário do que ocorre com os nomes proparoxítonos, nos verbos dessa pauta acentual, o acento recai invariavelmente sobre a VT. Ora, como mostra o Tableau (3.79), isto é 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. Têm padrão semelhante ao da 1ª pessoa do plural do Pretérito Imperfeito do Indicativo, cujo processo de avaliação dos candidatos está retratado no Tableau (3.79), a 2ª pessoa do plural do Pretérito Imperfeito do Indicativo (*cantávades, deviades, partíades*), a 1ª e a 2ª pessoas do plural

do Pretérito Mais-que-Perfeito do Indicativo (*cantáramos*, *cantárades*) e 1ª e a 2ª pessoas do plural do Pretérito Imperfeito do Subjuntivo (*cantássemos*, *cantásseades*).

(3.79)

/cant+a+va+mos/	ALINHE AC, D, TEMA, D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a.  can.(tá.va.mos)				*	*	**
b. can.(tá.va).mos			*		**	**
c. (cán.ta).va.mos	*		**		**	*
d. (can.tá).va.mos		*	**		**	**
e. can.ta.(vá.mos)	*				**	**

Para os tempos do Futuro, já há algum tempo estudiosos vêm apontando para o português atual (Mateus, 1983, e Mateus; Andrade, 2000, para o Português Europeu, e Bisol, 1992a, e Massini-Cagliari, 1995 e 1999a, para o Brasileiro) essas formas do Futuro como compostas: do infinitivo do verbo principal e, no caso do Futuro do Presente, as formas do verbo *haver*, no Presente do Indicativo, ou do Pretérito Imperfeito do verbo *ir*, no caso do Futuro do Pretérito.³¹ Em trabalhos anteriores (Massini-Cagliari, 1995, 1999a, 2006), as formas do Futuro do Presente e do Futuro do Pretérito do PA foram consideradas como compostas – posição reafirmada aqui na Seção 3.5. Em uma abordagem otimalista, ao considerar como compostos esses tempos verbais, muda o *input* dessas formas, uma vez que são constituídas por duas bases, cada qual com a sua estrutura morfológica interna. Uma análise desse tipo dá conta do padrão acentual dessas formas verbais a partir da hierarquia que aqui vem sendo adotada – como se mostra no Tableau (3.80),³² uma vez que a restrição ALINHE(AC, D, Rad./Tema, D) não é violada fatalmente, já que o acento recai sobre a última vogal do tema nas duas bases componentes das formas do Futuro, tanto as do Futuro do Presente como as do Futuro do Pretérito (ou Condicional). A ação de ROOTING garante que ambas as bases recebam acento, no nível primário.

31 Diferentemente de Bisol (1992a) e Mateus e Andrade (2000), que consideram o condicional como composto do infinitivo do verbo principal seguido do verbo *haver*, no imperfeito do indicativo.

32 No Tableau (3.80), o limite entre as bases é representado por “#”.

(3.80)

	/cant+a+r/# /e+Ø+Ø+i/	ROOTING	ALINHE AC, D, TEMA, D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a. E^{S}	can.(tár)#(éi)						*	*
b.	can.ta.(réi)	*!	*				**	*
	/cant+a+r/# /i+Ø+ia+Ø/	ROOTING	ALINHE AC, D, TEMA, D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a. E^{S}	can.(tár)#(i.a)						*	*
b.	can.ta.(ri.a)	*!	*				**	*
	/cant+a+r/# /i+Ø+ia+Ø/	ROOTING	ALINHE AC, D, TEMA, D	TROQUEU	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a. E^{S}	can.(tár)#(i.a.mos)					*	*	**
b.	can.ta.(ri.a).mos	*!	*				**	**
c.	can.(tár)#(i.a).mos				*	*	**	**

Os únicos tempos verbais que trazem problemas para a proposta de análise que ora se apresenta são os do Presente, cujas formas não podem ser geradas apenas através da hierarquia até agora considerada. Para resolver o problema, adota-se, aqui, a restrição NÃO FINALIDADE(Presente), definida em (3.81), hierarquizada acima de TROQUEU e ALINHE (AC, D, Rad./Tema, D), ou seja, dominando todas as outras. Como fica demonstrado no Tableau (3.82), o efeito da ação dessa restrição é fazer com que o acento não se posicione na sílaba final da palavra nas formas do presente, ou seja, nas formas do Presente do Indicativo e do Subjuntivo. Estabelece-se, portanto, uma clara tensão entre *FIN(Pres.) e ALINHE(AC, D, Rad./Tema, D), uma vez que a ação desta vai no sentido de posicionar o acento na última sílaba, nas formas da 2ª pessoa do singular (*cantas*) e da 3ª pessoa do plural (*cantan*) do Presente do Indicativo e da 2ª pessoa do singular do Imperativo (*canta*), à qual pertence a vogal temática verbal.

(3.81) NÃO FINALIDADE(Presente): as formas do Presente (Indicativo e Subjuntivo) não têm acento final, no domínio da palavra fonológica.

(3.82)

	/cant+a+Ø+s/	*FIN(Pres.)	TROQUEU	ALINHE AC, D, RAD., D	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a. E^{S}	(cán).tas			*				*
b.	(cán).tas			*	*	*	*	*
c.	can.(tás)	*		*		*	*	*

No entanto, a ação isolada de *FIN(Pres.) não é capaz de explicar e prever a queda da vogal temática, sempre presente no *input*, nas formas da 1ª pessoa do singular do Presente do Indicativo (*canto*) e das 1ª, 2ª e 3ª pessoas do singular e da 3ª pessoa do plural do Presente do Subjuntivo (respectivamente, *cante*, *cantes*, *cante*, *canten*). Para tal, formulou-se PCO(VT)-Pres. (=Princípio do Contorno Obrigatório com relação à vogal temática nas formas do Presente), tal como apresentada em (3.83). No momento da avaliação dos candidatos (Tableau 3.84), sua ação faz com que sejam descartados os *outputs* que contenham a vogal temática expressa nas formas do presente, ou seja, faz que não sejam escolhidos os *outputs* em que se forma uma sequência de duas vogais, a VT e uma V(desinência) (tanto número-pessoal, como no Indicativo, como modo-temporal, como no Subjuntivo).

- (3.83) PCO(VT)-Pres.: Sequências de VT + V(desinência) são proibidas nas formas do presente. (= Apague VT quando seguida de V(desinência) nas formas do presente.)


(3.84)

/cant+a+e+s/	PCO(VT)-*FIN(Pres.) -Pres.	TROQUEU	ALINHE ,AC, D, RAD., D	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a. $\text{c}^{\text{ã}}\text{n}^{\text{ã}}\text{.tes}$ (cân.tes)							*
b. (cân).tes				*	*	*	*
c. can.(tés)		*	*		*	*	*
d. can.(tá.es)	*					*	*
e. (cân.ta.es)	*				**		

A partir da ação conjunta de PCO(VT)-Pres. e de *FIN(Pres.), ficam previstos os padrões acentuais das formas da 1ª e da 2ª pessoas do plural do Presente do Subjuntivo (ex. *cantemos*, *cantedes*). Como mostra o Tableau (3.85), no caso dessas pessoas específicas do Presente do Subjuntivo, a tensão entre as forças que, por um lado, vão no sentido do apagamento da vogal temática e da não atribuição do acento à última sílaba da palavra e, contrariamente, à delimitação do tema como constituinte morfológico importante acaba por fazer que, nesse caso, o acento recaia, excepcionalmente, sobre uma vogal que carrega *status* de desinência verbal. Apesar de excepcional, por receberem essas formas acento sobre a desinência, a pauta acentual da

1ª e da 2ª pessoas do plural do Presente do Subjuntivo, num outro sentido, reforça a tendência rítmica trocaica do PA, garantida a partir desse padrão excepcional.

(3.85)

	/cant+a+e+mos/	PCO(VT)- -Pres.	*FIN (Pres.)	TROQUEU	ALINHE AC, D, RAD., D	ALL-FT-R	BIN	PARSE-σ	WSP
a. 	can.(té.mos)				*			*	**
b.	(can.té)mos			*	*	*		*	**
c.	can.(té)mos				*	*	*	**	**
d.	can.ta.(é.mos)	*			*			**	**
e.	can.(tá.e.mos)	*					**	*	**

A hierarquia de restrições que propomos explica de forma bastante satisfatória as interações entre as pressões exercidas pelas tendências a um ritmo trocaico e à marcação da fronteira morfológica entre o radical e as desinências, ao mesmo tempo que evidencia o papel (menos importante do que essas duas tendências, mas também relevante) da consideração do peso silábico, no processo de posicionamento da proeminência acentual, no nível da palavra. Não se trata, pois, de negar a importância do peso silábico na atribuição do acento do PA, mas de relativizar a sua relevância.

Nesse sentido, esta proposta preserva a intuição, expressa na Seção 3.5, de que o acento do PA nunca pode ultrapassar a barreira de três moras, contadas do final para o início da palavra, caindo prioritariamente na segunda mora.

4

PROCESSOS RÍTMICOS: SÂNDI

Fechando a análise de alguns aspectos da prosódia do Português Medieval proposta neste livro, os dois últimos capítulos são dedicados ao estudo de dois processos: sândi e paragoge. Nesse sentido, pretende-se exemplificar a importância do posicionamento do acento lexical e da pauta prosódica das sílabas envolvidas para a ocorrência de processos *rítmicos*, bem como a sua interação com fatores linguísticos de outra natureza (de fonotática, por exemplo, ou seja, da boa formação da estrutura das sílabas).

No entanto, há uma razão para o enfoque dado aqui a esses dois processos: eles foram escolhidos dada uma característica importante que os opõe. Enquanto o sândi é fortemente condicionado por fatores linguísticos, sendo a ocorrência de elisões, hiatos e ditongações determinada muito mais pela própria estrutura da língua dos trovadores do que pela sua “vontade”, a paragoge rítmica é um fenômeno estilístico por natureza, já que atua sobre a estrutura superficial “normal” da palavra, “transformando-a”, para que ela melhor possa se adequar à estrutura poética do verso.

4.1 Sândi

Sândi é uma “modificação de pronúncia numa fronteira gramatical” (Trask, 2004, p.260), um “fenômeno da fonética sintáctica em que um segmento inicial ou final de palavra é afectado pelo contexto em que ocorre, podendo apresentar diferentes realizações que dependem das características do som que antecede ou segue uma fronteira de palavra” (Xavier; Ma-

teus, 1990, p.327-8). Em outras palavras, o fenômeno de sândi compreende as “mudanças resultantes de assimilações ou dissimilações de um vocábulo em contacto com outro” (Câmara Jr., 1973, p.341). Esse tipo de mudança que “acontece na divisa entre duas palavras consecutivas” é chamado de sândi externo (Trask, 2004, p.260).

Na vasta literatura que foi produzida sobre o PA, incluindo os estudos linguísticos e literários a respeito das cantigas medievais portuguesas, profanas e religiosas, três processos de sândi vocálico externo – que promovem, segundo Cunha (1961, p.27), a “solução dos encontros vocálicos interverbais” – têm recebido destaque: elisão, hiato e ditongação.¹ Dois desses fenômenos, o hiato e a ditongação, já foram tratados no Capítulo 2, quando foram abordadas as soluções dadas pela língua medieval a sequências formadas por duas (ou mais) vogais, internamente às palavras. Dessa forma, podemos verificar que a ocorrência de hiatos e de ditongos, no nível lexical, é, na maior parte dos dados, predizível, a partir do contexto (ou seja, da qualidade das vogais em contato e da estrutura da sílaba em que se encontram – presença de travamento, de *onsets* etc.).

No contexto intervocabular, as definições de hiato e de ditongo são semelhantes às utilizadas no estudo desses fenômenos no nível lexical. Assim, uma “sequência de duas vogais que pertencem a sílabas diferentes” (Xavier; Mateus, 1990, p.201) é um hiato, ao passo que uma “sequência vocálica no interior de uma única sílaba” (Xavier; Mateus, 1990, p.132) constitui um ditongo. A diferença com relação aos processos tratados no Capítulo 2 está no contexto de sua aplicação: enquanto, lá, as sequências vocálicas em foco pertenciam a uma mesma palavra, aqui serão analisadas apenas as sequências formadas em juntura de palavras, em que cada vogal pertence a palavras diferentes (a primeira, à última sílaba da primeira palavra, e a segunda, à primeira sílaba da segunda palavra – que tem que ser iniciada por vogal).² Do ponto de vista da sua realização, nos processos de sândi, o encontro de vogais pode nem mesmo constituir uma “sequência” no nível fonético (como no caso da elisão, em que uma das vogais é apagada; a realização fonética da sequência corresponde, pois, a apenas uma vogal).

1 Note-se que já em trabalhos de Michaëlis de Vasconcelos (1904, 1912-1913) há referências a esses dois processos de solução de encontros vocálicos interlexicais.

2 Obviamente, palavras iniciadas por consoante bloqueiam a ocorrência de sândi.

Já a elisão, segundo Xavier e Mateus (1990, p.140), pode ser definida como um “fenómeno de fonética sintáctica que consiste na supressão de uma vogal átona final quando a palavra seguinte começa por vogal”.³ Como exemplos da aplicação do processo de elisão, podem ser citados casos de supressão da vogal da preposição DE, seguida de palavras iniciadas por vogal: *linha d’água, galinha d’angola, frescor d’orvalho, cantigas d’amigo, cantigas d’amor*. Pode ocorrer, também, entre duas palavras lexicais, independentemente de sua classe gramatical: *blusa usada* → *blususada*; *leite em pó* → *leit[ĩ]pó*; *conta histórias* → *contistórias*. Exemplos de elisão, retirados de cantigas medievais profanas, são: *e nõ me sei consel lachar* (“e non me sei conselh’ achar” – A16-v.7, na versão de Michaëlis de Vasconcelos, 1990[1904], p.37); *de todo ben sempr o mellor* (“de todo ben sempr’o melhor” – A42-v.11, Michaëlis de Vasconcelos, 1990[1904], p.91); *Que tristoie meu amigo* (“que trist’oj’é meu amigo” – B555-v.1, Nunes, 1973, p.7). No hiato, ao contrário, a qualidade e a posição das vogais das palavras é mantida, como nos exemplos: *Ay amiga eu ando tã coytada* (B573-v.15, Nunes, 1973, p.26); *quando a non posso per ren ueer* (A 129-23, Michaëlis de Vasconcelos, 1990[1904], p.263).

No capítulo “Hiato, sinalefa e elisão na poesia trovadoresca”, Cunha (1961, p.91-2),⁴ depois de uma exaustiva análise desses processos na poesia de dois trovadores (Pai Gomes Charinho e João Zorro), chega a quatro conclusões de ordem geral e dez de ordem particular, a respeito do seu funcionamento, no PA:

De ordem geral:

- a) aos trovadores não repugnavam os hiatos, embora revelassem acen- tuada inclinação para elidir a vogal do encontro, quando átona;
- b) o regime da elisão estava ligado ao ritmo do verso e era contrarregrado por impedimentos fonéticos, fonêmicos e morfológicos;

3 A definição colhida em Xavier e Mateus (1990) coincide com definições anteriores desse processo, encontradas em dicionários de Linguística. A este respeito, ver Câmara Jr. (1973, p.157), que chama a atenção para o fato de a elisão também ser denominada, na literatura especializada, de “sinalefa”. Como se pode ver adiante, é exatamente este o termo utilizado por Cunha (1961). Já Trask (2004, p.91) define elisão apenas de modo geral, como “omissão de sons”.

4 O artigo de 1961 corresponde a Cunha (1950), com poucas alterações.

- c) a vogal final átona dos polissílabos perdia-se com mais frequência que a dos monossílabos;
- d) a sinalefa era aparentemente rara.

De ordem particular:

- a) a vogal da preposição *de* só não se elidia antes de vogal quando esta era o corpo do pronome átono *o, a, os, as*;
- b) a vogal dos pronomes átonos *me, lhe* (ou *lhi*), *se* (ou *si*), *xe* (ou *xi*) sempre se elidia antes de outros fonemas vocálicos;
- c) a vogal do pronome *mi* elidia-se antes de palavras iniciadas por *e, i e u*, mas ditongava-se com as vogais *a e o*, quando as precedia;
- d) o pronome pessoal oblíquo *o* (*a*) combinava-se com as formas pronominais *me, te, xe, e lhe*, mas, em outros casos, mantinha a sua autonomia silábica;
- e) o pronome *lo* (*la*) conservava sua vogal quando precedia formas do auxiliar *aver*, mas podia perdê-la ou não antes de outras palavras de início vocálico;
- f) não se elidia nem se yodizava a vogal do pronome e da conjunção *que*, bem como a das conjunções *ca e se*;
- g) a copulativa *e* não se ditongava com uma vogal subsequente;
- h) a preposição *a* contraía-se com o artigo *el*, mas hiatizava-se com outras palavras iniciadas por vogal;
- i) a vogal átona final de verbo não sofria elisão nem sinalefa quando seguida do pronome *o(s), a(s)*;
- j) em caráter exceptivo, admitia-se a fusão silábica de vogal nasal + oral (oral + nasal).

Já o processo de ditongação – ou “sinalefa”, no dizer de Cunha (1961) – consiste na união, em uma só sílaba, de duas vogais, uma, átona, localizada no final da primeira palavra, e outra, no início da palavra seguinte, formando uma combinação de semivogal e vogal (não necessariamente nesta ordem): *que mia uerra per bõa fe* (“que mi-averrá per bõa fé” – A224-v.4, Michaëlis de Vasconcelos, 1904, p.433); *E nunca mho farã creer* (“E nunca mi-o farán creer” – B1040-v.16, Nunes, 1973, p.290). Comparando esse processo com o da elisão, Cunha (1961, p.42) ressalta a aproximação quanto à sua natureza: “Elisão e sinalefa não se opõem [...]. São, na verdade,

dois aspectos de um mesmo fenômeno, a perda total ou parcial da natureza silábica de uma vogal em contacto com outra”.

Como bem resume Cunha, a questão é, então, com relação aos processos de sândi, estabelecer se há ou não contexto para a “perda” – total (elisão) ou parcial (ditongação) – da “natureza silábica” da vogal átona da primeira palavra. Dessa forma, elisão e ditongação não se opõem, mas formam um bloco que se opõe ao hiato, ou seja, à não aplicação do sândi, à preservação total da “natureza silábica” da primeira vogal. Por esse motivo, este capítulo se estrutura a partir de duas seções, dedicadas, a primeira, à oposição da elisão à sua não aplicação (hiato) e, a segunda, à comparação entre a ditongação e a sua não ocorrência (hiato, novamente).

Como nem todas as vogais que se encontram em posição átona final de palavra são suprimidas ou transformadas em semivogal (isto é, perdem sua “natureza vocálica”) diante de uma vogal inicial de outra palavra, uma questão se faz pertinente: seriam os fenômenos de sândi vocálico externo (e, especialmente, a elisão e a ditongação) apenas processos de estilo, a respeito dos quais podiam os trovadores da época optar por aplicá-los ou não, fazendo uso deles para chegar à métrica desejada em cada verso?

Sobre este assunto, Cunha (1961, p.43) é taxativo, com base nas cantigas de Pai Gomes Charinho e João Zorro, que analisou a fundo, considerando muito estreita a “margem de arbítrio” dos trovadores:

Em relação ao hiato, 80% dos exemplos que aparecem nos textos examinados são decorrentes de impedimentos fonéticos, fonêmicos e morfológicos. E, dos 20% restantes, mais de 10% ainda se explicariam por fenômenos peculiares ao enunciado versificado. A margem de arbítrio – talvez artifício ou qualquer razão não apurada de métrica ou de língua – fica relegada a menos de 10%, ou seja, a uma fração insignificante dos exemplos estudados.

Diante dessas duas possibilidades, é necessário verificar se a elisão e a ditongação, enquanto fenômenos de sândi vocálico externo, são processos *obrigatórios* – e, portanto, da língua (da fonologia, da gramática da língua), dos quais o trovador não pode fugir sem caracterizar uma “transgressão” poética – ou *opcionais*, de estilo – dos quais o trovador pode abrir mão sempre que necessário para produzir a métrica desejada para o verso.

Para tal, é preciso comparar os casos de elisão e ditongação com os casos de hiato, para identificar se há algum impedimento linguístico para a ocorrência da elisão e da ditongação, ou se se trata de opção do poeta.

Como *corpus* desta pesquisa, foi considerada a seleção de cem cantigas profanas e cinquenta cantigas religiosas apresentada no Capítulo 1 e no Apêndice.

Para a escansão dos versos e consequente mapeamento dos ditongos, hiatos e elisões em contexto de juntura vocabular, foi utilizada a mesma metodologia empregada para a análise dos encontros de vogais em nível lexical (Capítulo 2). Como já visto anteriormente, essa metodologia busca abstrair da escansão dos versos em sílabas *poéticas* os limites entre as sílabas *fonéticas*. Dessa forma, especificamente no caso de encontros vocálicos e da categorização desses encontros como ditongos ou hiatos, é particularmente relevante a observação das fronteiras de palavras no meio dos versos. Em outras palavras, a escansão e a contagem das sílabas poéticas dos versos podem elucidar dúvidas acerca da consideração de uma sequência de vogais pertencente a duas palavras em uma única ou em sílabas diferentes. Ao lado disso, a escrita dos manuscritos medievais aqui considerados como fonte é particularmente reveladora do fenômeno da elisão, já que não costumavam ser grafadas as vogais apagadas nesse processo. A escansão dos poemas em sílabas poéticas é também uma aliada no estudo da elisão, já que a não realização fonética da vogal não grafada pode ser confirmada a partir da contagem das sílabas poéticas do verso.

A aplicação da metodologia anteriormente descrita à análise dos dados das cantigas medievais profanas e religiosas, com vistas ao mapeamento dos processos de sândi, está exemplificada em (4.1), em que aparecem a vigésima segunda e a vigésima terceira estrofes da CSM411 (Figura 4.1), na versão de Mettmann (1989, p.331). Nessa cantiga, os versos contêm treze sílabas graves; cada um deles pode ser subdividido em dois hemistíquios de seis sílabas graves. Dessa forma, é possível estabelecer, com certeza, o caráter de ditongo da sequência I-O, no quarto verso da 23ª estrofe. Também é possível perceber as elisões presentes no segundo verso da 22ª estrofe (*id'a = ide + a*) e no primeiro verso da 23ª (*ll'esto = lle + esto*). Além disso, devem ser consideradas indubitavelmente como hiatos as sequências A-E (primeiro verso, 22ª estrofe); E-I (segundo verso, 22ª estrofe); E-O (terceiro verso, 22ª estrofe); A-Ô (primeiro verso, refrão); E-A (segundo verso,

refrão). Ocorre também hiato na cesura dos hemistíquios do primeiro verso do refrão.

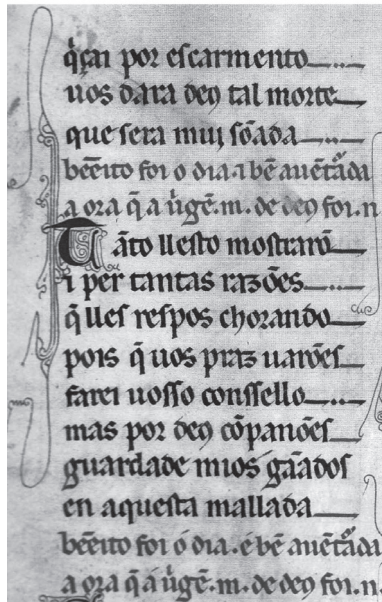
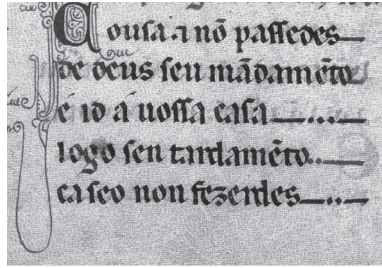


Figura 4.1. 22ª e 23ª estrofas da CSM411, primeira festa de Santa Maria em To.

Cantigas de Santa María. Edición facsímile do Códice de Toledo (To). Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.069).

Vigo: Consello da Cultura Galega, Galaxia, 2003. fólíos 136r-v.

- (4.1) Cousa, e non passedes | de Deus seu mandamento,
e id' a vossa casa | logo sen tardamento;
 ca se o non fezerdes, | quiçay por escarmento
 vos dará Deus tal morte | que será mui sōada.”
Bēeyto foi o dia | e benaventurada
a ora que a Virgen | Madre de Deus, foi nada.

Tanto *ll' esto* mostraron | e per tantas razóns,
 que lles respos chorando: | “Pois que vos praz, varões,
 farei vosso consello; | mais, por Deus, compañños,
 guardade-**mi os** gãados | en aquesta mallada.”

Bëeyto foi o dia | e benaventurada

a ora que a Virgen | Madre de Deus, foi nada.

4.2 Sândi vocálico externo nas cantigas profanas e religiosas

A partir da metodologia estabelecida, foram mapeados todos os casos de encontros vocálicos intervocabulares, classificando cada caso de acordo com o fenômeno de sândi verificado. Foram encontrados, nos *corpora* de cantigas profanas e religiosas considerados, 3956 casos de encontros entre vogais em juntura de palavras, 1317 no *corpus* de cantigas profanas e 2639 no de cantigas religiosas. Esses números mostram que, apesar de o *corpus* total compreender o dobro de cantigas profanas (cem contra cinquenta CSM), a extensão das cantigas religiosas foi o fator preponderante para que pudessem ser encontrados muitos mais casos de contato entre vogais no *corpus* das CSM do que no das cantigas profanas.

Como mostra a Tabela 4.1, 52,8% dos casos foram resolvidos em elisões, 45,7% em hiatos e apenas 1,5% em ditongos. A elisão é, pois, de modo geral, o processo de sândi mais recorrente nas cantigas medievais galego-portuguesas.

Tabela 4.1. Soluções para os encontros vocálicos nas cantigas profanas e religiosas.

Processos de sândi	cantigas profanas	CSM	Quantidade (percentual)
Elisões	848 (21,4%)	1241 (31,4%)	2089 (52,8%)
Hiatos	418 (10,6%)	1388 (35,1%)	1806 (45,7%)
Ditongos	51 (1,3%)	10 (0,2%)	61 (1,5%)
Total	1317 (33,3%)	2639 (66,7%)	3956 (100%)

No entanto, como mostram a Tabela 4.1 e os Gráficos 4.1. e 4.2, a preponderância da elisão se dá principalmente no *corpus* de cantigas profanas, em que a elisão ocorre em 848 de 1317 casos (64,4% do total contra 31,7% de hiatos).

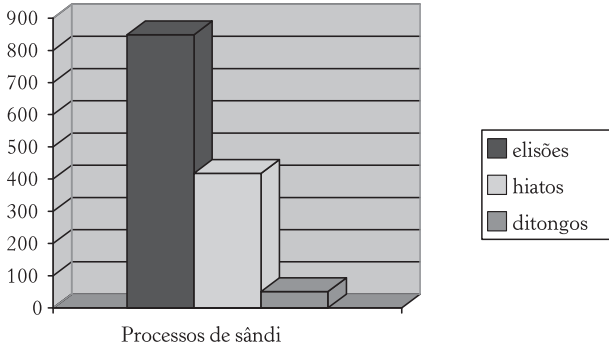


Gráfico 4.1. Soluções para os encontros vocálicos: cantigas profanas.

Já no *corpus* de cantigas religiosas, como mostra o Gráfico 4.2, o hiato é a solução mais recorrente para o encontro de vogais em situação de junção de palavras. Entretanto, a diferença entre os casos de hiatos e de elisões não é tão acentuada quanto no *corpus* de cantigas profanas. O hiato é a solução encontrada em 52,6% dos casos (1388 em 2639), enquanto a elisão aparece em 47% (1241 casos).

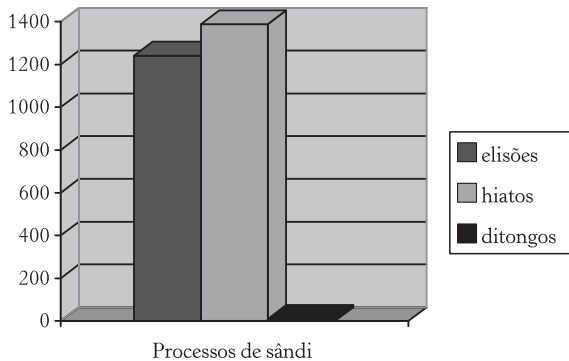


Gráfico 4.2. Soluções para os encontros vocálicos: cantigas religiosas.

Os dois *corpora* mostram também concordâncias e discrepâncias com relação à consideração da ditongação como processo de sândi vocálico externo. Em ambos os *corpora*, o processo de ditongação é minoritário, apesar de se constituir em um processo mais relevante no *corpus* de profanas do que no de religiosas. Como se verá adiante, a pouca ocorrência de casos de ditongação como processo de resolução de juntura vocabular dá-se em decorrência do contexto extremamente restrito de sua aplicação: a sinalefa só pode acontecer com os pronomes *mi* e *ti* – e apenas quando seguidos das vogais [a, o, o].

4.3 Elisão, hiato e crase

A Tabela 4.2 traz as vogais envolvidas em todos os processos de sândi mapeados no *corpus*. Ela mostra que, enquanto praticamente todas as sequências vocálicas podem formar hiatos, há sérias restrições quanto à ocorrência dos demais processos de sândi. Como se vê, para que ocorra a elisão, é necessário que a vogal átona da primeira palavra seja /a/, /e/⁵ ou /o/;⁶ já para a ditongação (enquanto processo de sândi), necessariamente a vogal átona da primeira palavra tem que ser /i/ (e, como se verá adiante, não um /i/ qualquer, mas a vogal dos monossílabos *mi* ou *ti* – especialmente *mi*).

5 Segundo Maia (1997[1986], p.521), os grafemas <a>, <e> e <o> podem aparecer tanto em posição átona como em posição tônica. Em relação ao grafema <e>, Maia considera que ele pode representar, na posição átona, tanto o fonema /e/ como o fonema /i/. Além disso, há variação entre as letras <e> e <i>, nesse contexto. Para essa autora, “o fonema /i/ surge apenas nalgumas formas pronominais, nalgumas formas verbais e em algumas palavras invariáveis (advérbios ou numerais)”. Portanto, na Tabela 4.2, a abreviatura “e +” refere-se à representação da vogal no nível fonêmico (/e/) e à grafia usual da letra ausente, uma vez que não é possível determinar com absoluta certeza qual a verdadeira atualização fonética dessa vogal nesse contexto.

6 Também a abreviatura “o +”, na Tabela 4.2, se refere à representação fonológica da vogal átona e à sua grafia usual. Segundo Maia (1997[1986], p.526), “desde o início da fixação escrita do galego-português, a vogal final, tanto quando representa /ũ/ como /ō / do latim clássico, aparece de modo quase uniforme representada pelo grafema –o. No período mais antigo e, mesmo assim, de modo muito pouco frequente, aparece o grafema u em formas em que a vogal final tinha uma ou outra procedência”.

Tabela 4.2. Contextos dos processos de sândi nas cantigas profanas e religiosas.

vogal átona final da primeira palavra	vogal inicial da segunda palavra	Elisão	Hiato	Ditongo	Subtotal
a +	a (a, ã/an)	69	119	---	188
	e (e, ê / en)	21	188	---	209
	é (/ε/)	3	34	---	37
	i	1	42	---	43
	o	4	108	---	112
	ó (/ɔ/)	1	9	---	10
	u (ũ / un)	---	36	---	36
Subtotal:	a + V	99	536	---	635
e +	a (a, ã/an)	431	336	---	767
	e (e, ê / en)	430	184	---	614
	é (/ε/)	64	74	---	138
	i	29	24	---	53
	o	146	185	---	331
	ó (/ɔ/)	46	6	---	52
	u (ũ / un)	32	26	---	58
Subtotal:	e + V	1178	835	---	2013
é (/ε/) +	a (a, ã/an)	---	1	---	1
	e (e, ê / en)	---	7	---	7
	é (/ε/)	---	---	---	---
	i	---	---	---	---
	o	---	6	---	6
	ó (/ɔ/)	---	---	---	---
	u (ũ / un)	---	1	---	1
Subtotal:	é (/ε/) + V	---	15	---	15
i +	a (a, ã/an)	---	34	40	74
	e (e, ê / en)	---	34	---	34
	é (/ε/)	---	6	---	6
	i	---	3	---	3
	o	---	18	19	37
	ó (/ɔ/)	---	---	2	2
	u (ũ / un)	---	11	---	11
Subtotal:	i + V	---	106	61	167
o +	a (a, ã / an)	236	123	---	359
	e (e, ê / en)	377	73	---	450
	é (/ε/)	51	8	---	59
	i	27	13	---	40
	o	70	44	---	114
	ó (/ɔ/)	27	5	---	32
	u (ũ / un)	24	6	---	30
Subtotal:	o + V	812	272	---	1084

Tabela 4.2. *Continuação*

vogal átona final da primeira palavra	vogal inicial da segunda palavra	Elisão	Hiato	Ditongo	Subtotal
u +	a (a, ã / an)	---	13	---	13
	e (e, ê / en)	---	17	---	17
	é (/ɛ/)	---	7	---	7
	i	---	---	---	---
	o	---	4	---	4
	ó (/ɔ/)	---	1	---	1
	u (ü / un)	---	---	---	---
Subtotal:	u + V	---	42	---	42
TOTAL		2089	1806	61	3956

Como mostra a Tabela 4.2, foram mapeados 2089 casos de sândi vocálico externo em que ocorre elisão, ou seja, casos em que, como nos exemplos em (4.2),⁷ a vogal átona final da primeira palavra é apagada, e uma nova sílaba é formada, a partir da adjunção do *onset* da sílaba átona final da primeira palavra com a vogal inicial da segunda palavra.

- (4.2) a. confiand' en Deus, ond' o saber ven; (CSM B-12)
 confiand'en = confiando + en
- b. vyu a pedr' entornada (CSM1-46)
 pedr'entornada = pedra + entornada
- c. Do meu amor e douosy enmëtauã (B641-11)
 do uoss'y = uosso + y
- d. Cuydades muyta miga la morar (B936-9)
 muit'amig'alá: muito + amiga + alá
- e. tanto me uejë mui gran coitãdar (A 158-18)
 vej'en = vejo + en; coit'andar = coita + andar

Como mostram os dados quantitativos da Tabela 4.2, os casos mais típicos de elisão ocorrem quando a vogal átona da primeira palavra é /e/ ou /o/ – exemplos em (4.3).

7 Entre parênteses, aparece o número que a cantiga da qual foi retirado o exemplo, juntamente com a indicação da fonte (A – *Cancioneiro da Ajuda*; B – *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e CSM – *Cantigas de Santa Maria*). O(s) algarismo(s) depois do hífen refere(m)-se ao verso da cantiga em que aparece o exemplo. No caso das cantigas profanas, os exemplos são apresentados na ortografia original dos manuscritos A ou B; já as CSM são apresentadas segundo a edição de Mettmann (1986, 1988, 1989).

- (4.3) a. do sepulcr'e o demo destroyr (CSM143-26)
 sepulcr'e = sepulcro + e
- b. Madre quero geuyr ueer (B932-1)
 quer'oj'eu = quero + oge + eu
- c. se me matassedes ia prazer mia (A285-24)
 m'ia = me + ia
- d. a guisa d'om'esforçado, quer en guerra, quer en paz. (CSM183-8)
 d'om'esforçado = de + ome + esforçado
- e. Muito foi noss'amigo | u diss': "Ave Maria" (CSM210-5)
 noss'amigo = nosso + amigo; diss'Ave = disse + Ave
- f. [G]rand'alegria ouv'ali (CSM425-35)
 grand'alegria = grande + alegria; ouv'ali = ouve + ali

Analisando mais detidamente a Tabela 4.2 e os dados referentes aos casos de elisão mapeados no *corpus*, nota-se que há algo a mais do que apenas a restrição quanto à qualidade da vogal átona final da primeira palavra (que tem que necessariamente ser /a/, /e/ ou /o/). Pode-se perceber uma diferença no comportamento de alguns dos exemplos, quando se compararam os casos de elisão, se a vogal átona final da primeira palavra é /a/, com aqueles em que a vogal apagada é /e/ ou /o/.

Em primeiro lugar, é necessário ressaltar uma diferença na ocorrência de casos com vogal elidida /a/, por um lado, e /e, o/, por outro. Os casos de apagamento de /a/ correspondem a apenas 4,7% dos casos (99 em 2089), enquanto os de /e/ equivalem a 56,4%, e os de /o/, a 38,9%. Como se pode notar, a ocorrência de elisão com palavras cuja vogal átona final é /a/ é muito mais restrita do que com /e, o/. A própria Tabela 4.2 já mostra isso, se for considerada a proporção de hiatos e elisões, com relação à qualidade da primeira vogal. No caso de /a/, a solução preferida para os encontros vocálicos é o hiato (536 casos, 84,4%, contra apenas 99 elisões, 15,6%). Com relação a /e/ e /o/ essa proporção se inverte. Dos 2013 casos de sândi com vogal átona /e/, 1178 (58,5%) resolvem-se em elisão e 835 (41,4%), em hiato. Se descontarmos desses casos os relativos a monossílabos bloqueadores de elisão (bastante recorrentes) terminados em /e/ (vejam-se as Tabelas 4.6 e 4.7, adiante), como *que, e, se* (conjunção), a desproporção entre os casos de elisão e hiato acentua-se ainda mais: dos 835 casos de hiato, 705 devem-se à presença desses monossílabos. Já com relação a /o/, dos 1084 casos mapeados, 812 (74,9%) correspondem a fenômenos de elisão e 272 (25,1%), de hiato.

Além disso, enquanto o processo de elisão de /e, o/ se dá diante de todas as vogais, a elisão de /a/ acontece preferencialmente diante de /a/ mesmo ou /e/. Inclusive, como mostra a Tabela 4.2, há pouquíssimos casos de elisão de /a/ diante de vogais diferentes dessas e não foi localizado no *corpus* qualquer caso de elisão de /a/ diante de /u/.

Uma comparação entre as Tabelas 4.2 e 4.3 mostra que os casos de elisão de /a/ diante de vogais diferentes de /a/ mesmo concentram-se no *corpus* das *Cantigas de Santa Maria*. Como mostra a Tabela 4.3, no *Cancioneiro da Ajuda* (A), há apenas seis casos de elisão de /a/ diante de vogal diferente de /a/ (quatro diante de /e/, um diante de /o/ e um diante de /ɔ/); no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B), não há qualquer caso.

Tabela 4.3. Elisão nos *corpora* de cantigas profanas.

		A	B	SUBTOTAL
a +	a (N)	22 (2,59%)	5 (0,59%)	27 (3,28%)
	e (N)	4 (0,47%)	–	4 (0,47%)
	ɛ	–	–	–
	i (N)	–	–	–
	ɔ	1 (0,12%)	–	1 (0,12%)
	o (N)	1 (0,12%)	–	1 (0,12%)
	u (N)	–	–	–
Subtotal		28 (3,3%)	5 (0,59%)	33 (3,89%)
e +	a (N)	82 (9,67%)	67 (7,9%)	149 (17,57%)
	e (N)	124 (14,62%)	102 (12,03%)	226 (26,65%)
	ɛ	23 (2,71%)	15 (1,77%)	38 (4,48%)
	i (N)	7 (0,83%)	4 (0,47%)	11 (1,3%)
	ɔ	4 (0,47%)	32 (3,77%)	36 (4,24%)
	o (N)	25 (2,95%)	3 (0,36%)	28 (3,31%)
	u (N)	2 (0,24%)	4 (0,47%)	6 (0,71%)
Subtotal		267 (31,49%)	227 (26,77%)	494 (58,26%)
o +	a (N)	44 (5,19%)	35 (4,13%)	79 (9,32%)
	e (N)	108 (12,73%)	67 (7,9%)	175 (20,63%)
	ɛ	8 (0,94%)	8 (0,94%)	16 (1,88%)
	i (N)	4 (0,47%)	10 (1,18%)	14 (1,65%)
	ɔ	11 (1,3%)	8 (0,94%)	19 (2,24%)
	o (N)	11 (1,3%)	4 (0,47%)	15 (1,77%)
	u (N)	1 (0,12%)	2 (0,24%)	3 (0,36%)
Subtotal		187 (22,05%)	134 (15,8%)	321 (37,85%)
TOTAL		482 (56,84%)	366 (43,16%)	848 (100%)

Com base na discrepância no número de casos observados e na diferença de comportamento da queda da vogal átona quando esta é ou não /a/, em estudos anteriores (Massini-Cagliari, 1999b, 2000a), elaborados a partir de dados coletados nas cantigas de amigo do CBN, ou a partir do *corpus* de cem cantigas de amigo e de amor aqui considerado (Massini-Cagliari, 2001b e 2003a), concluí estar diante de dois processos diferentes de sândi, quando a vogal átona da primeira palavra é /a/ e a inicial da palavra seguinte também é /a/ e quando a vogal átona final da primeira palavra é /e/ ou /o/, independentemente da qualidade da vogal seguinte. No segundo caso, trata-se do processo clássico de elisão; já no primeiro caso, o processo observado é a *crase* entre vogais de mesma qualidade. De fato, a consideração de que ocorreria somente a crase (e não a elisão) quando a vogal átona final da primeira palavra é /a/ explicaria o fato de o hiato ser a solução preferida para encontros vocálicos formados pela vogal /a/ seguida de outras vogais – exemplos em (4.4).

- (4.4) foy feridae mal treita (B798-8)
 que uus agora e pesar (A14-12)
 Ala igreja de uigo (B1280-2)
 per que façao meu peor (A230-7)
 cada u uou por me uos asconder (A185-22)
 veron sa oferta dar / estranna e preçada. (CSM1-41,42)
 Essa ora logo sen tardada (CSM15-131)
 E por dar a cada ũ segundo o que merece, (CSM335-10)

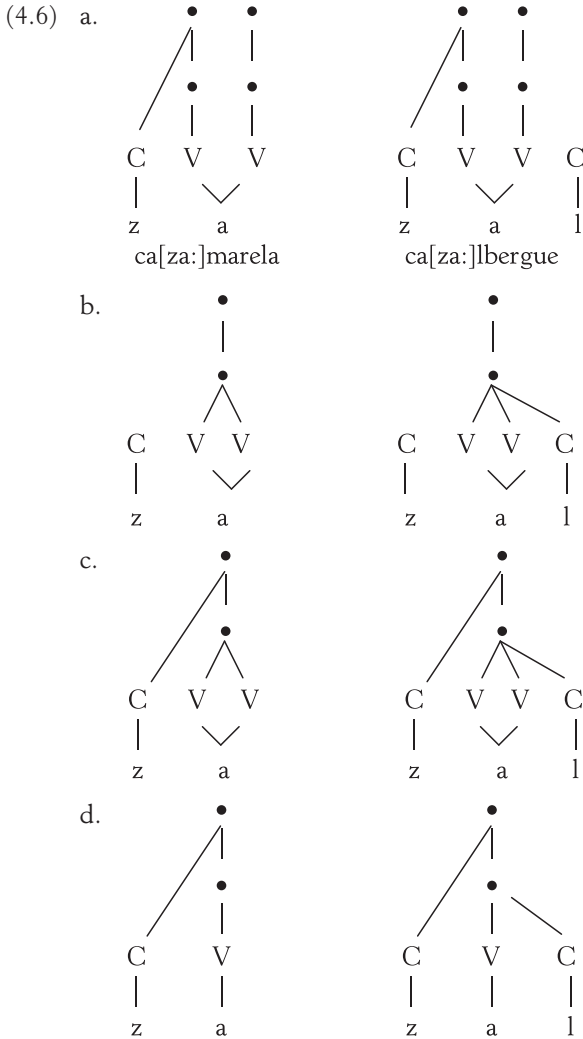
No *corpus* das cantigas religiosas, foram encontrados 24 casos em que os encontros vocálicos intervocabulares entre /a/ e outras vogais foram resolvidos pela elisão. Os únicos seis casos mapeados no *corpus* das cantigas profanas encontram-se listados em (4.5):

- (4.5) a. p bõa fe de nullen ueia auer (A2-11)
 nulh'enveja = nulha + enveja
 b. e sela foi mesquinne eu fiquei (A227-3)
 mesquinh'a = mesquinha + e

- c. nena gran coyt en que me faz uiuer (A293-6)
 coit'en = coita + en
- d. da muy gran coyt en que uiuo sofrer (A293-20)
 coit'en = coita + en
- e. de qual mior oystes dizer (A41-18)
 or'oïstes = ora + oïstes
- f. se ñ quantora me oystes diz(er) (A2-16)
 quant'ora = quanta + ora

Apesar da existência de exemplos dessa natureza, considere, em estudos anteriores (Massini-Cagliari, 2000a,b, 2001a), que realmente há processos diferentes de sândi vocálico externo que se aplicam no PA de acordo com a qualidade da vogal átona da primeira palavra – se /a/, o processo de sândi que se aplica é a crase, e apenas diante de outro /a/; se /e/ ou /o/, aplica-se a elisão. Como será visto a seguir, além das desproporções já apontadas, há outros argumentos que sustentam a hipótese de o processo de sândi ocorrente entre duas vogais /a/ não ser a elisão – entre eles, o fato de nem todos os casos de aparente elisão da vogal /a/ respeitarem as restrições rítmicas e fonotáticas a que estão submetidos os casos de elisão de /e/ ou de /o/. Seriam, então, exceções ditadas por razões estilísticas os exemplos de elisão arrolados em (4.5) – e não os casos de hiato entre /a/ e vogais de outra natureza em juntura de palavras.

Estudando os processos de sândi vocálico externo no Português Brasileiro contemporâneo (PB), Bisol (1992b, 2002) também estabelece uma diferenciação entre as palavras terminadas em /a/ átono final, por um lado (em que ocorre, na sua opinião, *degeminação*), e, por outro, as palavras terminadas por outras vogais átonas (em que ocorre *elisão*, propriamente dita, ou outro processo de sândi). Na opinião de Bisol (1992b, p.91-2), exemplos do tipo *casa amarela* → *casamarela* e *casa albergue* → *casalbergue*, são explicados considerando-se, primeiramente, a perda da fronteira silábica, seguida da fusão entre as vogais (4.6a), seguida de uma ressilabificação (4.6b) e da incorporação (reassociação do “onset” silábico) – (4.6c). Esses processos formariam uma vogal “geminada” – daí a necessidade de uma *degeminação* (encurtamento) da vogal – (4.6d).

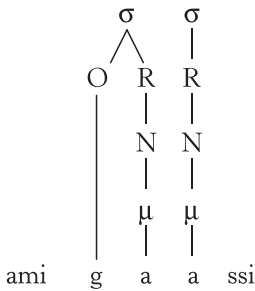


Nos trabalhos anteriores em que tratei do assunto, preferi denominar o processo de sândi ocorrente entre dois *as* como *crase* – e não como *degeminação* –, já que é, por sua natureza, um pouco diverso do processo descrito por Bisol, uma vez que não pressupõe a simplificação da sílaba, considerando que as duas moras, correspondentes a cada uma das vogais /a/ que se fundem, se mantêm. Isso porque se considera que, diferentemente do que acontece com as palavras terminadas em /e, o/ átonos finais, a vogal /a/ átona final não pode cair (do contrário, o processo da elisão poderia ser aplicado). Sendo assim, considera-se que há restrições quanto à redução

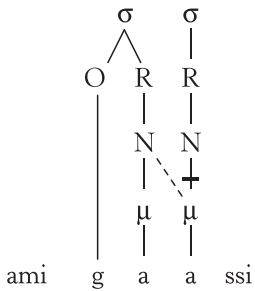
dessa vogal, com consequências para os processos de sândi – o que faz do processo de crase, presente no PA, diferente do processo de degeminação, considerado por Bisol (1992b, 2002) e Tenani (2002) para o PB.

Dessa forma, em estudos anteriores, descrevi o processo de crase no PA como o desligamento do núcleo da sílaba inicial da segunda palavra, seguido da sua reassociação ao núcleo da sílaba precedente – (4.7b) –, representando uma ressilabificação da estrutura inicial, apresentada em (4.7a).

(4.7) a.

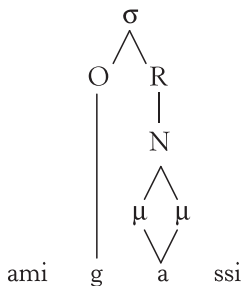


b.

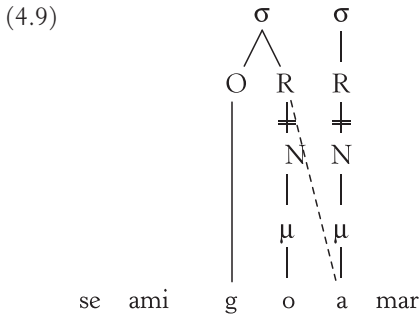


Por restrições impostas pelo Princípio do Contorno Obrigatório (PCO), as duas vogais acabam se fundindo, embora as moras às quais estavam inicialmente associadas se mantenham:

(4.8)



Nesse sentido, pode-se dizer que, em uma perspectiva derivacional não linear, a diferenciação do processo de elisão, representado em (4.9), com relação à crase, está, principalmente, nos níveis de desassociação da primeira vogal e de associação da vogal inicial da palavra seguinte, que ocorrem logo abaixo da rima, para que a mora correspondente à vogal final da primeira palavra seja eliminada (na crase, esta mora se mantém) e apenas a mora da vogal inicial da segunda palavra se mantenha.



Há outros argumentos que sustentam que a crase é a solução dada para o fenômeno de sândi ocorrente entre dois *as*, que não foram apresentados em meus trabalhos anteriores, mas que passo aqui a apresentar.

Em primeiro lugar, foi possível observar, principalmente a partir da consideração do *corpus* das CSM, mas também na seleção de cantigas de amor do *Cancioneiro da Ajuda*, que apenas quando a primeira vogal é /a/ (e nunca, quando é /e/ ou /o/), é possível ocorrer sândi, mesmo quando a sílaba átona final da primeira palavra não tem o *onset* preenchido. Isso prova que, quando há sândi entre /a/ e /a/, não precisa ser respeitada a restrição fonotática que dita que a elisão só pode acontecer quando o *onset* da sílaba final da primeira palavra for preenchido (ver Seção 4.4). Os exemplos arrolados em (4.10) provam esse fato. Já os exemplos em (4.11) comprovam que, quando a vogal átona final da primeira palavra é /e/ ou /o/ e está em uma sílaba átona de *onset* vazio, o hiato é a única solução disponível.

- (4.10) Santa Mari', ay amigos meus, (CSM15-73)
 perdia por ela, non llo queri' ascoitar. (CSM16-23)
 ca sei que Santa Mari', en que todo ben jaz, (CSM64-93)
 loar, lo' a que par non á, (CSM160-3)
 sol non acharon y hũ' almocela? (CSM180-46)

que o reino do Algarve fii' aquela sazón (CSM183-7)
 e Santa Mari' a vila de Faaron nomëar (CSM183-17)
 a Osti' ar quis o sangui consomir do glorioso (CSM225-19)
 Se podi' aver ontr' eles algũa tal deoessa (CSM335-80)
 que me non poderiamor (A28-2)
 E mia sēnor des aquel dia y (dia+ai) (A38-9)
 de dur uerri aqui mentir (A115-18)

- (4.11) trões que ll' ouve merçee a Sennor conprida (CSM77-26)
 e santidade, u merceee achar (CSM180-58)
 e o que non cree esto muito per faz gran sandece (CSM335-12)
 merceee e por ssa Madre, ca ben de certo sabian (CSM213-98)
 conprida, certãa / lee, e non vãa, (CSM192-146,147)
 de Juyão, e disse: “Por Deus (CSM15-71)
 Este Juyão avia guerra (CSM15-23)
 Onde ll' avẽo assi (CSM18-35)
 Onde ll' avẽo un dia que de ssa casa saydo (CSM213-21)

Uma outra evidência do comportamento diferenciado dos processos de sândi que ocorrem quando a primeira vogal é /a/ – e ao contrário de /e, o/ – provém de exemplos como os citados em (4.12). Nesses exemplos (todos retirados do *corpus* de cantigas religiosas), existe a possibilidade de ocorrência de um processo de sândi um pouco diferenciado da elisão, já que a vogal apagada é a segunda (ou seja, a vogal inicial da segunda palavra).

- (4.12) que a terra toda 'sclareceu, (CSM15-91)
 eno mes d' agosto, no dia 'scolleito, (CSM77-27)
 que era 'ng[an]osa / muit' e mentirosa (CSM192-50, 51)
 E tan toste começaram d' andar per essa 'ncontrara, (CSM277-32)

Note-se, porém, que, em todos os exemplos em (4.12), a vogal apagada é sempre /e/ – a vogal epentética por natureza no PA – e encontra-se no contexto inicial de palavra, seguida por uma consoante em coda e uma oclusiva, no *onset* da sílaba seguinte. Ora, é justamente este um dos contextos em que, necessariamente, há epêntese de uma vogal para “corrigir” a estrutura silábica, em nível lexical. Nos exemplos em (4.12), há a possibilidade de a vogal da palavra anterior preencher o núcleo dessa sílaba irregular, se não

houver a epêntese. Se essa explicação é a correta, então o processo de juntura que ocorre não é a elisão.

Isso fica bastante claro no exemplo a seguir, (4.13), já que a epêntese inicial da palavra “estrela” claramente não ocorre. A coda inicial “desgarrada” /S/, então, adjunge-se ao núcleo da sílaba anterior.

(4.13) aos tres Reis en Ultramar / ouv' a strela mostrada, (CSM1-38, 39)

Mais clara ainda é a ocorrência desse processo no exemplo em (4.14), encontrado no *corpus* das cantigas profanas, no *Cancioneiro da Ajuda*. Nesse exemplo, apaga-se a vogal epentética da preposição *em* (que normalmente já não aparece nas contrações *no(s)*, *na(s)*, mas se mantém nas formas arcaicas *eno(s)*, *ena(s)*), porque está precedida de uma palavra acabada por uma vogal átona. Esse processo, bastante marginal, foi encontrado apenas uma vez, em um verso que se repete duas vezes (refrão).

(4.14) delo dian que uos non ui (A172-5 e 11)

Os exemplos citados em (4.10), opostos aos de (4.11), sugerem que o processo de sândi entre duas vogais /a/ é diferente da elisão – conclusão reforçada pelos exemplos de (4.12), (4.13) e (4.14), em que processos de sândi ocorrem apenas quando a primeira vogal envolvida é /a/. É claro que esses são processos marginais, cuja função é prioritariamente estilística, nos quais o poeta encontra apoio para obter a quantidade de sílabas poéticas desejada para o verso. Mas não se pode negar que, mesmo com função estilística, seu aparecimento está condicionado ao fato de a qualidade da primeira vogal ser /a/.

Mas o argumento crucial a favor da consideração do sândi entre dois *as* como um processo diferenciado da elisão é o fato de esse fenômeno poder ocorrer quando a vogal final da primeira palavra é tônica. O único exemplo localizado no *corpus* aparece em (4.15). Como se verá adiante, esse verso de A10 não se submete à restrição rítmica que controla o aparecimento da elisão, que estabelece que a primeira vogal não pode ser tônica.

(4.15) ca, pois eu morrer', logo dirá 'lguen (A10-19)*

* Na interpretação de Michaëlis de Vasconcelos (1990[1904], p.23).

No *corpus* considerado, há também dois casos, apresentados em (4.16), de sândi entre o /a/ de um monossílabo tônico (*ca*) e outro /a/ inicial pretônico e um caso de sândi entre o monossílabo *ca* e o artigo *a* – o que consiste em mais um argumento a favor de considerar este um fenômeno de crase, e não de elisão.

- (4.16) casi me en forçad amor (A16-10) (c'assi = ca + assi)
cassi estarei dela mellor (A28-10) (c'assi = ca + assi)
c'a azcũa chantou toda per hũa grand' azẽeira. (CSM213-79) (c'a = ca + a)

Se a hipótese aqui esboçada (a de que o processo de sândi que ocorre no contexto A+A é a crase, e não a elisão) é correta, então os casos de elisão, quando a primeira vogal é /a/, ficam reduzidos a apenas trinta (apenas 1,4% do total das elisões, ou seja, 2089, ou 30% do total das elisões/crases de /a/), já que, dos 99 casos de elisão de vogal /a/ mapeados no *corpus*, 69 ocorrem entre dois *as*.

Resumindo o que foi apresentado nesta seção, pode-se dizer que uma forte restrição com relação à qualidade da vogal átona final da primeira palavra rege o aparecimento da elisão. Para que esse processo de sândi ocorra, é preciso que a vogal átona da primeira palavra seja /e/ ou /o/; somente no caso de aproveitamento da elisão como processo estilístico a favor da metrificação do poema, essa vogal pode ser /a/. Caso essas condições não sejam atendidas, a solução a ser dada para os encontros vocálicos será um outro processo de sândi disponível na língua. Se a primeira vogal for /a/ e a vogal inicial da segunda palavra também for /a/, o processo de sândi que ocorre é a crase. Por outro lado, se a primeira vogal for o núcleo dos pronomes átonos *mi* ou *ti*, o processo de sândi a ser escolhido é a ditongação. Em todos os outros casos, incluindo aqueles em que a primeira vogal é /i/, mas não corresponde ao núcleo dos pronomes *mi/ti*, a única solução possível é o hiato, ou seja, a não aplicação de processos de sândi.

Além dessas condições, a ocorrência do processo de elisão é regida também por restrições rítmicas, fonotáticas e prosódicas.

A Tabela 4.4 mostra o contexto prosódico de aplicação da elisão, do hiato e da ditongação. Nessa tabela, os casos de crase encontram-se somados aos de elisão.

A partir da Tabela 4.4, é possível ver que existe uma forte restrição de ordem rítmica, que regula a ocorrência da elisão. Como é possível observar, não há um único caso de elisão, quando a primeira vogal envolvida no processo, ou seja, a vogal da primeira palavra, é *tônica*; os quatro casos contados de elisão/crase entre (C)V tônica e vogal pré-tônica referem-se aos exemplos apresentados anteriormente em (4.15) e (4.16) – casos de crase, portanto. Essa restrição de natureza rítmica já havia sido anotada por Cunha (1961, p.42), que observou que “contra-regrando o fenômeno essencial do regime da elisão, verificamos ser o hiato o efeito obrigatório do encontro em que a prepositiva é tônica ou semitônica”.

Tabela 4.4. Contexto prosódico de aplicação dos processos de sândi – cantigas profanas e religiosas.

Contexto de aplicação		Elisão/ crase	Hiato	Ditongo	Subtotal	
final da primeira palavra	início da segunda palavra					
... (C)V tônica +	V tônica	---	62	---	62	
	V pré-tônica	3	70	---	73	
	monossílabo	V (leve)	1	64	---	65
		VV (ditongo)	---	15	---	15
		VC	---	17	---	17
Subtotal		4	228	---	232	
... (C)V (átona) +	V tônica	299	93	---	392	
	V pré-tônica	419	93	---	512	
	monossílabo	V (leve)	450	270	---	720
		VV (ditongo)	161	14	---	175
		VC	150	79	---	230
Subtotal		1479	549	---	2028	
monossílabo +	V tônica	187	292	10	489	
	V pré-tônica	226	300	14	540	
	monossílabo	V (leve)	67	270	32	369
		VV (ditongo)	61	63	---	124
		VC	65	104	5	174
Subtotal		606	1029	61	1696	
Subtotal		2089	1806	61	3956	

Os exemplos a seguir, em (4.17), mostram que o hiato é a única solução possível para encontros de uma vogal tônica com outra vogal, independentemente da qualidade dessas vogais.

- (4.17) Sã saluador sabe que assy e (B1245-13)
 per bõa fe o mellor que eu sei (A158-23)
 Ñ se foy daqui ay madre nõ uẽ (B1204-6)
 e diss' assi: «Aquel que non erra, (CSM15-29)
 e ali u jazia / a prezes, foi-lle nenbrar (CSM18-40,41)
 E disse-ll' assi: «Ide falar con mia sennor (CSM64-56)
 querrá a Virgen que Deus foi parir, (CSM143-36)
 a mi á ela mostrados / mais bẽes, que contarei. (CSM200-6,7)
 pero o tent' o diabo, | nunca o fará errar (CSM206-refrão)
 ca sempre dos que a chaman é amparanç' e escudo (CSM213-8)
 E quando pararon mentes, virono en pe estar (CSM282-27)
 E u esto dizer queria (CSM283-42)
 se á ontre vos omagen que non an estes pagãos (CSM335-87)

Um fato que comprova que as restrições rítmicas para a ocorrência da elisão levam em consideração apenas a tonicidade da primeira vogal envolvida no processo e não a da segunda é a possibilidade de haver elisão quando a primeira vogal da segunda palavra é tônica. Nesse sentido, basta que a última vogal da primeira palavra seja átona e que a segunda palavra seja iniciada por vogal (tônica ou pré-tônica, ou monossílabo), para que a elisão ocorra – como comprovam os exemplos em (4.18). Além disso, a aplicação da elisão não é bloqueada nem mesmo quando, depois da queda da vogal átona final da primeira palavra, um choque acentual é produzido – exemplos em (4.19).⁸

- (4.18) Meu amigo de tristandar (B555-5)
 E moyragora rendolhi ben (B658-3)
 falou uoscay ben talhada (B676-16)
 ora vehesso meu amigo (B676-19)
 Possend auerdade saber (B1390-4)
 E quãdel ujr os olhos meus (B714-13)
 pois de seiades mia mortauer (A111-2)

8 Bisol (1992b, p.96) mostra que, no PB atual, ao contrário do que acontece em PA, a formação de um choque acentual bloqueia a aplicação da elisão. Também o processo de degeminação, para Bisol (1992b, p.87), é bloqueado quando forma sequências de duas ou mais vogais acentuadas.

- (4.19) Antel₁ candeas de paris (B1202-18) – ánt'él
 Que Tristoie₂ meu amigo (B555-1) – trist'ój'ê
 Amiga estadora₃ calada (B573-8) – estád'óra
 eu a tod₄ ome que ueio morrer (A2-2) – tód'óme
 Pelos meus ollos ouueu₅ muito mal (A163-1) – óuv'êu
 Cuidand'₆ ela seu dereyto (CSM132-138) – cuidánd'êla
 que ante do mundo foi todavia / criada, e que nunc'₇ á de minguar
 (CSM180-15, 16) – núnc'á
 Aqueste mour'₈ era / daquele om' e seu / cativo, e fera- / ment'₉ era
 encreu (CSM192-34 a 37) – móur'éra; feramént'éra

Cunha (1961, p.91) afirma que “a vogal final átona dos polissílabos perdia-se com mais frequência que a dos monossílabos”. Embora, em termos de quantidades absolutas, a afirmação de Cunha seja correta, a possibilidade de a vogal de um monossílabo se elidir ou não com a vogal seguinte (do início da palavra seguinte) está relacionada mais diretamente com o grau de tonicidade desse monossílabo (e com restrições fonotáticas, que serão explicitadas adiante) do que com a quantidade de sílabas das palavras envolvidas.

Os monossílabos tônicos incluem-se entre as palavras que bloqueiam a ocorrência da elisão. Entre esses, Cunha (1961, p.43) cita as conjunções *e*,⁹ *que*,¹⁰ *ca*¹¹ e *se*, que, segundo esse autor, mantinham sua “integridade” por

9 Embora Cunha considere a conjunção *e* como “semiforte” (+ tônica), não há como se ter certeza a respeito do seu grau de tonicidade, analisando unicamente o processo da elisão, uma vez que, como será visto adiante, essa conjunção não pode se elidir com a vogal da palavra seguinte por restrições fonotáticas.

10 Cunha (1961, p.59) afirma que “a integridade do monossílabo que mantinha-se na verificação trovadoresca de forma absoluta”. Mais tarde, a respeito da mudança no grau de tonicidade da conjunção *que*, na história da Língua Portuguesa, tira quatro conclusões:

“a) na fase primitiva das línguas românicas o que deveria apresentar tonicidade apreciável, pois, de outra forma, não lhe seria possível desempenhar as funções de vocábulo de apoio nem manter sua individualidade antes de palavras de início vocálico;

b) em sua evolução românica êsse monossílabo perdeu, progressivamente, a intensidade originária, passando a mera partícula proclítica;

c) em consequência dessa atonificação, não pôde conservar sua integridade antes de fonemas vocálicos, com os quais passou a formar sílaba;

d) em português, no entanto, a sinalefa e a elisão do que são fenômenos tardios, datáveis, quando muito, de fins do séc. XIV ou princípios do séc. XV.”

Arbor Aldea (2008, p.22) reafirma o caráterônico atribuído por Cunha (1961) ao monossílabo *que* no *Cancioneiro da Ajuda*.

11 “Na linguagem dos trovadores [...], o *ca* teria tonicidade apreciável, suficiente para servir de palavra de apoio e para conservar-lhe a integridade antes de fonemas vocálicos.” (Cunha, 1961, p.76-7).

serem “*semifortes*”, na época. De fato, seu comportamento com relação a processos de sândi (como a elisão) confirma o caráter tônico, atribuído por Cunha a essas palavras, uma vez que elas jamais se elidem com a palavra seguinte iniciada por vogal. Dessa forma, com exceção de *e*, em relação à qual restam dúvidas quanto à sua tonicidade (por não poder se elidir com a palavra seguinte, mais devido a restrições fonotáticas, de estrutura silábica, do que rítmicas, de tonicidade), essas conjunções, em PA, não devem ser consideradas *clíticos* fonológicos, uma vez que mantêm sua autonomia. Em Massini-Cagliari (2001a), acrescentamos à lista de Cunha (1961) a preposição *so*. Como se pode ver, através da Tabela 4.5, esses monossílabos realmente selecionam preferencialmente ou exclusivamente o hiato como solução aos encontros formados entre eles e uma palavra iniciada por vogal.

Tabela 4.5. Solução dada aos encontros vocálicos formados por monossílabos seguidos de vogal – cantigas profanas e religiosas.

Monossílabo	Elisão	Hiato	Ditongo	Subtotal
artigos definidos	---	97 (100%)	---	97 (100%)
pronomes oblíquos	---	51 (100%)	---	51 (100%)
A (preposição)	---	63 (100%)	---	63 (100%)
CA	3 (5,9%)	48 (94,1%)	---	51 (100%)
CHE	4 (100%)	---	---	4 (100%)
DE	217 (93,5%)	15 (6,5%)	---	232 (100%)
E	---	288 (100%)	---	288 (100%)
LHE	159 (99,4%)	1 (lhi) (0,6%)	---	160 (100%)
ME*	142 (94,7%)	8 (5,3%)	---	150 (100%)
MI	---	12 (16,7%)	60 (83,3%)	72 (100%)
QUE	1 (0,3%)	357 (99,7%)	---	358 (100%)
SE (pronomes)	77 (98,8%)	1 (1,2%)	---	78 (100%)
SE (conjunção)	---	45 (100%)	---	45 (100%)
SO	---	6 (100%)	---	6 (100%)
TE	4 (100%)	---	---	4 (100%)

Continua

Além disso, por terminar em vogal *a*, o monossílabo *ca* não estaria, de acordo com a hipótese veiculada neste livro, sujeito ao processo de elisão e sim ao de crase; no entanto, o que os dados mostram é que, pelo seu grau de tonicidade, tampouco se sujeita à crase, antes de palavras iniciadas pela vogal *a*.

Tabela 4.5. *Continuação*

Monossílabo	Elisão	Hiato	Ditongo	Subtotal
TI	---	6 (85,7%)	1 (14,3%)	7 (100%)
XE	8 (100%)	---	---	8 (100%)
Total	615 (36,8%)	998 (59,6%)	61 (3,6%)	1674 (100%)

* Como a vogal elidida não aparece grafada, não é possível determinar se se trata de ME ou MI. Portanto, usa-se, aqui, a representação com E, por ser a mais usual, mas é necessário dizer que não é possível determinar com precisão a qualidade da vogal, nesse contexto. O mesmo serve para os monossílabos aqui representados como DE, LHE, SE e XE.

Como mostram os exemplos em (4.20), o comportamento dos monossílabos *ca* e *so* é análogo ao dos monossílabos tônicos *ia* (=já), *é* e *u*, com relação à impossibilidade de a vogal de seu núcleo se elidir. Dessa forma, podem ser considerados tônicos, a exemplo do que fez Cunha (1961, p.43), para *ca*.

- (4.20) a. Ca o amor desta Sen[n]or é tal, (CSM-B-27)
ca o fogo no pe lle começou (CSM259-43)
Ca os que y jajūavan foron sãos e guaridos (CSM277-350)
ca espell' é de Santa Eigreja. (CSM280-refrão)
- b. lle sayu per so a unlla aquel poçon tan lixoso. (CSM225-49)
So aq̄stas aulaneyras granadas (B1158-8)
- c. En Roma foi, ja ouve tal sazón, (CSM17-10)
que ja oya o galo e a rãa. (CSM69-63)
- d. Elisabeth, que foi dultar, / é end' envergonnada". (CSM1-21, 22)
esta claridade non é humãa." (CSM69-33)
- e. log' aquel mōesteiro, u al non averia. (CSM285-40)
hu e meu amigue se o poder ueer (B1158-8)

A Tabela 4.5 mostra que, com relação a *que* (conjunção ou pronome relativo), em 99,7% dos casos, ocorre hiato entre a vogal do monossílabo e a vogal inicial da palavra que o segue – exemplos em (4.21). Essa é uma forte indicação do seu caráter tônico.

- (4.21) Ca os que y jajũavan foron sãos e guaridos (CSM277-350)
 per bõa fe o mellor que eu sei (A158-23)
 oque apastor dizia (B676-7)
 e fiz mal por queo nõ fiz (B723-6)
 q̃ aq̃stasera feyta (B798-10)
que ouv' ela, u vyu alçar (CSM1-55)
que a Deus rogasse que lla fizesse gãar. (CSM16-33)
que era tafur e ladron (CSM24-10)
 poren m' enviou que entr[e] ontr' os teus (CSM76-38)
Que u quis descomungaçon (CSM283-53)

Em todo o *corpus*, aparece um único caso de elisão de *que* com a vogal da preposição *en*, reproduzido em (4.22). Anteriormente, em (4.14), já foi mostrado como, no PA, era possível que a vogal da preposição *en*, que é epentética, não fosse inserida, sendo que a nasal, flutuante, seria adjungida como coda à sílaba final da palavra anterior. Ora, em (4.22) não se pode ter certeza de que a vogal apagada é mesmo a primeira (ou seja, a vogal final do monossílabo *que*), conforme o sugerido pela interpretação da edição de Mettmann (1986, p.184), no que diz respeito ao posicionamento do apóstrofo, uma vez que, em qualidade, ela coincide com a vogal epentética da preposição *en*. Assim, é bem provável que não esteja, de fato, ocorrendo um processo de elisão, mas um outro processo de ressilabação, que apaga a segunda vogal, aquela que é epentética, em nível lexical. Por esse motivo, pode-se afirmar que os dados aqui coletados comprovam o caráter tônico do monossílabo *que* no período medieval do português, apontado por Cunha (1961).

- (4.22) Ant' a eigreja qu' en un vale jaz (CSM52-20)

Com relação ao monossílabo *se*, Cunha (1961, p.83) afirma que:

Como os monossílabos *e*, *que* e *ca* – tudo faz crer –, a conjunção *se* era inelidível na métrica dos trovadores, e, nisso, contrastava com o seu equivalente gráfico, o pronome *se*. Dizemos gráfico, porque os dois monossílabos se opunham,

na língua antiga, quanto à acentuação. A forma pronominal era átona, mas a conjuncional deveria possuir relativa tonicidade, a suficiente, pelo menos, para garantir-lhe a autonomia antes de palavras iniciadas por vogal e o emprêgo como vocábulo de apoio frásico.

De fato, a partir da Tabela 4.5, é possível constatar que, em todo o *corpus* não foi localizado qualquer caso de elisão com a conjunção *se*. Dos 45 casos de sequências vocálicas formadas pela vogal da conjunção *se* e outra vogal qualquer, todos se resolvem em hiato – fato que representa uma evidência do caráter tônico dessa conjunção. Os exemplos listados em (4.23), a seguir, ilustram esse fato.

- (4.23) hu e meu amigue se o poder ueer (B1158-8)
 Esseu eu mays oysse (B1262-19)
 sena ueer se ante non morrera (A227-6)
se era ja que ferido ou [se] sse ssentia mal. (CSM282-29)
 e se en algũa cousa ll' erraran per neçidade (CSM384-67)
 que se alguen queria / a hũa delas levar (CSM18-76,77)
 oyde-mio, se ouçades prazer (CSM52-8)

Por outro lado, a Tabela 4.5 mostra que, em 98,8% dos casos em que o pronome *se* é seguido por vogal, ocorre elisão. É o que mostram os exemplos em (4.24).

- (4.24) poys sso meu foy e non faloumigo (B676-10)
 Foissora daquj sanhuda (B785-1)
 E pauor eu dessalongar (B723-7)
 poys sso meu foy e non falou migo (B676-10)
 Quãdossel demj partia (B696-7)
 deuia sa nembrar do seu (A42-13)
 con aquela dona; mais pois s'ir dali cuidou (CSM64-17)
 ant' o preste e que ss' agêollasse (CSM69-51)
 e foi-ss' a casa do monje privado (CSM69-61)
 meteu-ss' en orden pola mellor servir. (CSM76-44)

Como mostra a Tabela 4.5, o monossílabo *de*, em geral, submete-se à elisão (em 93,5% dos casos), o que comprova seu caráter átono. Os exemplos citados em (4.25) comprovam esse fato.

- (4.25) Doutro mal del ca defquandeunacy (B573-26)
 Semeu auos dassanhar ñõ ouuer (B636-13)
 de fala domou de moller (A16-24)
 de ñõ poder dela partir (A28-17)
 sennor e lume destes ollos meus (A158-30)
d'a touca da seda dar / senpre ll' escaecia. (CSM18-32, 33)
 Seend' y o Emperador d' Espanna (CSM69-10)
 per que na fogueira / d' inferno que cheira (CSM192-94, 95)
 son d' omees muit' onrrados (CSM200-5)
 A mi livrou d' oqueijões (CSM200-34)

No entanto, a preposição *de* pode não se elidir em alguns contextos específicos. A Tabela 4.5 mostra que isso ocorre em quinze casos mapeados no *corpus* (6,5% de 232 casos). Para Cunha (1961, p.92), “a vogal da preposição *de* só não se elidia antes de vogal quando esta era o corpo do pronome átono *o*, *a*, *os*, *as*”. Em (4.26) são apresentados exemplos em que a preposição *de* não se elide com a palavra iniciada por vogal. Em todos eles, a segunda palavra representa o corpo do pronome acusativo, o que confirma a conclusão de Cunha, consistindo de um monossílabo leve, constituído de uma única vogal. Qualquer outra palavra iniciada por vogal (inclusive o artigo definido), em posição imediatamente posterior à preposição *de*, não consegue bloquear a ocorrência da elisão. Dessa forma, deve-se considerar uma restrição, de natureza morfossintática, que bloqueia a aplicação da elisão nos exemplos em (4.26), com a finalidade de diferenciar as sequências *de* + *artigo definido* de *de* + *pronome acusativo*.¹²

12 Até hoje, as Gramáticas Normativas do Português preceituam, como regra de “bom uso” na escrita, a não elisão de *de* + *artigo*, quando este for o primeiro elemento de um sintagma nominal com função de sujeito (ex: *A ideia de a revolução industrial ter acelerado a pobreza...*), com a finalidade de diferenciar essas construção de outras, em que o artigo faz parte de um sintagma nominal com função genitiva (ex: *casa da Maria*). Essa restrição não é do mesmo tipo da retratada nos exemplos em (4.26) para o PA; no entanto, mostra que a língua pode fazer uso de critérios sintáticos e/ou morfológicos como restrições à aplicação da elisão.

- (4.26) Ca tal sabor ei de o ueer (B1040-4)
De a p^r mi boã fazer (B1173-14)
 Poys eu emha uoontade / Deo nõ veer sõ bẽ fiz (B1202-17)
dea ssfr̃ds faredes rrazõ (B795-10)
de a ueer ca se a uir (A41-97)
 ca le pesa de a amar (A144-6)
 e que sempr eu punnei de a seruir (A199-3)
 A que as portas do ceo | abriu pera nos salvar, / poder à nas deste
 mundo | de as abrir e serrar. (CSM246-refrão)
de a servir, seu enguento | aduss' a bõa Sennor (CSM206-41)
 mas o demo provou de os partir. (CSM259-9)
 que non poderei en seu ben falir / de o aver, ca nunca y faliu (CSM-B-
 35, 36)

De acordo com a Tabela 4.5, além de *ca* (monossílabo tônico que se submete à elisão, em circunstâncias especiais e com finalidades estilísticas) e dos monossílabos átonos *de* e *se* (pronomes), apenas os monossílabos *me*, *lhe*, *te*, *che* e *xe* podem ser elididos com a vogal inicial da palavra seguinte – exemplos em (4.27). Dessa forma, conclui-se que esses são monossílabos essencialmente átonos, na medida em que não seria possível a aplicação da elisão, caso fossem acentuados, por causa da restrição rítmica que bloqueia a ocorrência desse processo quando a primeira palavra acaba em vogal tônica. Assim sendo, devem ser considerados *clíticos*, que se adjungem à palavra imediatamente posterior.

- (4.27) a. Qysomoiun cauleyro dizer (B719-1)
 que massanharey por el tardar (B714-2)
 Tã sanhudo nõ me semeu q'ser (B1118-7) (me = m'ê)
 humeueia tâto mã de guardar (1226-15) (mã = m'an)
 Assanhey meu muyta meu amigo (B630-1) (meu = m'eu)
 quen me quiser uennam aqui buscar (A64-7)
 a uos non miria partir (A115-19)
 muitouue gran sabor de menganar (A199-4)
 Poren todos m' ajudade (CSM200-39)
 o que vi vos direy todo, se m'en fordes oydores. (CSM384-58)
M' ide polo que fez a meezinna (CSM69-71)

- b. edixillheu \tilde{c} n \tilde{o} lhera mest \tilde{c} (B719-15)
 tornou muj triste eu ben lhentendi (B719-5)
 edefendilho eu e hunha ren (B719-3)
 o al non lle coita de pran (A155-14) (lle = ll'è)
 Ca llo nego pola ueer (A87-15)
 e tanto l' andou o dem' en derredor (CSM76-13)
 Pero av \tilde{e} o-l' atal que ali u s \tilde{a} ava (CSM77-35)
 atravessou-xe-l'un osso na garganta, e sarrada (CSM322-23)
 Respondeu-l'o ome b \tilde{o} o: Esto faria de grado (CSM335-36)
- c. por quanto me feziste | de ben, e t' amar \tilde{a} (CSM401-101)
 e se t' aqueste pan non refeiro (CSM15-56)
 t' ás a departir (CSM192-101)
- d. Meu Fillo esto ch' envia. (CSM2-45)
 Virgen, dos teus miragres, | peço-ch' ora por don (CSM401-4)
- e. Mays comoxe muy trobador (B1173-4) (xe = x'è)
 poys lhentend \tilde{e} m ca posto xeia (B1226-11) (xeia = x'è já)
 Pero quem quer xentendera (A229-7)
 Non soube que xera pe sar (A155-1)
 ca x'è noss' avogada. (CSM1-82)

Enfim, com relação aos monossílabos, pode-se concluir que eles estão submetidos à restrição rítmica que regula o aparecimento da elisão. Dessa forma, monossílabos tônicos não podem se elidir com as vogais que os seguem. Já os monossílabos átonos de vogal /e/ podem se elidir com as vogais seguintes. Como será visto a seguir, em relação aos demais monossílabos citados na Tabela 4.5, os terminados em /i/ e os constituídos de apenas uma vogal, há outras restrições, que não de ordem rítmica, que impedem a sua submissão ao processo de elisão.

Existem também condições de natureza fonotática, ou seja, concernentes à estrutura da sílaba, que devem ser seguidas, para que o processo de elisão possa se aplicar: do contrário, o hiato é a solução obrigatória.

A primeira restrição diz respeito ao preenchimento da rima da sílaba final da primeira palavra envolvida no processo da elisão: esta tem que ter

apenas uma posição preenchida. É por esse motivo que a elisão fica bloqueada se a primeira palavra terminar em ditongo, uma vez que o núcleo da sílaba, nesse caso, tem duas posições preenchidas – exemplos em (4.28).¹³

- (4.28) Ay amiga eu ando Tã coyhada (B573-15)
 e mia sênor direi eu en (A131-27)
 E macar eu estas duas non ey (CSM-B-9)
vyu a pedr' entornada (CSM1-46)

Da restrição supracitada decorre que a sílaba da primeira palavra tem que ser aberta, ou seja, não pode ter coda preenchida. Isso explica por que uma palavra terminada em sílaba travada por consoante obviamente jamais irá se elidir com a palavra seguinte (nesse caso, a possibilidade é haver uma ressilabificação da consoante da coda da última sílaba da primeira palavra como “onset” da primeira sílaba da palavra seguinte) – exemplo em (4.29).

- (4.29) E pauor ey dessalongar (B723-7)

Por esse motivo, uma vogal nasal (considerada como uma sequência de vogal + consoante nasal), mesmo que átona, não pode se elidir com a que a segue:

- (4.30) nunca de uos ouuenẽ ey (A38-15)
 Mha filha nõ ey eu prazer (B840-1)
 querendo leixar ben e fazer mal (CSM-B-30)

A terceira e mais importante restrição de natureza fonotática diz respeito ao preenchimento do *onset* da sílaba final da primeira palavra. Como mostra a Tabela 4.6, na maior parte dos casos, sequências de sílaba átona de *onset* vazio e vogal são preferencialmente resolvidas em hiato (82,4% dos casos).

13 Os casos de ditongos seguidos de vogal não foram considerados no levantamento quantitativo aqui considerado. Não aparecem, portanto, na contagem dos hiatos. O mesmo procedimento foi adotado com relação às sequências de vogal nasalizada + vogal.

Tabela 4.6. Processos de sândi – primeira sílaba com *onset* vazio (com exceção de monossílabos).

Processo	Quantidade
Elisão	18 (17,6%)
Hiato	84 (82,4%)
Total	102 (100%)

É preciso dizer, no entanto, que todos os dezoito casos em que aparentemente acontece elisão dizem respeito a sequências de duas vogais /a/ (exemplos foram apresentados anteriormente em 4.10); como já foi visto, o processo de sândi que ocorre entre sequências dessa natureza tem diversas características que o opõe à elisão, aproximando-o muito mais da crase. Porém, quando a sílaba átona de *onset* vazio é preenchida por uma vogal diferente de /a/ (/e/ ou /o/ – exemplos anteriormente apresentados em 4.11), a única solução possível é o hiato. A partir desse fato, é possível afirmar que é preciso que a vogal a ser elidida pertença a uma sílaba com *onset* preenchido – caso contrário, o hiato torna-se obrigatório.

É também por esse motivo que monossílabos constituídos de apenas uma vogal não estão sujeitos à elisão: a sílaba em que se situam tem o *onset* não preenchido. Estão nesse caso os artigos definidos, os pronomes acusativos, a preposição *a* e a conjunção *e* – exemplos em (4.31). Conforme mostra a Tabela 4.5, eles nunca podem ser apagados. Nesses casos, a elisão não pode se aplicar também por questões de preservação de estrutura, uma vez que, caindo a vogal, nada sobraria da sílaba original – o que acarretaria problemas de ordem semântica, com consequências para a interpretação do enunciado.

(4.31) a. artigos definidos:

des que leixara a ost' alçando (CSM15-164)servos que tu amas, e quer' a outra leixar. (CSM16-73)Ll' aveo que foi perant' a ygreja (CSM69-30)lle ficou end' a espinna. (CSM132-120)e se ss' ao sol parava, log' a aranna viya (CSM225-33)Ca o amor desta Sen[n]or é tal (CSM-B-27)O emperador lles pos praz' atal (CSM17-50)e por aquesto a foi o infançon prender (CSM64-13)

b. pronomes acusativos:

comeu uos dixe ia o e mayor (A2-26)
 e o eu nō q'sr catar (B714-15)
 Porque o a Groriosa / achou muy fort' e sen medo (CSM2-37, 38)
 e que a a ajades quant' eu poder punnarei (CSM64-62)
 e porende os cativos a yan sempr' aorar (CSM183-16)
 de o aver, ca nunca y faliu (CSM-B-36)
 un lyvro, e ele o abryu (CSM15-116)
 e assi o en trouxeron (CSM102-79)
 muitas que o outorgasse (CSM132-50)

c. preposição A:

que deu a un seu prelado (CSM2-8)
 sayu a el por xe ll' omillar (CSM15-28)
 mas tal amor ouv' a hũa dona, que de pran (CSM16-12)
 sejam perdoados, se vos a outri vou dar (CSM64-39)
 Senon a esta, que é Sennor Espirital (CSM64-41)
 e quando chegou a Elvas, foi logo desafiado (CSM213-32)

d. conjunção E:

e o q̄ mende guardar nō poder (A2-23)
e eu nō posso end al fazer (A14-14)
 pola negar e a mentir (A28-23)
e essa me tem en poder (A41-4)
E o uir eu bẽ talhada (B1290-16)
E el morto sera seme nō vyr (B1198-5)
e enuyoumj dizer e roguar (B868-2)
E ilo ey ueer por en (B932-17)
 Madre; e eles fugiron (CSM102-67)
 Os outros, quando chegaron a el e o jazer viron (CSM213-86)
E avẽo dessa vez (CSM28-77)
e en un algar deitaron (CSM102-39)
 E quando foi aas portas | da vila e entrar quis (CSM246-36)
 e d'ome que mal serve | e é mui pedidor. (CSM401-51)
 de vossas eigrejas e ir (CSM283-30)
e u quer que ya (CSM285-19)
e as armas todas essa vez / acharon, e a lança jazendo (CSM15-150, 151)

Uma restrição de natureza prosódica para a ocorrência da elisão diz respeito à divisão do enunciado em sintagmas entoacionais e à posição das palavras nesses sintagmas: é necessário que as duas palavras envolvidas no processo da elisão pertençam a um mesmo grupo entoacional (I) e sejam pronunciadas sem pausa entre elas. É por esse motivo que a elisão não pode ser aplicada entre versos nem no meio do verso quando ocorre cesura – exemplos em (4.32):¹⁴

- (4.32) Que Triſtoie meu amigo / Amiga no seu coraço (B555-1/2)
 Não vou eu a sã clemêto | orar e faço grã razõ (B1202-1)
 Ca se el madussesse | o por q̃ eu moiro damor (B1202-13)
 eu mia soffro | e ia que est assi (A260-3)
 e grand' e muit' arrizado, | e a maravilla fera (CSM312-16)
 per que a aver podesse, | e ar catou mandadeiras (CSM312-51)
 e achar sol nona pode, | e cuidou que se mudara (CSM335-5)
 en ti quen souber esto | e mais te servirá (CSM401-100)

4.4 Ditongos e hiatos

Como foi mostrado anteriormente a partir da Tabela 4.1, a ditongação é o processo escolhido para resolver os encontros vocálicos intervocabulares em apenas 1,5% dos casos. No conjunto dos dois *corpora* analisados, foram encontrados apenas 61 exemplos de ditongos formados entre vogais de duas palavras diferentes, sendo que 51 casos foram encontrados no *corpus* de cantigas profanas (37 em A, e 14, em B) e apenas dez, no conjunto das cinquenta *Cantigas de Santa Maria* escolhidas. Esses números já dão ideia de quão marginal era esse fenômeno na lírica trovadoresca. Como veremos a seguir, esse fato se dá por uma razão linguística: o contexto de ocorrência da ditongação como processo de sândi é extremamente restrito.

A marginalidade do fenômeno da ditongação no contexto da lírica medieval galego-portuguesa enquanto processo de sândi é tal, que Arbor

¹⁴ Nos exemplos em (4.32), a cesura é indicada pela barra vertical (|).

Aldea (2008, p.21), analisando o *Cancioneiro da Ajuda* (justamente o cancionero no qual mais dados foram mapeados nesta pesquisa), chega a se questionar se a ditongação (que ela denomina “sinalefa”, a exemplo de Cunha, 1961) seria mesmo realizada: “Os casos de sinalefa documentados em A e as correções que neste cancionero se introduzem para marcar unha elisión parecen sinalar que, em moitos casos, nos encontramos ante um fenómeno puramente gráfico”.

Consideraram-se, aqui, apenas os casos de ditongação como processo de sândi (a ditongação nos limites da palavra já foi estudada no Capítulo 2), devidamente comprovados pela estrutura métrica do verso, isto é, casos em que as duas vogais envolvidas no processo ocupam, de fato, a mesma sílaba poética, para que a estrutura métrica do poema perfeita (ou seja, para que todos os versos sejam isossilábicos). É o que ocorre no exemplo (4.33), a seguir:¹⁵

(4.33)

Se	lh'eu	fiz	tor	to	la	ze	rar-	mi-o-	ei
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

con	gran	de	rei	to,	ca	lhi	non	fa	lei
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

No caso do manuscrito B (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional*), um outro fator, de ordem gráfica, pode diferenciar a realização das sequências I-V como ditongos ou hiatos. No exemplo supracitado, o fato de a sequência IO estar representada na escrita como HO, em *lazerarmho ei*, comprova a sua realização como ditongo. Caso devesse ser realizada como hiato, estaria grafada como IO, YO ou JO. Não se pode esquecer que, na escrita de B, a letra H podia ser utilizada para representar o som da semivogal /i/, em ditongos crescentes e também em outros casos, como em *soberuha*, *dormho*, *seruho* etc.¹⁶

15 Versos 6 e 7 da cantiga B658, de Airas Carpancho, na versão de Nunes (1973, v.II, p.84). A cantiga é composta de decassílabos agudos.

16 A respeito do uso do grafema <h> em B, ver Massini-Cagliari (1998a).

fmei disse q ueiria
qmha uia iurado
senqã coita todaira
de morte qse uehisse

Figura 4.2. Notação de ditongo resultante de sândi em B.

Trecho da cantiga B696, de João Lopes de Ulhoa.

No segundo verso deste trecho, “e \tilde{q} mhauya iurado”, a presença da letra *h* representa a vogal *i*, formando um ditongo crescente.

Dentro do universo das 150 cantigas profanas e religiosas escolhidas para comporem o *corpus* do presente estudo, a ditongação, enquanto processo de sândi (isto é, como resolução de encontros vocálicos intervocabulares), só aparece em um único contexto: para ligar os pronomes *mi* ou *ti* a uma palavra iniciada pelas vogais representadas pelos grafemas <a> e <o> (como mostra a Tabela 4.2, na maior parte dos casos, este último grafema representa o som de /o/; em apenas dois casos, representa o som de /o/).

A grande maioria dos casos de ditongação acontece entre o pronome *mi* e a vogal seguinte, inicial de palavra – exemplos em (4.34):

- (4.34) Leda mhandeu (B641-3)
 p \tilde{r} q̃ mhã dades irado (B1147bis-19)
 e \tilde{q} mhauya iurado (B696-16)
 Nen mha duz o meu amigo (B1202-3)
 pero mho eu cuydado uj (B723-3)
 E nunca mho farã creer (B1040-16)
 Semho non feze ren ueer (B1040-17)
 Dizen mhora muit que uen (B1040-2)
 Se nã assi como mio ei (A16-20)
 de qual mior oystes dizer (A41-97)
 e se mia el dar non quiser (A70-17)
 e pesar mia en si deus mi perdon (A242-4)
 e est' orgullo que mi ás mostrado (CSM15-63)
 que rogas[s]' ao seu Fillo que cedo mi a morte dêsse (CSM225-38)
 que os que mio fillaren | mio sábian gradeçer. (CSM401-41)
mi acorra en mias coitas | por ti, e averá (CSM401-98)
 Ca à porta do templo | disseron-mi os porteiros (CSM411-70)
 guardade-mi os gãados | en aquesta mallada. (CSM411-118)

Apenas um caso de ditongação envolvendo o pronome *ti* pôde ser mapeado no *corpus*. Esse dado encontra-se reproduzido em (4.35):

(4.35) Deus ti demande, que pod' e val (CSM15-64)

O contexto definido anteriormente (pronomes *mi/ti* seguidos de vogal grafada como <a> ou <o>) é o único contexto favorável à ocorrência da ditongação. Nos demais contextos, aplicam-se outros processos de sândi (elisão ou crase, havendo contexto para tais processos) ou o encontro vocálico se mantém, formando um hiato. Nos casos de uma vogal /i/ (final de qualquer palavra que não *mi/ti*) seguida de outra vogal, o hiato é a solução para o encontro vocálico formado, como no verso: *Pois naçi nunca ui amor* (A 80-117).

No entanto, há várias ocorrências de hiatos formados pelos pronomes *mi/ti* mais vogal – exemplos em (4.36). Como mostra a Tabela 4.5, no caso do pronome *mi*, a solução mais frequente para os encontros vocálicos é a ditongação (83,3%); há apenas doze casos de hiato, que correspondem a 16,7% do total. Já com relação ao pronome *ti* ocorre o inverso: dos sete casos encontrados, seis (85,7%) são resolvidos em hiato; apenas um (reproduzido em (4.35)), se resolve em ditongo.

- (4.36) a. Tan coytado p̄ mi anda (B1036-15)
 Ay d̄s q̄ doo q̄ eu de mi ey (B1128-1)
 p^r mi aly quandoa fez (B1173-8)
 de mi e da outra dona, a que te mais praz (CSM16-67)
 ir migo e mi algo derdes (CSM102-23)
 a mi á ela mostrados (CSM200-6)
 e desdennares a mi e a meu Fill', o santo Rey (CSM285-107)
- b. Tantas son as merçees, | Sennor, que en ti á (CSM401-92)
 que mui mais sei eu ca ti assaz (CSM15-35)
 Madre de Deus, non pod' errar | quen en ti á fiança. (CSM24-refrão)
 ca Deus a ti a / outorgaria (CSM100-19, 20)

Tal fato levanta a hipótese da existência de duas formas para cada um desses pronomes: uma tônica (que bloqueia a ditongação) e outra átona (sujeita à ditongação). Nesse sentido, no caso de *ti*, pode-se dizer que o

pronome é prioritariamente tônico, já que bloqueia, na grande maioria dos casos, a ditongação. Esta, quando ocorre, pode, inclusive, ser interpretada como um aproveitamento estilístico desse processo – marginal, portanto.

No entanto, no caso de *mi*, embora haja exemplos que comprovem o caráter tônico desse pronome – (4.37), em que o pronome *mi* é, inclusive, o ponto mais proeminente do verso –, há outros, como (4.38), que comprovam sua atonicidade e sua capacidade de realizar-se como clítico. Mesmo nesse caso, pode ocorrer um hiato. Para esse pronome, no entanto, seria o hiato o processo de sândi não esperado, cujo uso poderia ter conotações estilísticas, portanto.

(4.37) Cao nō ui nē uyo el mi (B555-14)

(4.38) amade-mie vos muit', e al non (CSM259-28)

Enfim, pode-se concluir que, enquanto para os monossílabos átonos terminados em /e/ a possibilidade mais frequente de sândi é a elisão, para os terminados em /i/, o hiato é a solução adotada, com exceção de *mi* seguido de /a, o, o/, quando o processo de sândi selecionado é a ditongação. Portanto, de todos os processos de sândi possíveis no PA, é a ditongação o que tem o contexto desencadeador mais restrito: apenas ocorre depois do pronome átono *mi* (com o pronome *ti*, não é o processo preferencial).

4.5 Sândi: fenômeno estilístico?

Sendo o sândi um processo essencialmente prosódico, quando as condições morfossintáticas, rítmicas, fonotáticas e fonológicas (relativas à qualidade das vogais envolvidas) para a ocorrência da ditongação, da crase e da elisão não são atingidas, o hiato é a solução obrigatória para os encontros vocálicos.

Além dos hiatos obrigatórios, há, no *corpus* considerado, outros casos em que são anotados hiatos que, provavelmente, não deveriam ocorrer realmente nas cantigas: é o caso dos versos irregulares quanto à métrica, quando comparados aos demais versos da cantiga: invariavelmente, nesses casos, com uma sílaba *a mais* do que deveriam ter. A Tabela 4.7 mostra que há quarenta exemplos dessa natureza, concentrados sobretudo no manuscrito

A, em que há 31 casos; B apresenta oito casos e, nas CSM, foi encontrado apenas um caso de verso irregular, que poderia ser “corrigido” através de uma elisão não realizada (apresentado em 4.39). Além disso, trata-se, como se pode ver nos exemplos em (4.40), de casos em que há contexto para a aplicação da elisão, ou seja, casos que atendem todas as condições rítmicas e fonotáticas para a ocorrência desse fenômeno. Dessa forma, pode ser levantada a hipótese de constituírem esses versos apenas “erros” de cópia, em que o copista deixou de anotar a elisão que, efetivamente, deveria ser realizada.

(4.39) Este mui bon clerigo era e mui de grado liia (CSM384-10)

(4.40) que o soubesse que ñ fosse ende (A210-16)
 se ñ quantora me oystes diz(er) (A2-16)
 que uus eu faço en uus querer (A14-5)
 e quãtos me entõ ueeran (A28-19)
 morrer se cuidasse auer (A82-27)
 quãdo el ueer com eu serey (B714-9)
 Quãdo mel vyr ã sãa marta estar (B1118-19)
 Q̃rra falar migo e ñ q̃rrey eu (B1118-21)

Na Tabela 4.7, a seguir, é apresentado um levantamento quantitativo de todos os casos de hiato intervocabular encontrados no *corpus*. Como se pode observar, 19,7% dos casos constituem casos de hiato não obrigatórios; os outros 80,3% são hiatos obrigatórios, explicados por razões linguísticas e não de estilo.

Tabela 4.7. Fatores bloqueadores de elisão, crase e ditongação e favorecedores do hiato.

Razão do aparecimento do hiato	Quantidade
Cesura, pausas, mudança de contorno entoacional	39 (2,2%)
Primeira vogal em sílaba com <i>onset</i> vazio	84 (4,7%)
Monossílabos bloqueadores de elisão na primeira sílaba	954 (52,8%)
Sílaba tônica na primeira posição	227 (12,6%)
Qualidade da primeira vogal (i/u)	92 (5,1%)
DE + pronome acusativo	13 (0,7%)
versos irregulares – com sílaba(s) a mais	40 (2,2%)
Razões estilísticas (hiatos opcionais)	357 (19,7%)
Total	1806 (100%)

Em um trabalho anterior (Massini-Cagliari, 2003b, p.530), em que opus os casos de hiatos obrigatórios aos casos de hiatos opcionais, analisando apenas as cantigas profanas (de amigo e de amor) aqui também consideradas, mas levando em estudo na contagem também os casos de hiatos formados por ditongo + vogal, obtive uma proporção de 97,96% de casos de sândi ou de manutenção de hiatos regrados por restrições linguísticas muito específicas contra apenas 2,04% de hiatos excepcionais, ou seja, hiatos formados por vogais em relação às quais havia contexto para a aplicação de algum dos processos de sândi aqui analisados (ditongação, crase ou elisão), mas que, por alguma razão desconhecida, não se aplicam. Naquela época, esses resultados me levaram a concluir que, se há “margem de arbítrio” (como a chama Celso Cunha) para a aplicação dos fenômenos de sândi, ela é ainda menor do que estabeleceu o ilustre filólogo (“menos de 10%”). Ousamos dizer até que, dada a pouca relevância estatística das exceções, talvez estas ainda possam ser explicadas e *previstas*, como afirma Cunha (1961, p.43), por algum “artifício ou qualquer razão não apurada de métrica ou de língua”. Nesse caso, não haveria qualquer opção por parte dos trovadores quanto à aplicação ou não dos fenômenos de sândi, constituindo esses processos da língua (da fonologia, da gramática) por trás dos versos e não unicamente de estilo. Dessa forma, acabei por afirmar o caráter obrigatório da elisão e da crase, quando há contexto para a sua aplicação, na língua dos trovadores, o PA, dos quais não é possível fugir sem criar uma transgressão, uma licença poética.

De fato, a análise agora empreendida comprova que, para o *corpus* de cantigas profanas (e sobretudo para B), o condicionamento dos fenômenos de elisão, crase e ditongação é principalmente linguístico. Descontando-se da conta feita em 2003 os casos de hiatos formados por ditongos seguidos de vogal (que, agora, não foram considerados), os casos de hiatos não explicados por razões linguísticas, no *corpus* das cantigas profanas, chega a 13,9% – uma margem de arbítrio maior do que a encontrada em 2003, mas muito próxima dos 10% estimados por Cunha (1961, p.43). Já com relação às cantigas religiosas, a possibilidade de serem formados hiatos não previstos pelo contexto é maior: chega a 21,6% de todos os hiatos mapeados no *corpus* de cantigas religiosas.

Um dos contextos em que foi detectada maior variação entre elisão/crase e hiato ocorre quando a primeira palavra ou um monossílabo é seguido por um monossílabo formado por uma única vogal (que pode corresponder a um artigo definido, a um pronome acusativo, ao corpo da conjunção *e* ou da preposição *a*, ou a monossílabos tônicos formados unicamente por vogal). Nesse contexto, o comportamento dos *corpora* de cantigas profanas e religiosas é inverso, embora a variação exista em ambos os conjuntos de cantigas. Nas cantigas profanas, a solução preferencial dada ao encontro de vogais nesse contexto é a elisão, sendo que há raríssimos casos de hiato – exemplos em (4.41). Há 211 casos de elisão contra 120 hiatos, nesse contexto (não descontados os hiatos em que a primeira vogal é /i, e, o/ ou /a/ não seguido de /a/, obrigatórios).

(4.41) a. elisão:

meu cor desteuolen cobri (A14-25)
 des que meu parte nulla ren (A16-5)
 de todo ben sempro mellor (A42-11)
 omen cuitade a doer (A42-14)
 d^s ora uehessu meu amigo (B676-19)
 e disse quãde qual dia (B696-9)
 tornou muj triste eu ben lhentendi (B719-5)
 edeffendilho eu e el entõ (B719-10)

b. hiato:

de mi por esto e non per outra ren (A157-16)
 sen consello e del desasperado (A10-7)
 a ome o que nõ quer dizer (A87-30)
 Nullome aqueo non diga (B1036-6)
 Que sse behesse logo asseu grado (B936-5)
 Ca el nõ mi tolhe acoita q̃ trago no meu coraçõ (B1202-2)

Já nas cantigas religiosas, a solução mais recorrente para encontro de vogais no contexto V átona ou monossílabo seguido de V é o hiato: são 420 hiatos (também não descontados os hiatos obrigatórios originados pelas restrições relativas à qualidade da primeira vogal) contra 341 elisões.

(4.42) a. elisão:

o que entend' e de dizer lle praz (CSM-B-7)
 confiand' en Deus, ond' o saber ven (CSM-B-12)
 ca per esto o perd' e per al non (CSM-B-32)
 Jesu-Crist' e foy-o deytar (CSM1-28)
 en a loar noyt' e dia. (CSM2-15)
 foi logo mort' e perdudo (CSM2-64)
 com' a Virgen dit' avia. (CSM2-65)
 E poren lle disse: "Amigo, creed' a mi (CSM16-40)
 pareceu-lle log' a Reinna esperital (CSM16-62)

b. hiato:

ca per esto o perd' e per al non. (CSM-B-32)
 no seu reyno e nos erdar (CSM1-8)
 nen como a contrada (CSM1-37)
 a un sant' abade e disse-ll' en confisson (CSM16-32)
 pareceu-lle log' a Reinna esperital (CSM16-62)
 E enton lle disse a Sennor do mui bon prez (CSM16-75)
 En aquel tenpo o demo mayor (CSM17-25)
 e por aquesto a foi o infançon prender (CSM64-13)
 sempre acaron vestia. (CSM132-27)

Como se pode ver, em (4.41) e (4.42) estão apresentados exemplos de mesma natureza. A diferença entre os *corpora* de cantigas profanas e religiosas está, apenas, na proporção entre os casos de *a* e *b*. Nas cantigas profanas, os casos de *a* – elisão – são mais frequentes; nas religiosas, o hiato é mais recorrente.


Enfim, diante desse quadro, pode-se concluir que os processos de sândi no PA são altamente condicionados por fatores linguísticos. No entanto, há uma pequena margem de manobra, que pode ser explorada pelos trovadores com finalidades estilísticas, que podem optar por aplicar os processos de ditongação, crase e elisão, ou manter o hiato entre as vogais que se encontram, de modo a obter a quantidade de sílabas poéticas necessária à boa estruturação do verso.

4.6 O sândi nas cantigas medievais galego-portuguesas, interpretado a partir da Teoria da Otimalidade


Em termos fonológicos, tradicionalmente os processos de sândi vocálico externo vêm sendo descritos como casos de ressilabificação; no entanto, como mostra Face (1998, p.2), ao reexaminar o processo de ressilabificação em espanhol no quadro da TO, a adoção da ideia de que todas as restrições operam simultaneamente torna essa noção de ressilabificação impossível (como não há derivação, não se pode silabificar e, depois, ressilabificar). Dessa forma, a partir de Prince e Somlensky (1993), os processos intervocabulares de elisão e ditongação passaram a ser vistos como estratégias de reparação de estruturas silábicas menos perfeitas, em direção da obtenção da sílaba universal CV. Nesse contexto, a elisão é uma estratégia para resolver uma sequência VV, criada quando uma palavra terminada em (C)V é seguida por outra iniciada por V, gerando $CV_1\#V_2$.

Em termos otimalistas, a opção das línguas pela elisão pode ser expressa pela hierarquização de apenas duas restrições: ONSET e MAX. ONSET, da família das restrições responsáveis pelos princípios de silabação das línguas, definida anteriormente em (2.11) (Capítulo 2), estabelece que sílabas que possuem *onset* são melhores do que as que têm esse constituinte vazio. Já MAX é uma restrição de fidelidade (também definida em 2.11), que opera no sentido de verificar se os elementos presentes no *input* também estão igualmente presentes no *output*; do ponto de vista da avaliação efetuada por MAX, são melhores palavras as que não apaguem qualquer elemento do *input*. Em termos resumidos, pode-se dizer que a opção das línguas pela elisão ou pelo hiato reside no estabelecimento de uma hierarquia entre os princípios de silabação e de fidelidade. Se a silabação for mais importante, ONSET será hierarquizada acima de MAX, e o resultado é a elisão – Tableau (4.43); se, ao contrário, a língua optar por resolver os casos de $V\#V$ a partir da manutenção do hiato, isto significa que a fidelidade ao *input* é o que mais conta, e que MAX se sobrepõe a ONSET – Tableau (4.44).

(4.43)

	/triste+oje/	ONSET	MAX
a. 	a. tris.to.je		*
b.	a. tris.te.o.je	*	

(4.44)


	/triste+oje/	MAX	ONSET
a.	a. tris.to.je	*	
b. 	a. tris.te.o.je		*

O exemplo de elisão representado no Tableau (4.43) é a reprodução de um dado do PA (B555-1). Como vimos anteriormente (Tabela 4.1), a elisão é o processo de sândi mais recorrente no Português Medieval. É um processo tão recorrente que, em trabalhos anteriores (Massini-Cagliari, 2001a, 2003b), sugeri, inclusive, sua obrigatoriedade.

Depois da análise dos dados desenvolvida no item 4.1.2, foi comprovado que, embora a maior parte dos hiatos apareça devido a restrições rítmicas, prosódicas e fonotáticas impostas pela língua à ocorrência da elisão, há diversos casos em que seria possível a aplicação da elisão, mas em que o trovador opta pelo hiato, por motivos estéticos (para obter a quantidade de sílabas poéticas que deseja). De qualquer forma, mesmo não sendo um processo obrigatório e categórico, a elisão é um fenômeno possível e recorrente em PA. Ora, então, das duas hierarquias possíveis entre ONSET e MAX, o PA deve ter optado pela retratada em (4.43), ou seja, ONSET >> MAX.

Essa relação hierárquica é, no entanto, contrária à que foi proposta anteriormente no Capítulo 2, quando estávamos em busca de gerar os padrões de silabação do PA. Na análise desenvolvida naquele capítulo, ONSET localizava-se em uma posição bem baixa na hierarquia das restrições, porque, em nível lexical (ou seja, no momento da formação das palavras), o Português Medieval tolera bem sílabas sem *onset*. Além disso, o PA prefere que a sílaba se mantenha com o *onset* vazio, do que apagar a sílaba isolada – Tableau (4.45). Assim, em nível lexical, ONSET se subordina a MAX – e não vice-versa.

(4.45)

	/amig+o/	MAX	ONSET
a. 	a. a.mi.go		*
b.	a. <a>mi.go	*	

Como foi visto no Capítulo 2, quando há encontros vocálicos internos à palavra, o apagamento de uma das vogais *nunca* é a solução adotada pelo PA. Além disso, a inserção de uma consoante epentética em *onset*, para desfazer a sequência vocálica, não é uma solução disponível. Como o PA

sempre mantém as duas vogais, no nível lexical, isso significa que a relação entre *input* e *output* é extremamente importante, e a restrição que a traduz (MAX) se localiza bem alta na hierarquia. A partir da manutenção dessas duas vogais, a língua tem duas possibilidades de resolução dos encontros vocálicos internamente à palavra: a ditongação e o hiato.

Se a segunda vogal de uma sequência é [alta] e a coda está vazia, então é possível a formação de um ditongo – Tableau (4.46).

(4.46)

	/lei/	MAX	DEP	ONSET	*CODA
a.	.lei.				*
b.	le.i			*	
c.	le.□i		*!		
d.	le<i>	*!			

No entanto, se a ocorrência de um ditongo não é possível, pela falta das condições necessárias para tal (ausência de vogal alta em V_2), então a única solução possível é o hiato – Tableau (4.47).

(4.47)

	/cande+a/	MAX	DEP	ONSET
a.	can.de.a			*
b.	can.de.□a		*	
c.	can.de<a>	*!		
d.	can.d<e>a	*!		

Além disso, no nível lexical, o hiato é a solução preferencial quando não há contexto para a formação de um ditongo decrescente, mesmo no caso de identidade entre as duas vogais que se encontram – Tableau (4.48).

(4.48)

	/seer/	MAX	DEP	*COMPLEX(N)	ONSET	*CODA
a.	se.er				*	(*)
b.	se:r			*!		(*)
c.	s<e>er	*!				(*)
d.	se<e>r	*!				(*)
e.	se.□er		*!			(*)

Há, então, evidentemente, um problema de compatibilização entre os padrões silábicos do PA e a hierarquia que os gera em nível lexical e a possível ocorrência de elisão entre palavras. O problema existe porque, no primeiro caso, quando MAX se sobrepõe a ONSET, a fidelidade ao *input* é mais importante do que o atingimento do modelo silábico ótimo universal CV. Por outro lado, a elisão atua no sentido de “consertar” a sílaba sem *onset*, fornecendo a ela o constituinte faltante, à custa de uma infração à fidelidade *input-output*.

O problema surge porque a TO não é uma teoria derivacional, em que um dado, já previamente silabado de acordo com os princípios da língua, pode ser “transformado” em outro, para “consertar” uma estrutura deficiente.

Além disso, a TO não é um modelo de gramática estruturada em componentes. Isso quer dizer que todas as restrições atuam na avaliação dos *outputs* de um determinado *input* ao mesmo tempo. Portanto, não há hierarquias diferentes (sobretudo, não há hierarquias *concorrentes*, contrárias), agindo em diferentes níveis gramaticais.

Desse ponto de vista, então, como compatibilizar, em uma descrição otimalista de uma língua, um mesmo fenômeno que, em diferentes níveis (na formação da palavra, lexical, ou em juntura, pós-lexicalmente), comporta-se de forma oposta? Assim, como explicar, em uma abordagem otimalista, o fato de, no nível lexical, o PA estabelecer que a restrição de fidelidade tem um maior peso do que a de marcação, quanto ao preenchimento do *onset*, e, em juntura, estabelecer que a relação entre essas restrições é o inverso?

Trata-se, portanto, da importante questão de como a gramática é concebida na teoria. A possibilidade de existência de hierarquias concorrentes e co-ocorrentes ou de inversão de relações hierárquicas destrói o princípio básico da teoria, que é representacional – e não derivacional.¹⁷ De fato, esse era um problema que não existia nas abordagens fonológicas derivacionais,

17 Lee (2005), que já tratou do sândi em PB do ponto de vista otimalista, parece não ter se dado conta do problema, já que, ao tratar dos fenômenos de elisão e ditongação nos níveis lexical e como resultado de sândi no PB, inverte a hierarquia entre MAX e ONSET por ele mesmo proposta em Lee (1999), sem uma palavra sequer sobre essa atitude – A hierarquia adotada em 2004 “corrige” a primeira? Ou são hierarquias concorrentes? A avaliação dos fenômenos se dá em paralelo ou não? Enfim, muitas perguntas ficaram sem resposta.

como, por exemplo, nos modelos de Fonologia e Morfologia Lexical de Kiparsky (1982), Mohanan (1986) e Pulleyblank (1986). Na concepção desses autores da gramática fonológica como estratificada e componencial, os componentes lexical e pós-lexical, por serem domínios diferentes, podiam conter regras que geravam resultados opostos. Como esses níveis tinham apenas uma direção de alimentação (o nível lexical, cíclico, era *input* para o pós-lexical, não cíclico), em cada domínio as regras se aplicavam independentemente, não sendo, pois, contraditórias, no contexto geral da gramática. Além disso, as regras pós-lexicais eram cegas, com relação à estrutura interna da palavra – o que fazia que, pós-lexicalmente, estivessem acessíveis apenas os resultados da aplicação das regras lexicais, mas não as regras em si.

Tentando resolver esse problema dentro da TO, Kiparsky (1998, 2000) propõe a divisão dos processos em lexicais e pós-lexicais, mesmo dentro do domínio de uma teoria representacional. Ao mostrar as falhas das abordagens otimalistas que tentaram resolver esse problema a partir da noção de simpatia (Kager, 1999, p.387-92) e das relações *output-output* (Kager, 1999, p.257-95), Kiparsky (1998, 2000) propõe uma espécie de retorno à derivação, a partir da formulação da teoria da LPM-OT (*Lexical Phonology and Morphology-OT*). Seu modelo propõe o abandono do total paralelismo de processamento em favor de sistemas estratificados de restrições. Kiparsky (2000, p.361) propõe que restrições do sistema STEM LEVEL (nível do radical ou raiz) podem diferir crucialmente das dos níveis da palavra e pós-lexical. Para Kiparsky (2000, p.362):

Unlike ordering theories and sympathy theory, LPM-OT relates morphology to phonology in such a way that level differences motivated by phonological opacity predict morphological consequences (e.g. affix ordering) and vice-versa. Thus LPM-OT allows the morphology to tell the learner what phonological behavior to expect.¹⁸



18 “Ao contrário de teorias de ordenamento e da teoria da simpatia, LPM-OT relaciona morfologia e fonologia de modo que diferenças de nível motivadas por opacidade fonológica predizem consequências morfológicas (por exemplo, ordenamento de afixos) e vice-versa. Desta maneira LPM-OT permite que a morfologia diga ao aprendiz qual comportamento fonológico esperar.”

Na opinião de Kiparsky (2000, p.364-5), a integração entre fonologia e morfologia traz uma solução para os problemas derivados de questões de fidelidade que ocasionam opacidade, sobretudo em estruturas derivadas. Dessa forma, considero que, apesar de ter sido criticada por representar um retorno à derivação, a teoria LPM-OT de Kiparsky (1998, 2000) traz luz ao problema de compatibilização de relações hierárquicas entre restrição enfrentado quando se quer tratar da questão da silabação do PA, em todos os níveis. Mais do que evidência de processamentos paralelos de verificação de diferentes fenômenos, as hierarquias de restrições aqui propostas, que explicam as soluções dadas às sequências vocálicas no PA no momento da formação da palavra e no momento de sua combinação com outra, são um argumento a favor da consideração de diferentes níveis de avaliação, como os propostos por Kiparsky.

Dessa forma, o fato de ONSET ser dominado por MAX no momento da avaliação das estruturas silábicas, na formação das palavras (nível lexical), não impede que, em um nível pós-lexical, a hierarquia seja invertida, para gerar os padrões de silabação verificados em PA, derivados da ocorrência de fenômenos de sândi. Assim, mais do que subsistemas paralelos de restrições, a hierarquia considerada nesta seção e a anteriormente proposta no Capítulo 2 podem ser vistas como subsistemas organizados em níveis, em uma abordagem da TO baseada na distinção entre os níveis lexical e pós-lexical. Ocorrendo os fenômenos de sândi justamente na combinação entre palavras, sua descrição e explicação devem ser consideradas como pertencentes exclusivamente ao segundo domínio (ou nível, segundo Kiparsky, 2000).

Do ponto de vista da TO, a hierarquização de ONSET sobre MAX garante que ocorra a elisão em detrimento do hiato, na combinação de palavras, mas não determina qual das vogais é apagada – veja Tableau (4.49), em que dois *outputs* são considerados como ótimos.

(4.49)

	/triste+oje/	ONSET	MAX
a. 	tris.to.je		*
b. 	tris.te.je		*
c.	tris.te.o.je	*	

Casali (1996) analisa os fenômenos de elisão, coalescência e hiato em diversas línguas. Segundo ele, a preservação das vogais em sequência, ou seja, a ocorrência de hiatos, é determinada pela ação de restrições de fidelidade, relacionada à posição e à proeminência das vogais que se encontram. Em Casali (1996, p.21), a ocorrência da elisão é determinada pela hierarquização da restrição $PARSE(F)$, que milita contra a perda de traços (“*features*”, daí “segmente os traços”), abaixo de $ONSET$. Se a hierarquia fosse invertida, seria gerado um hiato.

Para estabelecer qual das duas vogais é apagada em caso de elisão, Casali (1996, p.24) propõe uma subdivisão a $PARSE(F)$: $PARSE(F)-[w]$ prediz que deve ser preservado o segmento em posição inicial de palavra; $PARSE(F)-lex$ preserva, na segmentação, morfemas e palavras lexicais.

Lee (2005) aparentemente reinterpreta as restrições do tipo $PARSE(F)$ propostas por Casali (1996) como pertencentes à família MAX , de fidelidade, já que militam contra o apagamento de elementos, tornando-as especificações dessa restrição mais geral. Assim, $PARSE(F)-[w]$ foi substituída por Lee (2004) por $MAX[w]$, bem como $PARSE(F)-lex$ aparece em Lee (2004) como $MAX[LEX]$. As definições adotadas por Lee, no entanto, são as mesmas de Casali (1996, p.24) – (4.50). É a hierarquização entre essas duas especificações de MAX que determina qual das duas vogais será apagada, na elisão. Se $MAX[w]$ domina $MAX[LEX]$, a vogal final da primeira palavra (V_1) é apagada; se, ao contrário, $MAX[LEX]$ está mais alta do que $MAX[w]$ na hierarquia, então a segunda vogal (a vogal inicial da segunda palavra) é apagada.¹⁹

(4.50) $MAX[w]$: o segmento na posição inicial de palavra no *input* é mantido no *output*.

$MAX[LEX]$: as palavras lexicais e os morfemas lexicais do *input* são mantidos no *output*.

Como mostram os dados, no PA, a vogal elidida é sempre a vogal final átona da primeira palavra (mesmo quando esta equivale ao morfema lexical que expressa gênero). Isso mostra que a hierarquia correta é $MAX[w] \gg MAX[LEX]$. Já a relação hierárquica de $ONSET$ com essas duas restrições é

19 A adoção de restrições como $MAX[w]$ e $MAX[LEX]$ encaixa-se perfeitamente bem na perspectiva da LPM-OT de Kiparsky (1998, 2000), já que ambas as restrições fazem referência à palavra como domínio prosódico e a características morfológicas definidas no léxico.

estabelecida com base no grau de naturalidade dos candidatos a *output*; em ordem decrescente de naturalidade, tem-se: *tris.to.je*, com elisão de V_1 , mais recorrente; *tris.te.o.je*, com hiato, recorrente por finalidades estilísticas; *tris.te.je*, com elisão de V_2 , impossível em PA.

(4.51)

	/triste+oje/	$MAX_{[w]}$	ONSET	$MAX_{[LEX]}$
a. B555	tris.to.je			*
b.	tris.te.o.je		*	
c.	tris.te.je	*		

Como mostra o Tableau (4.51),²⁰ a ocorrência da elisão é motivada pela ação da restrição ONSET e a tipologia do apagamento da vogal é determinada pela hierarquização das restrições da família MAX, de fidelidade (Lee, 2005).

No entanto, deve-se lembrar que o PA impõe uma séria restrição quanto à qualidade da primeira vogal para que ocorra a elisão: V_1 tem que ser, obrigatoriamente, /e/ ou /o/; caso V_1 seja diferente de /e, o/, ou seja, se $V_1 = /a, \varepsilon, i, \text{ɔ}, o, u/$, a elisão fica barrada e a única solução possível para o encontro vocálico é o hiato – como mostra o Tableau (4.53).²¹ Nesse tableau, $MAX_{[LEX]}$ é dividida em $MAX_{[LEX(V)]}$ e $MAX_{[LEX(e,o)]}$ – definidas em (4.52).

(4.52) $MAX_{[LEX(V)]}$: Vogais /a, \varepsilon, i, \text{ɔ}, o, u/ em final de palavra são mantidas. $MAX_{[LEX(e,o)]}$: Vogais /e, o/ em final de palavra são mantidas.

(4.53)

	/vila+estar/	$MAX_{[LEX(V)]}$	$MAX_{[w]}$	ONSET	$MAX_{[LEX(e,o)]}$
a. B555	vi.la.es.tar			*	
b.	vi.les.tar	*			
c.	vi.las.tar		*		

A atuação dessas duas restrições, aliada à atuação de *COMPLEX(N) (tal como definida em 2.34), é a responsável pela diferenciação entre os processos de elisão e crase, no PA – como mostra o Tableau (4.54). A atuação

20 O exemplo analisado no Tableau (4.51) provém da cantiga de amigo B555, verso 1.

21 O exemplo analisado em (4.53) é retirado da CSM28, verso 99.

de *COMPLEX(N) mostra que a formação de uma vogal longa é preferível à sequência de dois *as* no núcleo. Como foi mostrado anteriormente, a crase, no PA, acontece exclusivamente no contexto /a/ + /a/.

(4.54)

	/amiga+assi/	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	*COMPLEX(N)	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. ☞	a.mi.ga:.ssi				(*)	
b.	a.mi.ga.a.ssi				*(*)	
c.	a.mi.g<a>a.ssi	*			(*)	
d.	a.mi.ga<a>.ssi		*		(*)	

Quando a primeira das duas vogais da sequência é tônica, a elisão também fica excluída, como solução de sândi. Isso significa que a vogal tônica deve ser preservada, maximizada – restrição expressa por MAX(V'), que maximiza as vogais acentuadas, ou seja, proíbe o seu apagamento. A atuação dessa restrição fica exemplificada no Tableau (4.55).²²

(4.55)

	/poderá+errar/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. ☞	po.de.rá.e.rrar				*	
b.	po.de.re.rrar	*!	*			
c.	po.de.rá.rrar			*		

A preservação das vogais tônicas explica por que o único exemplo mapeado no *corpus* de crase entre sílaba tônica e pretônica deve ser considerado um uso estilístico. Como foi visto anteriormente, nunca ocorrem elisão ou crase, quando a primeira vogal é tônica, com exceção do verso *ca, pois eu morrer*, logo dirá 'lguen (A10-19), em que há crase de um /a/ tônico com um /a/ pretônico. Como mostra o Tableau (4.56), a solução ótima para essa sequência seria, de fato, o hiato. A segunda opção mais natural, marcada no tableau a seguir com o símbolo ☉, é a crase. A hierarquização dessas duas possibilidades, representada no Tableau (4.56), reflete o resultado do levantamento quantitativo efetuado, já que os exemplos de hiato, nesse contexto específico, prevalecem muito.

²² Exemplo proveniente de CSM16, segundo verso do refrão.

(4.56)

	/dirá+alguen/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	*COMPLEX(N)	PCO	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. ☞	di.rá.al.guen					*	*	
b. ☺	di.ra:l.guen				*			
c.	di.r<á>al.guen	*	*					
d.	di.rá<a>lguen			*				

A preservação das vogais tônicas explica também por que os monossílabos *ca*, *que*, *so* e *se* (conjunção), considerados tônicos, não podem se elidir com as vogais iniciais das palavras que os seguem – o Tableau (4.57) apresenta exemplos com os monossílabos *ca*, *so* e *que*.

(4.57)

	/ca+espelho/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. ☞	ka.es.pe.lho				*	
b.	kes.pe.lho	*!	*			
c.	kas.pe.lho			*		
	/so+aquestas/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
d. ☞	so.a.kes.tas				*	
e.	sa.kes.tas	*!				*
f.	so.kes.tas			*		
	/que+aquesta/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
g. ☞	ke.a.kes.ta				*	
h.	ka.kes.ta	*!				*
i.	ke.kes.ta			*		

Como foi visto anteriormente, o monossílabo *se* só é considerado tônico quando corresponde à realização da conjunção – Tableau (4.58). Quando corresponde ao pronome oblíquo, é átono, submetendo-se, portanto, à elisão – Tableau (4.59).

(4.58)

	/se _(conj.) +alguen/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. ☞	se.al.guen				*	
b.	sal.guen	*!				*
c.	sel.guen			*		

(4.59)

	/se _(pron.) +alongar/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. E^{E}	sa.lon.gar					*
b.	se.a.lon.gar				*	
c.	se.lon.gar			*		

Já a preposição *de* possui outro critério de diferenciação, quanto à sua submissão ou não à elisão. Como exemplifica o Tableau (4.60), na grande maioria dos casos, a preposição *de*, que é de natureza átona, é sensível à elisão.

(4.60)

	/de+outro/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. E^{E}	dou.tro					*
b.	de.ou.tro				*	
c.	deu.tro			*		

No entanto, como foi visto anteriormente, quando a preposição *de* é seguida do pronome acusativo *o(s)*, *a(s)*, a elisão fica bloqueada. Como visto, trata-se de uma restrição de natureza morfossemântica, para distinguir essa sequência do encontro de *de* com o artigo definido, e não sintática. Por essa razão, e por ser esta uma restrição de contexto extremamente particular, optou-se por expressá-la através de uma restrição paroquial, expressa em (4.61), que bloqueia a ocorrência da elisão, nesse contexto específico.






(4.61) MAX(DE+acus.): A preposição *de* é preservada diante de pronome acusativo.

(4.62)

	/de+o(acus.)/	MAX(DE+acus.)	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. E^{E}	de.o			*	
b.	do	*!		*	*

Por serem átonos, os monossílabos *me*, *lhe*, *te*, *che* e *xe* são sensíveis à elisão, como mostra o Tableau (4.63):


(4.63)

	/me+ajudade/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. 	ma.ju.da.de					*
b.	me.a.ju.da.de				*	
	/lh+eu/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
c. 	lheu					*
d.	lhe.eu				*	
	/te+amará/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
e. 	ta.ma.rá					*
f.	te.a.ma.rá				*	
	/che+ora/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
g. 	chɔ.ra					*
h.	che.ɔ.ra				*	
	/xe+era/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
i. 	xɛ.ra					*
j.	xe.ɛ.ra				*	

Já os casos em que um hiato é gerado devido ao não preenchimento do *onset* da sílaba final da primeira palavra são ocasionados pela ação da restrição $MAX(C_0V_1)$, definida em (4.64), que maximiza, ou seja, preserva o núcleo – o único elemento – dessa sílaba.

(4.64) $MAX(C_0V_1)$: O núcleo de uma sílaba de *onset* vazio na posição final da primeira palavra é preservado.

(4.65)

	/avêo+assi/	MAX(C ₀ V ₁)	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. 	a.vê.o.a.ssi				**(*)	
b.	a.vê.a.ssi	*			(*)	*
c.	a.vê.o.ssi			*	(*)	

Quando a vogal final da primeira palavra é /a/ e pertence a uma sílaba com *onset* vazio, há duas possibilidades: a formação de um hiato (solução preferida, ver Tabela 4.6) e a crase entre essas duas vogais. A maximização da sílaba sem *onset* explica por que essas duas são as únicas possibilidades

de realização do encontro vocálico formado por *a+a* nesse contexto: mesmo havendo a crase, o primeiro /a/ estaria preservado, já que forma uma sílaba longa com o /a/ seguinte – possibilidade marcada com o símbolo ☹, no Tableau (4.66). Esse tableau mostra que essa é a segunda melhor solução, de acordo com a avaliação dos candidatos, a partir da hierarquia de restrições que tem sido considerada, podendo ser uma boa escolha, em situações de uso estilístico, em que é preciso “diminuir” uma sílaba poética no verso, já que seria uma solução muito mais natural do que as demais possibilidades. A melhor solução para encontros desse tipo, como mostra o Tableau (4.66) é, realmente, o hiato.

(4.66)





	/podia+aver/	MAX(C ₀ V ₁)	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	*COMPLEX(N)	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. ☹	po.di.a.a.ver					**	
b. ☺	po.di.a:.ver				*	*	
c.	po.di<a>.a.ver	*	*			*	
d.	po.di.a.<a>ver			*		*	

A maximização das sílabas com *onset* vazio e, conseqüentemente, a preservação do conteúdo semântico que elas encerram explicam por que os monossílabos átonos constituídos de apenas uma vogal não podem ser apagados, não se submetendo, portanto, à elisão. Como já foi visto anteriormente, enquadram nessa categoria os artigos definidos, os pronomes acusativos, a preposição *a* e a conjunção *e* – Tableau (4.68).

Bisol (2003, p.186), ao tratar dos fenômenos de sândi no PB em uma perspectiva otimalista, recorre à restrição MAXMS, adaptada de Casali (1997, p.507) e definida em (4.67), para justificar por que, no PB contemporâneo, não ocorre elisão em exemplos do tipo *Moro na esquina*. Para Bisol (2003, p.188), a vogal *a*, de *na*, não pode ser apagada porque é o único segmento do morfema *a* que pertence, e MAXMS milita contra a deleção de um monomorfema.

(4.67) MAXMS: Todo segmento do *input* que é o único segmento no morfema *a* que pertence deve ter um correspondente no *output*.

(4.68)

	/o+amor/	MAXMS	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. 	o.a.mor				**	
b.	<o>a.mor	*!			*	*
c.	o.<a>mor			*	*	
	/o+aver/	MAXMS	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
d. 	o.a.ver				**	
e.	<o>a.ver	*!			*	*
f.	o.<a>ver			*	*	
	/a+esta/	MAXMS	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
g. 	a.es.ta				**	
h.	<a>es.ta	*!	*		*	
i.	a<e>s.ta			*	*	
	/e+eles/	MAXMS	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
j. 	e.e.les				**	
k.	e<e>.les	*!			*	
l.	<e>e.les			*	*	*

Enfim, com relação à distinção entre os fenômenos de elisão, crase e hiato, em uma perspectiva otimalista, pode-se afirmar que todos os casos são obtidos pela interação de duas restrições: ONSET e MAX. Sobrepondo na hierarquia ONSET a MAX, a elisão é o resultado de um processo de avaliação que privilegia o preenchimento de um *onset* irregularmente vazio, a partir do apagamento da vogal final da palavra anterior. No entanto, como esse apagamento está submetido a várias restrições específicas da língua, de natureza diversas, que buscam preservar a integridade de V_1 , acabam por acontecer os fenômenos de crase e de hiato. Essas restrições que visam à preservação de V_1 , na hierarquia aqui proposta, revelam-se através da hierarquização de restrições da família de MAX, especificações desta, em posições mais altas do que ONSET. Em suma, a emergência desses três fenômenos resulta da tensão entre a boa formação silábica (restrições de marcação) e a preservação do *input* (restrições de fidelidade).

Como foi visto anteriormente, o único contexto em que a ditongação aparece como resultado de sândi é: pronome *mi* seguido de /a, o, ə/. Nos demais contextos, e mesmo quando a vogal final da primeira palavra é /i/

(mas não o /i/ do pronome *mi*), a solução encontrada é a formação de um hiato (mesmo com o pronome *ti*, o único caso de ditongação encontrado foi considerado um uso estilístico – excepcional, portanto).

Assim sendo, o quadro que se forma é o seguinte:

(4.69) qualidade de V₁:	solução:
i (pronome <i>mi</i>)	ditongo
i (demais contextos)	hiato
a (diante de /a/)	crase
a (demais contextos)	hiato
o, e (átonas)	elisão
u (todos os contextos)	hiato
todas as vogais (tônicas)	hiato

Dado o contexto extremamente restrito de ocorrência da ditongação como fenômeno de sândi, o quadro em (4.69) chega a levar à hipótese de que a ditongação, no contexto intervocabular, pode ser apenas um recurso estilístico para diminuir a quantidade de sílabas poéticas no verso, e não um fenômeno de sândi externo recorrente e característico da língua. Reforça essa hipótese o fato de a ditongação ter sido encontrada em apenas 1,5% dos casos de sândi (Tabela 4.1). Isso mostra que os casos de ditongação, em quantidade, são ainda mais raros do que os usos estilísticos do hiato (357 casos, 9% do total geral, contra 61 ditongos).

No nível lexical, em que a ditongação é a solução mais frequente para as sequências vocálicas, sua ocorrência chega a 70,3% dos casos (ver Tabela 2.2) – fato que mostra que há uma enorme diferença entre a ocorrência desse fenômeno intra e intervocabularmente. Dos ditongos formados nos limites da palavra, 62,8% correspondem a ditongos decrescentes e apenas 7,5%, a ditongos crescentes.

Entre palavras, no PA, a análise dos dados mostrou que a formação de ditongos decrescentes é impossível; portanto, a solução mais frequente no nível lexical fica descartada entre palavras. Os únicos casos mapeados correspondem a ditongos crescentes, de vogal /i/ (exclusivamente do pronome *mi*) + /a, o, ə/. Como foi visto no Capítulo 2, ditongos decrescentes formam sílabas fechadas, uma vez que o glide está posicionado na coda; por

sua vez, ditongos crescentes formam sílabas abertas, com núcleo complexo. Ora, esse fato comprova que, no contexto intervocabular, o PA provavelmente proíbe a formação de núcleos complexos, uma vez que os casos em que isso acontece são raríssimos. Em termos otimalistas, essa proibição pode ser expressa a partir da consideração de *COMPLEX(N), hierarquizada acima de ONSET. Dessa forma, como mostram os Tableaux (4.70) e (4.71), uma sequência de /i/ (tônica ou átona) + qualquer outra vogal resulta em hiato.²³

(4.70)

	/ali+adeante/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	*COMPLEX(N)	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. ☹	a.li.a.de.an.te					*(*)/(*)	
b.	a.lia.de.an.te	*			*	(*)(*)	
c.	a.la.de.an.te	*	*			(*)(*)	
d.	a.li.de.an.te			*		(*)(*)	

(4.71)

	/ti+avia/	MAX(V')	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	*COMPLEX(N)	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. ☹	ti.a.vi.a					*(*)	
b.	tia.vi.a				*	(*)	
c.	ta.vi.a		*			(*)	
d.	ti.vi.a			*		(*)	

Há, portanto, a partir das considerações feitas anteriormente, pelo menos duas possibilidades de interpretação da ditongação como fenômeno de sândi, no PA. A primeira delas é considerá-la um recurso estilístico, com base na sua pouquíssima recorrência (estatisticamente menos relevante do que os casos de usos estilísticos do hiato). Nesse caso, do ponto de vista otimalista, é possível dizer que, normalmente, sequências de *mi* + /a, o, ə/ deveriam formar hiatos, como mostra o Tableau (4.72), mas que acabam formando ditongos, por uma escolha consciente do trovador, de ignorar o candidato ótimo e escolher outro (marcado por ☹ no tableau), por finalidades exclusivamente estéticas.

23 O exemplo de (4.70) é retirado da CSM225, verso 58. Já o dado analisado em (4.71) foi extraído da CSM132, verso 107.

(4.72)

	/mi+ɔra/	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	*COMPLEX(N)	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. ☺	mi.ɔ.ra			*		
b. ☹	mi.ɔr.a				*	
c.	mɔ.ra	*!				
d.	mi.ra		*!			

Já a segunda possibilidade é considerar a ditongação como um verdadeiro processo linguístico de sândi na língua, que, no entanto, é pouquíssimo recorrente, dado o seu contexto de aplicação extremamente restrito. Para que essa interpretação funcione, é necessário explicar por que, unicamente nesse caso, há a formação de um núcleo (aparentemente) complexo – estrutura proscribida da língua.

Assim como foi feito no Capítulo 2 para explicar esses casos, considera-se que não há, na constituição de ditongos crescentes, a formação de um núcleo complexo. Ao contrário, o glide é silabado no *onset*, pelo fato de a sua mora não ser licenciada. Assim, a emergência de um ditongo nesse contexto será aqui explicada da mesma forma que o foi, em nível lexical: a partir da atuação da restrição * μ -i(mi) (definida anteriormente em 2.53 e aqui redefinida, de forma mais abrangente, em 4.73). Dessa forma, em (4.74), o candidato ótimo apontado pela avaliação é o que contém um ditongo crescente formado entre *mi* e a vogal que o segue.

(4.73) * μ -i(mi): a mora de *mi* não é licenciada.

(4.74)

	/mi+ɔra/	* μ -i(mi)	MAX _[LEX(V)]	MAX _[w]	*COMPLEX(N)	ONSET	MAX _[LEX(e,o)]
a. ☹	mi.ɔ.ra				*		
b.	mi.ɔr.a	*!				*	
c.	mɔ.ra		*!				
d.	mi.ra	*!		*!			

Essa solução inverte a questão: agora, são os casos de hiatos formados entre *mi* e a vogal seguinte que são considerados usos estilísticos.

Do ponto de vista do total de dados, os usos estilísticos introduzem, no conjunto, *variação* quanto à solução dada para uma determinada sequência de vogais, em um contexto também determinado. Uma das soluções é a

predominante, considerada aqui como ótima, porque mais recorrente e claramente condicionada por fatores linguísticos. A outra é o uso considerado *de estilo*, porque não esperado e cuja razão de aparecimento escapa às observações feitas até aqui.

Desde os primeiros desenvolvimentos da TO (Prince; Somlensky, 1993), a variação interlinguística tem sido expressa através de diferentes hierarquias para o mesmo conjunto de restrições. Archangeli (1997, p.17), em um texto didático de apresentação da teoria ao grande público, afirma:

Language variation [...] also follows from the role of the constraints within particular languages. Two constraints A and B may be ranked $A \gg B$ in one language and $B \gg A$ in another. Each ranking characterizes the distinctive patterns of the two languages and leads to variation between them.²⁴

Variações dialetais também são vistas pela teoria como fruto de diferentes hierarquias. Variações desse tipo também não são um problema, já que diferentes dialetos podem ter diferenças consideráveis de gramática, que devem ser representadas pelas interações entre as restrições em cada dialeto.

Dessa forma, do ponto de vista otimalista, as variações estilísticas devem ser vistas mais como casos de desvio do que como casos de oposição entre hierarquias, já que o falante mantém sua hierarquia original, que gera a maioria dos dados, mas, em um momento específico, por razões extralinguísticas, opta por uma hierarquia alternativa, diferente da original.

Não se trata, também, de processamento em paralelo, avaliando casos linguisticamente diferentes por hierarquias diferentes. Em primeiro lugar, porque não há diferenças contextuais entre os dados (o uso esperado e o não esperado ocorrem no mesmo contexto fonológico). Em segundo lugar, porque o falante tem consciência de que, em um ponto específico, optou por gerar um dado não esperado (o que prova que ele *sabe* qual é o esperado; em termos otimalistas, tem conhecimento – consciente ou não – da hierarquia de restrições com que a língua trabalha).

24 “A variação linguística [...] também deriva do papel das restrições dentro de línguas particulares. Duas restrições A e B podem ser hierarquizadas $A \gg B$ em uma língua e $B \gg A$ em outra. Cada hierarquia caracteriza padrões distintivos das duas línguas e resulta na variação entre elas.”

Dessa forma, de meu ponto de vista, a melhor maneira de se tratar usos estilísticos, do ponto de vista da TO, é considerar que o falante avalia normalmente os candidatos, pela hierarquia de restrições da língua, sabe qual é o candidato escolhido, mas opta conscientemente por “suspender” essa avaliação, procedendo a uma outra, com base em uma hierarquia que gerará o resultado específico que ele, conscientemente e com finalidades artísticas, quer obter. Enfim, pode-se dizer que, para suprir necessidades artísticas, o trovador “inventa” um dialeto “literário”, usado apenas em contextos específicos e restritos. O uso estilístico, portanto, é desviante e deve, enquanto tal, receber uma representação que se baseie na noção de “desvio”, ou, em outras palavras, “diferente” do “padrão”.

5

PROCESSOS RÍTMICOS: PARAGOGUE

A paragoge é um processo fonológico que consiste, segundo Xavier e Mateus (1990, p.281), no “acrescentamento de um segmento fonético em posição final de palavra”. Citando Nebrija, Cunha (1982, p.236) afirma que a paragoge acontece quando, no final de alguma palavra, acrescenta-se letra ou sílaba (por exemplo, quando, em “*Morir se quiere Alexandre de dolor del coraçone*”, usa-se *coraçone* em vez de *coraçon*).

Por esse motivo, o processo da paragoge vem comumente sendo tratado como um subtipo da epêntese (ou inserção). Por sua vez, esta vem sendo definida, de maneira geral, como a inserção de um segmento em uma palavra. Quando a adição do segmento ocorre no início da palavra, o termo mais comumente utilizado é *prótese*, ao passo que, se a inserção se dá no final, o rótulo utilizado é *paragoge*. Dessa forma, o termo *epêntese*, na maioria das vezes, fica restrito ao “acrescentamento de um segmento fonético em posição medial de palavra” (Xavier; Mateus, 1990, p.146).¹

No entanto, como se pretende provar a seguir, esse talvez não seja o procedimento mais apropriado, uma vez que existem dois tipos de inserção de vogais que atuam em final de palavra: um primeiro, motivado pela busca de estruturas silábicas possíveis dentro da língua (em relação ao qual será mantido o rótulo de “epêntese”), e um outro, de motivação rítmica (para o qual será reservado o rótulo de “paragoge”). Nesse sentido, o termo *paragoge* pode ser sucintamente definido como “epêntese rítmica”.²

1 Definição também adotada anteriormente por Câmara Jr. (1973, p.161).

2 Em Massini-Cagliari (2000d), opusemos os processos de epêntese e paragoge, apresentando as características próprias de cada um.

Embora possa abranger a inserção de vogais ou de consoantes, muitas vezes, a literatura produzida sobre o assunto, em Fonética e Fonologia, pode tratar da epêntese apenas de consoantes, mais especificamente do caso das chamadas “consoantes intrusivas” (Hyman, 1975;³ Vogel, 1986; Cagliari; Massini-Cagliari, 2000). Também dentro do âmbito da Filologia e da Linguística Histórica, o comum é encontrar, classificados sob o rótulo de “epêntese”, apenas casos de inserção de consoantes (cf. Williams, 1975[1938], p.117-8). Já Lee (1993, p.847), trabalhando em uma perspectiva da Fonologia Lexical, define a epêntese, ao analisar dados do PB, simplesmente como *inserção de vogal*.

Lee (1993) mostra que a epêntese ocorre ainda no componente lexical da Fonologia, tendo por objetivo a transformação de sequências de vogais e consoantes que não correspondem às estruturas do PB em sílabas bem formadas. Na opinião de Lee, a vogal epentética acrescentada é sempre, fonologicamente, um /e/ (porque esse é o único “segmento não especificado na representação de base”), podendo assumir as formas fonéticas de [e], [i] ou mesmo [ɛ], depois da aplicação da regra lexical de acento e de regras pós-lexicais de “redução” de vogais. Em todos esses casos, a vogal epentética é acrescentada na posição de núcleo da sílaba.

Lee (1993, p.847) cita cinco casos de epêntese em PB: 1) inserção de vogal nos conjuntos de três consoantes, se a segunda consoante é /r/: (5.1a); 2) inserção de vogal em posição inicial, se a palavra se inicia por /s/ + consoante: (5.1b); 3) inserção de vogal antes da desinência de plural, quando a palavra termina em consoante: (5.1c); 4) inserção de vogal entre duas consoantes que não podem co-ocorrer na posição de “onset”: (5.1d); 5) inserção de vogal, na pronúncia de palavras estrangeiras e siglas, em que figura uma sílaba travada por um som [-soante] (5.1e):

- (5.1) a. *abr + e* → ab[e]r + tura
 b. [e]special
 c. rapaz[e]s
 d. p[i]neu/p[e]neu, p[i]sicologia
 e. VARIG[i], club[i], fut[i]bol

De todos os casos listados por Lee, o único comparável ao processo de paragoge é o último. A aproximação observada entre esses dois processos é

3 Hyman (1975) analisa e descreve nove casos classificados como *epenthesis* ou *insertion*. De todos eles, apenas um insere vogais; todos os outros são casos de inserção de consoantes.

o fato de ambos inserirem /e/ em posição final de palavra (no caso da epêntese em PB, este /e/ realiza-se como [i], por estar em posição átona final). Porém, a epêntese também pode ocorrer no meio de palavra (ex: *futēbol*), enquanto a paragoge se restringe ao final da palavra, e especificamente em final de verso ou de hemistíquio. No entanto, a grande diferença entre eles, já notada por Cunha (1982, p.262), é o fato de a epêntese ser motivada pela busca de estruturas silábicas possíveis dentro da língua, enquanto a paragoge mexe com a estrutura de uma palavra já bem formada, em termos de estrutura silábica: “Características da estrutura silábica do português justificam a vogal de apoio que recebem, no idioma, os vocábulos terminados em oclusiva (*bonde, clube, chique*)”.

No PB atual, os casos de *paragoge*⁴ (definida como um subtipo de epêntese) que podem ser encontrados são os do tipo *VARIG* ([varigi]), *clube* ([klub̩]) – citados por Lee (1993, p.847). No entanto, por serem motivados por restrições fonotáticas, concordamos com o autor ao classificá-los como casos de epêntese, agrupando-os com os outros exemplos de inserção de vogal, independentemente da posição em que esta é inserida. Exemplos desse tipo também já eram encontrados no PA. Correspondem a ocorrências como a do verso 5 da CSM289: *Desto direi un miragre grande que cabo Madridē*, em que a vogal epentética aparece para resolver a estrutura silábica anômala de uma palavra estrangeira (o nome da cidade *Madrid*), que possuía uma consoante oclusiva em posição de coda (estrutura proibida em PA).

5.1 A paragoge na lírica profana galego-portuguesa

Em todo o universo da lírica profana galego-portuguesa, esse fenômeno aparece em apenas quatro cantigas, segundo o levantamento de Cunha (1982, p.246), que, no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) e no *Cancioneiro da Vaticana* (V), recebem os seguintes números: B721/V322, B903/V488, B1153/V755 e B1553.⁵ À lista de Cunha (1982) pode-se acrescentar a cantiga B1199/V804.⁶ Na análise que fez das cantigas de

4 Também chamada de *epítese* (Câmara Jr., 1973, p.162).

5 B1553 não aparece em V.

6 As razões para que Cunha não considere esta cantiga no seu levantamento são discutidas adiante.

Martim Codax, Ferreira (1986, p.129-67), com base na notação musical do Pergaminho Vindel, considera a ocorrência de vogais paragógicas em N1, N5 e N7. A soma de todos esses casos perfaz um total de oito cantigas.⁷

A cantiga em que mais caracteristicamente aparece o fenômeno da paragoge em B/V é a de número 1153/755, uma paralelística de João Zorro – ver Figuras 5.1 e 5.2. Em B, a paragoge percorre (quase) todos os versos da cantiga, com exceção do refrão, como se pode ver na interpretação do fac-símile (p.247) que se fez a seguir:⁸

- (5.2) El Rey de portugale
 Barquas mandou laurare
 E la iram nas barqs migo
 Mia filha e nossamigo
- El Rey portugale
 Barqs mandou fa fazẽ
 E la iram nas barquas migo
- Barqs mandou laurare
 Eno mar as deytarẽ
 E la irã
- Barqs mandou fazẽ
 Eno mar as metere
 E la iram :—

7 Além das cantigas citadas anteriormente, em que o /e/ paragógico encontra-se documentado nos testemunhos dos versos das cantigas ou cuja presença é motivada por razões da notação musical presente, Ferreira (1998, p.50) considera a ocorrência de diversas paragoges na cantiga A155 de Vasco Gil, mesmo não estando representadas na escrita, por razões musicais. Embora a hipótese delineada por Ferreira seja bastante plausível, como não sobreviveu a partitura desta cantiga (ao contrário do que ocorre com as CSM e as cantigas de amigo de Martim Codax) e como o suposto *e* paragógico não está registrado na escrita, este caso não será considerado.

8 Preferi apresentar uma edição minha em vez de reproduzir a edição semidiplomática de Machado e Machado (1949, v.5, p.241-2), uma vez que esses autores desenvolvem as abreviaturas, além de fazerem intervenções ao texto, inserindo material linguístico – o que afasta bastante a sua edição das características de edições diplomáticas (e mesmo das semidiplomáticas).

El Rey de portugale
 Barqnas mandou laurare
 Ela iram nas barq's migo
 mha filha e noss amigo

El Rey portugale
 Barq's mandou fa faz'e
 Ela irã nas barqnas migo

Barq's mandou laurare
 Eno mar as deytare
 Ela irã

Barq's mandou faz'e
 Eno mar as metere
 Ela irã :-

Figura 5.1. B1153 (edição fac-similada de 1982, p.29).

A edição diplomática que Monaci (1875, p.262) fez de V755 mostra que a paragoge está presente nas duas fontes dessa cantiga. É importante notar que, no verso 2, a presença de um til sobre o *r* final de *laurare* (representado por Monaci com um traço), sinal clássico de abreviatura que indica *re* ou *er*, pode estar indicando o fenômeno da paragoge.

- | | |
|----------------------------|-----|
| (5.3) El rey de portugale | 755 |
| barq̄s mādou laurār | |
| ela iram nas barq̄s migo | |
| mha filha e uossa migo | |
| El rey portugeese barq̄s | 5 |
| mandou fa faze' ela irã | |
| nas barq̄s migo | |
| Barq̄s mandou laurare | |
| eno mar as deytarē ela ira | |
| Barq̄s mandou faz'e | 10 |
| eno m̄ as metere | |
| ela irã. | |

El rey de portugal
 barq's mandou levar
 ela iram nas barq's migo
 mha filha e uossa migo
 El rey portugez
 barq's mandou fa fazer ela irã
 nas barq's migo
 Barq's mandou levar
 eno mlt as deytare ela irã
 Barq's mandou fazer
 eno mlt as meter
 ela irã.

Figura 5.2. V755 (edição fac-similada de 1973, fôlio 119v).

Tanto a versão de Nunes (1973, v.II, p.350) como a versão da *Lírica Profana Galego-Portuguesa* (LP) (1996, p.573) para B1153/V755 mantêm as inclusões dos *e* de final de verso, muito embora a versão da LP seja mais próxima de B do que a de Nunes.

B721/V322 é uma cantiga de amigo (marinha), de Estêvão Coelho. Nela, a paragoge ocorre apenas no último verso do refrão (*al mar* → *al mare*), como se pode ver na interpretação da primeira estrofe dessa cantiga, feita por Cunha (1982, p.246), em (5.4):

- (5.4) Se oj' o meu amigo
 soubess', iria migo:
 eu al rio me vou banhar
 al mare !

Como mostram as Figuras 5.3 e 5.4, a paragoge está anotada nos dois manuscritos.

Se oio meu amigo
 soubest hyria ningo
 Eu al rio me uou banhar
 al mare

Se oiel este dia
 soubest ungo iria
 Eu al rio me uou

Quêlhi dissefá tato
 ca ia filhey o mato
 Eu al rio me uou

Figura 5.3. B721 (edição fac-similada de 1982, p.346).

Se oio meu amigo
 soubest hyria ningo
 eu al rio me uou banhar al mare
 al mare

Se oiel este dia
 soubest ningo iria
 eu al rio me uou

Quêlhi dissefá tato
 ca ia filhey o mato
 eu al rio me uou

Figura 5.4. V322 (edição fac-similada de 1973, fólio 52v).

No entanto, nas interpretações que fazem dessa cantiga, nem Nunes (1973, v.II, p.142) nem a LP (1996, p.245) consideram esse último verso da cantiga. Porém, assim como o faz Cunha, é preferível confiar na versão de B/V, uma vez que é clara a existência desse verso no refrão, como se pode ver nas Figuras 5.3 e 5.4.

Em B903/V488, uma cantiga de amor, marinha, de Rui Fernandes, a paráfrase afeta apenas os versos do refrão, como se pode ver na interpretação da LP (1996, p.900),⁹ transcrita em (5.5).

1903

Quando uelao ondas
 E las muytaltas ribas
 Logo m' uen ondas
 Al cor pola uehi da

Mal dito se al mare
 Que uenij fas tanto male

Nunca uelao ondas
 Nenas altas de broras
 que m' non uenham ondas
 Al cor pola fremosa
 al dito.

Se eu uelao ondas
 E ueplao costeyras
 Logo m' uen ondas
 Al cor pola ben feyca
 mal dito.

Figura 5.5. B903 (edição fac-similada de 1982, p.419-20).

9 A versão de Nunes (1972, p.313-4) difere da apresentada na LP quanto à segunda estrofe.

(5.5) Quand'eu vejo las ondas
 e las muyt'altas ribas,
 logo mi veen ondas
 al cor, pola velyda:
maldito se(j)a 'l mare
que mi faz tanto male!

Nunca ve(j)o las ondas
 nen as altas debrocas
 que mi non venham ondas
 al cor, pola fremosa:
maldito se(j)a 'l mare
que mi faz tanto male!

Se eu vejo las ondas
 e vejo las costeyras,
 logo mi veen ondas
 al cor, pola bem feyta:
maldito se(j)a 'l mare
que mi faz tanto male!

Quand'eu vejo las ondas
 e las muyt'altas ribas
 logo mi veen ondas
 al cor pola velyda
 maldito se al mare
 que mi faz tanto male!

Nunca ve(j)o las ondas
 nen as altas debrocas
 qm'no venha ondas
 al cor pola fremosa
 maldito se al mare

Se eu vejo las ondas
 e vejo las costeyras
 logo mi veen ondas
 al cor pola bem feyta
 maldito se al mare.

Figura 5.6. V488 (edição fac-similada de 1973, fólio 78r).

Como mostram as figuras 5.5 e 5.6, a paragoge considerada na edição da LP está anotada em ambos os manuscritos.

Por outro lado, em B1199/V804, uma cantiga de amigo de Martim de Caldas, a paragoge só acontece no final de um único verso (o segundo da segunda estrofe). Como se pode observar na Figura 5.7, a paragoge está claramente anotada em B1199.

1199 *Veles qual pyro giria trager
 Irmaa seo eu podesse gnisar
 Que s' fezessa meu amigo praz
 E nõ fezessa mha madre pesar
 E semi ds' esto gnisar b' sey
 Demi g' loquea mi leda serrey*

*Eatal pyro mera mi mes' ter
 Semi de' gnisar do auer
 Qud'co meu amigo g' ser
 E g'inho mãe mha madre faz
 E semi ds' gnisar*

*Essemhami g' sar mo senhor
 Ag's' te pyro sera meu grã b'
 (ameu faça anseu amigamer)
 E me regou mha madre ante pen
 E semi ds' esto gnisar b' sey
 Demi . . .*

Figura 5.7. B1199 (edição fac-similada de 1982, p.544).

Já a Figura 5.8, que reproduz V804, mostra que, no caso desse manuscrito, a anotação da paragoge não é muito clara. Mas a presença de um til sobre o *r* de *auer*, mesmo nesse caso, pode ser interpretada como um indício de marcação da ocorrência desse fenômeno.

E des q' preiteu q'ria frage
 n' maa seo eu podesse guisar.

q' se des a meu amigo pra zer
 enon se des a m'ha madre pesari
 e semi des esto guisar ben sei
 de mi q' logueu mui leda serei
 E atal preito m'era mui mester
 se mi de aguisar de auere
 quanto meu amigo q' sei
 e m'ha mande m'ha madre fazer
 e semi de g'isar
 E se m'ha m' g'isar m' se n'hor
 de se p'ro sera meu q' ben
 comen fada' ameu amigamoy
 em' rogon m'ha madre am' pen
 e semi des esto guisar ben sei

Figura 5.8. V804, edição fac-similada de 1973, fólhos 126r-126v.

No entanto, nem a interpretação de Nunes (1973, v.II, p.385) nem a da LP (1996, p.615) – que reproduz a de Nunes – dos versos dessa estrofe consideram a inclusão do *-e* paragógico final – ver (5.6).¹⁰

- (5.6) E atal preito m'era mui mester,
 se mi Deus aguisar de o aver,
 e quanto o meu amigo quiser
 e que mi-o mande mia madre fazer,
 e, se mi Deus esto guisar, ben sei
 de mi que logu'eu mui leda serei.

10 No entanto, Nunes (1973, v.III, p.553) reconhece que, em B1199, no verso em questão, a última palavra é *auere* ou *auerr*. A esse respeito, a versão fac-similada do B, reproduzida na Figura 5.7, deixa claro que não pode ser *auerr*, sendo a única interpretação possível *auere*.

Já em Massini-Cagliari (1995, p.216 – nota de rodapé) foi levantada a hipótese de se tratar esse caso apenas de um erro de cópia, já que os demais infinitivos em final de verso que aparecem nessa cantiga não apresentam o *e* paragógico. Talvez seja por esse motivo que Cunha (1982, p.246) não liste essa cantiga no seu estudo sobre paragoge. No entanto, há que se observar que o acréscimo de *e* final a *auer*, nesse contexto, possui as mesmas características da paragoge nos outros casos encontrados nas cantigas medievais galego-portuguesas (características estas que serão exploradas adiante): ocorre em final de verso (diante de pausa), depois de consoante líquida, e transforma uma palavra originalmente oxítone em paroxítone. Por esses motivos, o aparecimento da paragoge, nessa cantiga, não deve ser desconsiderado.

A quinta cantiga em que ocorre o acréscimo do *e* paragógico em final de verso é B1553, uma cantiga de escárnio de Fernão Soares (ou Fernão Soares de Quinhones). A respeito dessa cantiga, diz Lapa, na edição de 1995 das *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* (p.103):

Curiosa composição, cheia de pontos obscuros, em que se mete a ridículo certo tipo de amor, fino, doloroso e derramado (*sen tapon*), ao modo antigo, e cultivado ainda pelo motejado Pero Canton. O mais interessante da cantiga, além da sua adjectivação rica e pouco vulgar, é o emprego do *e* paragógico na terminação nasal – *on*, recurso estilístico para acentuar o ridículo, caso não seja uma alteração italianizante dos escribas de Colocci. Também se poderá tratar de um refrã tradicional, sobre que se construiu a cantiga, que em CBN é atribuída a Fernan Soárez. Tudo indica que será Fernan Soárez de Quinhones, pois logo a seguir vêm as cantigas desse autor.

Nessa cantiga, a paragoge ocorre nos dois versos do refrão e sempre no último verso de cada estrofe, combinando com os do refrão – como se pode observar na Figura 5.9. Cunha (1982, p.246) exclui essa cantiga de seu estudo pelo fato de a paragoge ocorrer apenas depois de consoante nasal (nos outros casos, ocorre depois de consoantes grafadas como <r> ou <l>).

Que amor amore de pero cantone
 Que amor tá sabroso a seu rapone
 Que amor tá vycoso e cá saõ,
 Queno podesse ter casa q' ueruo
 frays ualiria q' amor de chomichão
 Ne de m̃tin gouçal nez zorzelbone

Que amor tá delgado tá frio
 Mays nũ creio q' dure atao es' hõ
 (a atal era out' mor de mem' cio
 Q' sse botou a ponca de sazone
 Ay amor amore de pero cantone

Que amor tá poucoso e cõvidades
 fazera a chorar uo gosfades
 E semelharã a uo prouades
 Amor de lon palavo de gordone
 Ay amor amore de pero cantone

Que amor tá as' troso era delgado
 Q' no tenessan q' uo socreda
 Agt' fora en bõ p'õra nado
 Q' uede p'õys ouuesse del hã u' cone
 Ay amor

Que amor tá as' troso ta' p'õg'õ
 Que no podess' auec en remordande

Mays ualiria q' amor d' u' men p'õrre
Que mora mupta cerca de leone
 Ay amor amore de po cá cone

Figura 5.9. B1553 (edição fac-similada de 1982, p.683).

Além desses casos de acréscimo de *e* paragógico depois de nasal, nessa cantiga ocorre a forma *amore* no refrão, como se pode ver na interpretação da cantiga B1553 de Rodrigues Lapa (1995, p.103-4), retomada em LP (1996, p.330-1), em (5.7). Talvez por considerarem que se trata mesmo de uma “italianização”, nenhum dos estudiosos citados considera a forma *amore* como um caso de paragoge. Ou talvez por faltar a essa ocorrência uma das características básicas da paragoge: seu contexto de aplicação é o final de verso (*e*, nesse caso, *amore* aparece no meio do primeiro verso do refrão).

- (5.7) Ai, amor, amore de Pero Cantone,
que amor tan saboroso e sen tapone!

Que amor tan viçoso e tan são,
queno podesse teer até o verão!
Mais valria que amor de Chorrichão
nen de Martin Gonçalvez Zorzelhone
Ai, amor, amore de Pero Cantone,
que amor tan saboroso e sen tapone!

Que amor tan delgado e tan frio,
mais non creio que dure até o estio,
ca atal era outr' amor de meu tio,
que se botou á pouca de sazone.
Ai, amor, amore de Pero Cantone,
que amor tan saboroso e sen tapone!

Que amor tan pontoso, se cuidades;
fazer -vos-á chorar, se o gostades,
e semelhar -vos-á, se o provades,
amor de Don Palaio de Gordone.
Ai, amor, amore de Pero Cantone,
que amor tan saboroso e sen tapone!

Que amor tan astroso e tan delgado;
queno tevesse' un ano soterrado!
Aquel fora en bõo ponto nado
que depois ouvesse del bõa bençone.
Ai, amor, amore de Pero Cantone,
que amor tan saboroso e sen tapone!

Que amor tan astros' e tan pungente,
 queno podess'aver en remordente!
 Mais valria que amor dun meu parente,
 que mora muit'acerca de Leone.
 Ai, amor, amore de Pero Cantone,
 que amor tan saboroso e sen tapone!

Com base em exigências musicais advindas da análise da notação adotada no Pergaminho Vindel, Ferreira (1986) considera a ocorrência de paragoge em N1, N5 e N7, embora a realização da vogal não esteja anotada na letra dessas cantigas de Martim Codax, nem nesse manuscrito (no qual se baseia a análise de Ferreira, 1986) – como mostram as Figuras 5.10 (N1), 1.4 (N5, Capítulo 1) e 5.11 (N7) –, nem nos testemunhos de B e V.

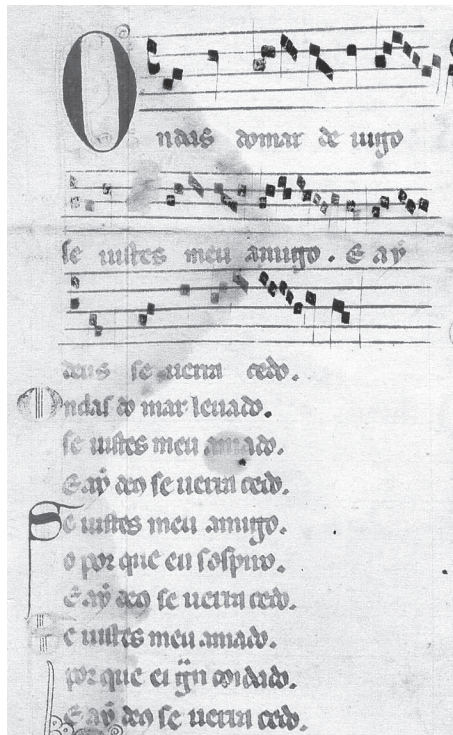


Figura 5.10. N1. Cantiga de amigo de Martim Codax.
 Reprodução do fac-símile em Ferreira (1986).

Em N1, Ferreira (1986, p.129) considera a ocorrência da vogal epentética no interior dos versos 1 e 4, ao final da palavra *mar*:¹¹

(5.8) Ondas do *mar* de Vigo,
se vistes meu amigo?
E ay Deus, se verrá cedo!

Ondas do *mar* levado,
se vistes meu amado?
E ay Deus, se verrá cedo!

Já em N5, segundo Ferreira (1986, p.133), a paragoge aconteceria nos versos 1 (*amare*), 2 (*mare*), 4 (*amare*) e 5 (*mare*):

(5.9) Quantas sabedes *amar* amigo
treydes comig' a lo *mar* de Vigo
E banhar-nos-emos nas ondas!

Quantas sabedes *amar* amado
treydes comig' a lo *mar* levado:
E banhar-nos-emos nas ondas!

Em N7, Ferreira (1986, p.7) assinala a existência da vogal epentética ao final dos dísticos:

(5.10) Ay ondas, que eu vin *veer*,
se me saberedes *dizer*
por que tarda meu amigo
sen min?

Ay ondas, que eu vin *mirar*,
se me saberedes *contar*
por que tarda meu amigo
sen min?

11 Em (5.8) e seguintes, os versos de Martim Codax aparecem na versão de Cunha (1956). Os grifos são meus.



Figura 5.11. N7. Cantiga de amigo de Martim Codax.
Reprodução do fac-símile em Ferreira (1986).

Em todos esses casos, a ocorrência da paragoge estaria sustentada na ocorrência de melismas na notação musical, que exigiriam uma silabação, na realização cantada, apoiada na existência de uma sílaba a mais, gerada a partir do acréscimo de uma vogal paragógica, sobretudo em final de verso e de hemistíquios (Ferreira, 1986, p.139).¹²

5.2 A paragoge nas Cantigas de Santa Maria

Em relação ao universo das cantigas medievais religiosas, a paragoge rítmica já foi estudada por Wulstan (1993). Considerando todo o conjunto

12 Cunha (2004, p.104) considera a análise de Ferreira (1986) uma “importante comprovação, pelo testemunho da música, do que vínhamos afirmando desde 1949 com relação à obrigatoriedade do -e paragógico nos versos das paralelísticas terminados ou cesurados em palavras agudas”.

das 420 *Cantigas de Santa Maria*, o autor identifica oito cantigas em que ocorreria esse fenômeno: 10, 17, 76, 100, 102, 180, 197 e 350.

Segundo Wulstan (1993, p.21), CSM17 é a única cantiga religiosa em que a paragoge aparece anotada no texto, se bem que em apenas um (E17) dos três testemunhos remanescentes da cantiga (E17, T17 e To7). Para esse autor, a paragoge está anotada em E17 com relação aos três primeiros versos da primeira estrofe (que acompanham a notação musical), mas deveriam ser estendidos para todos os demais versos da cantiga na mesma posição nas estrofes seguintes. Como se pode ver em (5.11),¹³ Wulstan (1993, p.21) considera a realização da paragoge ao final dos verbos *oir*, *mentir* e *fogir*, que rimam entre si.

- (5.11) Esta é de como Santa Maria guardou de morte a onrrada dona de Roma
a que o demo acusou pola fazer queimar.

Sempre seja bẽeita e loada
Santa Maria, a noss' avogada.

Maravilloso miragre d'oir
vos quer' eu ora contar sen mentir,
de como fez o diabre fogir
de Roma a Virgen de Deus amada.
Sempre seja bẽeita e loada

En Roma foi, ja ouve tal sazón,
que hũa dona mui de coraçón
amou a Madre de Deus; mas enton
soffreu que fosse do demo tentada.
Sempre seja bẽeita e loada

A dona mui bon marido perdeu,
e con pesar del per poucas morreu;
mas mal conorto dun fillo prendeu
que del avia, que a fez prennada.
Sempre seja bẽeita e loada

13 Em (5.11), a CSM17 aparece na versão de Mettmann (1986, p.102-4).

A dona, pois que prenne se sentiu,
 gran pesar ouve; mas depois pariu
 un fill', e u a nengũu non viu
 mató-o dentr' en sa cas' enserrada.

Sempre seja bẽeita e loada

En aquel tenpo o demo mayor
 tornou-ss' en forma d' ome sabedor,
 e mostrando-sse por devõador,
 o Emperador lle fez dar soldada.

Sempre seja bẽeita e loada

E ontr' o al que soub' adevyar,
 foy o feito da dona mesturar;
 e disse que llo queria provar,
 en tal que fosse log' ela queimada.

Sempre seja bẽeita e loada

E pero ll' o Emperador dizer
 oyu, ja per ren non llo quis creer;
 mas fez a dona ante ssi trager,
 e ela vẽo ben aconpannada.

Sempre seja bẽeita e loada

Poi-lo Emperador chamar m[a]ndou
 a dona, logo o dem' ar chamou,
 que lle foi dizer per quanto passou,
 de que foi ela mui maravillada.

Sempre seja bẽeita e loada

O Emperador lle disse: "Moller
 bõa, de responder vos é mester."
 "O ben", diss' ela, "se prazo ouver
 en que eu possa seer conssellada."

Sempre seja bẽeita e loada

O emperador lles pos praz' atal:
 "D'oj'a tres dias, u non aja al,
 venna provar o maestr' este mal;
 se non, a testa lle seja tallada."

Sempre seja bẽeita e loada

A bõa dona se foi ben dali
 a um' eigreja, per quant' aprendi,
 de Santa Maria, e diss' assi:
 "Sennor, acorre a tua coitada."
Sempre seja bẽeita e loada

Santa Maria lle diss': "Est' affan
 e esta coita que tu ás de pran
 faz o maestre; mas mẽos que can
 o ten en vil, e sei ben esforçada."
Sempre seja bẽeita e loada

A bõa dona sen niun desden
 ant' o Emperador aque-a ven;
 mas o demo enton per nulla ren
 nona connoceu nen lle disse nada.
Sempre seja bẽeita e loada

Diss' o Emperador: "Par San Martin,
 maestre, mui pret' é a vossa fin."
 Mas foi-ss' o demo e fez-ll' o bocin,
 e derribou do teit' hũa braçada.
Sempre seja bẽeita e loada

Segundo esse autor, uma das evidências de que a paragoge deveria ser realizada ao final desses versos provém da notação de E17. Como se pode ver a partir da Figura 5.11,¹⁴ nesse manuscrito, a letra *r* final dos três verbos que rimam entre si encontra-se grafada em separado do resto da palavra, correspondendo a uma nota musical, que seria exclusiva para a realização da sílaba formada a partir da paragoge.

No entanto, como mostram as figuras 5.12 e 5.13,¹⁵ esse tipo de notação não pode ser encontrado nos demais testemunhos dessa cantiga, T17 e To7.

Apesar de a música não estar presente para as demais estrofes da cantiga, Wulstan (1993, p.23) considera que a paragoge se estende para todas as consoantes *-r*, *-n* e *-l* localizadas no final dos três primeiros versos das estrofes seguintes. Além disso, ele considera o desdobramento dos ditongos

14 As reproduções do códice dos músicos, *Escorial* (E), são feitas a partir da edição fac-similada de Anglés (1964).

15 As reproduções do códice de Toledo são feitas a partir da edição fac-similada de 2003. Já reproduções do códice *Escorial rico* (T) são feitas a partir do microfilme cedido pela Real Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial.

-eu e -iu e a ocorrência de vogais “intrusivas” -w e y acrescentadas a -ou(w) e -i(y), para acompanhar a música relativa à primeira estrofe. Desse ponto de vista, a ocorrência da paragoge em CSM17, se considerarmos que sua notação em apenas um dos testemunhos é evidência suficiente, apoia-se exclusivamente em necessidades musicais.

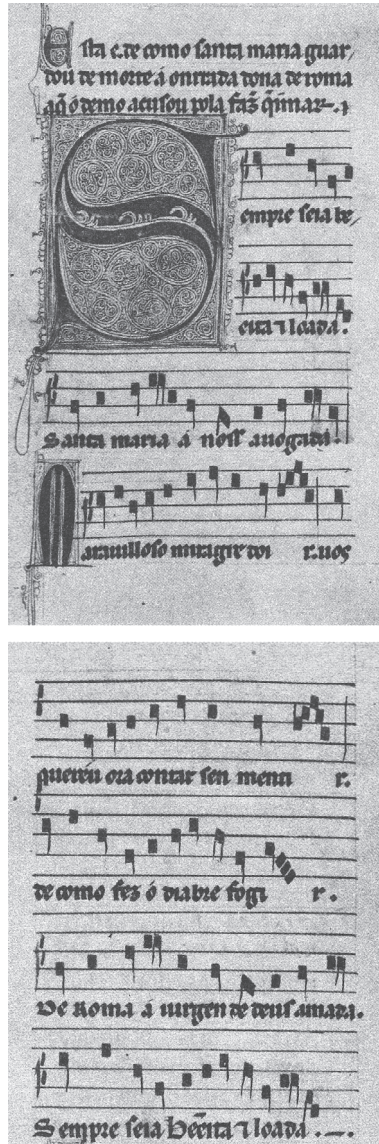


Figura 5.12. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM17, em E17 (Anglés, 1964, p.45r).

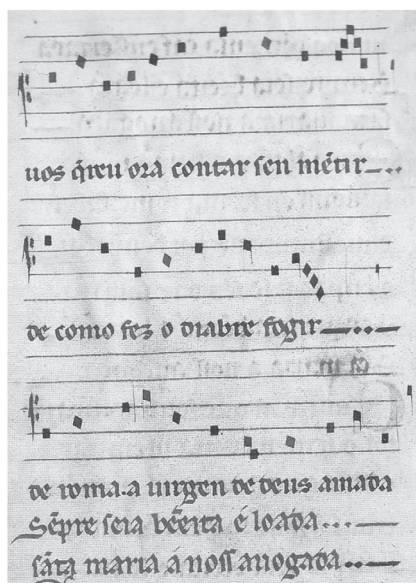
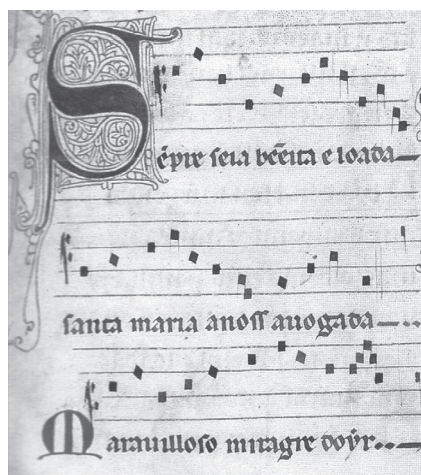


Figura 5.13. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM17, em To7 (edição fac-símile do Códice de Toledo, 2003, f. 16r).

Seu é como sea mana guartou te e
 moite á onrada toña te roma aq ó te
 mo amsou pola fazer quemax. 2.
Sempre sea beata e loada.
Santa maria a noſs auogada **A**ra
 nulloſo miragre toyr. uos quereu ora
 ontar ſeu mentar. de como fez o diable
 fogir. de roma a uingen de deſ amada
Sempre ſeia beata e loada. 2

Figura 5.14. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM17, em T17 (microfilme).

A notação musical é também evidência para que Wulstan (1993, p.17) considere a realização de uma paragoge ao final do verso 10 da CSM180, em (5.12).¹⁶

- (5.12) *Vella e Minya,*
Madr' e Donzela,
Pobre e Reynna,
Don' e Ancela.

5

16 A numeração dos versos é de Mettmann (1988).

Desta guisa deve Santa Maria
 seer loada, ca Deus lle quis dar
 todas estas cousas por melloria,
 porque lle nunca ja achassen par;
 e por aquesto assi a loar 10
 deviamos senpre, ca por nos vela.
Vella e Minya,

Para Wulstan, como as duas últimas linhas das estrofes dessa cantiga são cantadas com a mesma melodia do refrão, e como o refrão é composto de versos graves, à posição ocupada por *loar*, no verso 10, corresponde a posição da palavra (paroxítona) *donzela*, no refrão. Como mostram as figuras 5.15 e 5.16, que reproduzem a notação dessa cantiga nos seus dois testemunhos, as duas notas correspondentes a *donzela* se repetem acima de *loar*.

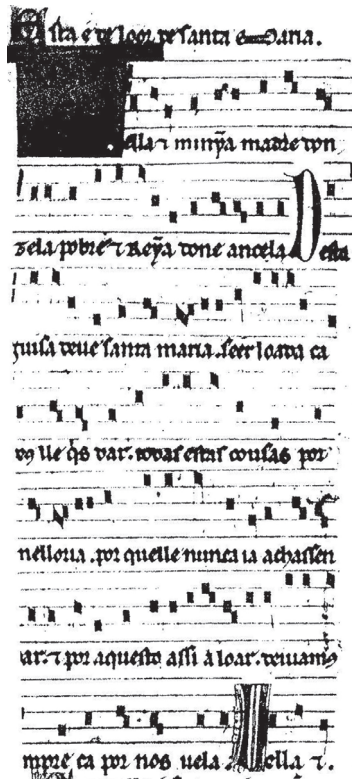


Figura 5.15. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM180, em T180 (microfilme).

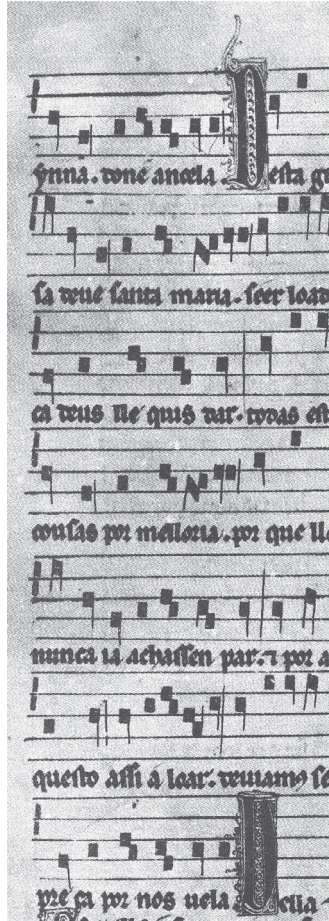


Figura 5.16. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM180, em E180 (Anglés, 1964, p.169r-v).

Wulstan (1993, p.17) afirma que o mesmo fenômeno ocorre em relação a CSM10 (5.13), em que também o refrão, composto de versos graves, alterna com estrofes compostas de três versos agudos e um grave. Na opinião do

autor, as paragoges ajudam a dar paridade rítmica àquilo que, de outra maneira, corresponderia a um arranjo irregular de batidas. Vejam-se as Figuras 1.8 e 1.11 (Capítulo 1), que reproduzem, respectivamente, os testemunhos de CSM10 no códice *Escorial* rico (T10) e no códice dos músicos (E10). Na Figura 5.17, aparece a versão dessa cantiga no códice de Toledo (To10).

- (5.13) *Rosas das rosas e Fror das frores,
Dona das donas, Sennor das sennores.*

Rosa de beldad' e de parecer
e Fror d'alegria e de prazer,
Dona en mui piadosa seer,
Sennor en toller coitas e doores.
Rosas das rosas e Fror das frores,

ca púna de nos guarlar de salir
desi vos erros nos faz repentir
q' nos fazemos come peccadores
Rosa das rosas .i. flor das flozes
dona das donas sennor das sennores
Esta dona q' reno por sennor
e de que quero seer trovador
se euprẽ poss auer seu amor
don ao demo os outros amores
Rosa das rosas .i. flor das flozes
dona das donas sennor das sennores

Esta vezca. e de looz de scã m
ome frefmosa a lãa a gñ poder
Rosa das rosas e flor das flozes

sennor en toller coitas e doores
Rosa das rosas .i. flor das flozes
dona das donas sennor das sennores
Al sennor deuome muit amar
que de todo mal o pode guarlar
e pode uos peccados perdõar
q' faz no mudo per maos sabores
Rosa das rosas .i. flor das flozes
dona das donas sennor das sennores
Deuemos la muit amar e furr

Figura 5.17. CSM10 em To10 (edição fac-símile do Códice de Toledo, 2003, f. 19v-20r).

A alternância entre versos graves e agudos é a principal evidência para a realização da paragoge, também na CSM350 – (5.14).

The image displays two pages of a medieval manuscript. The left page features a large, ornate initial 'S' at the top left, followed by the text 'Anta maria sennoz. ualnos u nos meister fo: ualno: santa maria. ca meister e que nos uallas. ca tu por nos noite dia. con o diabo bamillas. 7 ar pūnas: toda nra. por encobrir noſtas fallas. 7 por nos dar alegria. con teus sempre re'. The right page shows a similar musical notation with the text 'craballas. ca tu es razão por a el polo peccador. Anta maria sennoz ualno u nos meister fo:'. The musical notation consists of square neumes on a four-line staff, with some neumes having a diagonal slash through them, indicating a specific rhythmic value. The text is written in a Gothic script.

Figura 5.18. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM350, em E350 (Anglés, 1964, p.313v-314r).

(5.14) *Santa Maria, Sennor,*
val-nos u nos mester for.

E val-nos, Santa Maria
 ca mester é que nos vallas, 5
 ca tu por nos noit'e dia
 cono diabo barallas
 e ar punnas todavia
 por encobrir nossas fallas,
 e por nos dar alegria 10
 con Deus sempre te traballas,
 ca tu es razoador
 a el polo peccador.
Santa Maria, Sennor...

Para Wulstan (1993, p.16-7), os versos “aparentemente” *agudos* do refrão contrastam com os versos das estrofes, na sua maioria graves, nos quais uma série de notas repetidas acomodam as sílabas extras. Assim, na primeira estrofe, (*tra*)*ballas* corresponde a duas notas, enquanto *for*, no refrão, e todas as outras rimas em *r* devem ter uma sílaba extra, paragógica. No entanto, como mostra a Figura 5.18, não há, no único testemunho remanescente dessa cantiga, E350, a notação de notas musicais “extras” ao final dos versos agudos.

Na CSM197, para Wulstan (1993, p.21), a realização da paragoge elimina a necessidade de “emendas” (anotadas na edição de Mettmann entre colchetes) nas edições interpretativas. Wulstan percebe que o terceiro segmento do refrão, *mayor l' á en ben fazer*, tem a mesma música do primeiro hemistíquio do quarto verso das estrofes (na primeira estrofe: *e porend' un gran miragre*) – Figura 5.19. Para ele, esse fato não apenas sugere que há uma paragoge no *r* final de *fazer* (ver 5.15), no terceiro verso do refrão, como também em *poder*, no final do primeiro hemistíquio do primeiro verso da estrofe – o que elimina a necessidade do acréscimo de “*de*”, feito por Mettmann (1988, p.236).

- (5.15) *Como quer que gran poder
á o dem' en fazer mal,
mayor l' á en ben fazer
a Reynna spirital.*

Ca sse el algun poder á [de] os omees matar
pelos pecados que fazen, e o quer [Deus] endurar,
mui mayor poder sa Madr[e] á en os ressucitar;
e porend' un gran miragre vos direi de razon tal.
Como quer que gran poder...

Como tanta te Terena re
flocou uui menyo a que
matara o Demo. — .

omo
quer
que gran poder a tem en
fazer mal. mayor la en
ben fazer a Reynna spi
rital. Ca sse el algun

poter a nos omees ma
tar. pelos pecados que fa
zen. e o quer endurar.
mui mayor poder sa Madr[e].
en os ressucitar. e por end
un gran miragre uos
direi de razon tal.

Figura 5.19. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM197, em E197 (Anglés, 1964, p. 183r-v).

Ao contrário de Cunha (1982) para as cantigas profanas, Wulstan (1993) considera a possibilidade de paragoge em posição medial de verso. Por exemplo, em CSM102 (cujo refrão está reproduzido em 5.16), Wulstan (1993,

p.19) considera que as rimas internas sugerem que aquelas terminadas em *l* possivelmente devem ter sido enfatizadas por uma paragoge. No entanto, a notação musical traz evidências confusas nesse sentido, já que, embora haja duas notas correspondendo a *al*, há apenas uma correspondendo a *val*, nos dois manuscritos que conservam esta cantiga – figuras 5.20 e 5.21.

(5.16) *Sempr' aos seus val, / e de mal todavia*
guarda-os sen al / a mui Santa Sennor.

The image shows a manuscript page with musical notation and lyrics. At the top, there is a large, ornate initial 'S' decorated with intricate patterns. To the right of the initial, the word 'Sempr' is written in Gothic script. Below the initial, the lyrics are written in Gothic script, with musical notation above and below the text. The lyrics are: 'ual. 7 demal toda uia. / guardaos sen al. a mui / Santa Sennor. Deito con / canel de gual. un gran m / tigre pousado. que fez por / un oviato. cing a tos / Santos foz. Sempr a os / seus ual 7 de mal todavia'. The musical notation consists of square notes on a four-line staff.

Figura 5.20. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM102, em E102 (Anglés, 1964, p.111v).

Esta e como sei maria q'ou
 un crizon que non meirisse
 en h'ia s'ima n' o aulin teita
 re l'ardos. 2.

Cempr' a os seus

ul. 1. re mal toda ma. 1.

guardaos sei al a min sei

Sennoz. **E**sto contary

re guato. un gran miragie

prouato. que fez por un

oryato. cuengra do santo feo.

Cempr' aos seu ul. 1. re mal

1. re mal toda ma. guarda os

sei al. a min salta sennoz.

Figura 5.21. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM102, em T102 (microfilme).

Já em CSM76, segundo Wulstan (1993, p.19), a motivação para a ocorrência da paragoge é a falta de uma sílaba no primeiro hemistíquio de alguns versos – o que faz que eles não correspondam ao primeiro hemistíquio do primeiro verso do refrão, do qual acompanham a música (figuras 5.22 e 5.23). Os versos em questão são os de número 8, 23 e 38, com relação aos quais, como mostra a reprodução de Mettmann (1986, p.249-51) em (5.17), o editor sentiu a necessidade de propor “emendas”, acréscimos.

- (5.17) Como Santa Maria deu seu fillo aa bõa moller, que era morto, en tal que lle dêsse o seu que fillara aa sa omagen dos braços.

*Quenas sas figuras da Virgen partir
quer das de seu Fillo, fol é sen mentir.* 5

Porend' un miragre vos quer' eu ora contar
mui maravilloso, que quis a Virgen mostrar
por hũa moller que muito [se] fiar
sempr' en ela fora, segund fui oyr.
Quenas sas figuras da Virgen partir... 10

Esta moller bõa ouv' un fillo malfeitor
e ladron mui fort', e tafur e pelejador;
e tanto ll' andou o dem' en derredor,
que o fez nas mãos do juyz viir.
Quenas sas figuras da Virgen partir... 15

E poi-lo achou con furto que fora fazer,
mandó-o tan toste en hũa forca põer;
mais sa madr' ouvera por el a perder
o sen, e con coita fillou-s' a carpir.
Quenas sas figuras da Virgen partir... 20

E como moller que era fora de [seu] sen
a hũa eigreja foi da Madre do que ten
o mundo en poder, e disse-lle: "Ren
non podes, se meu fillo non resurgir."
Quenas sas figuras da Virgen partir... 25

Pois est' ouve dito, tan gran sanna lle creceu,
que aa omagen foi e ll' o Fillo tolleu
per força dos braços e desaprendeu,
dizend': "Este terrei eu trões que vir
Quenas sas figuras da Virgen partir... 30

O meu são e vivo viir sen lijon nen mal."
Quand' est' ouve dito, log' a Madr' Espiritual
resurgio-o dela, que vëo sen al
dizendo: "Sandia, mal fuste falir,
Quenas sas figuras da Virgen partir... 35

Madre, porque fuste fillar seu Fillo dos seus
 braços da omagen da Virgen, Madre de Deus;
 poren m' enviou que entr[e] ontr' os teus,
 per que tu ben possas conmigo goyr."

Quenas sas figuras da Virgen partir... 40

Quand' a moller viu o gran miragre que fez
 a Virgen Maria, que é Sennor de gran prez,
 tornou-lle seu Fillo; e log' essa vez
 meteu-ss' en orden pola mellor servir.

Quenas sas figuras da Virgen partir... 45

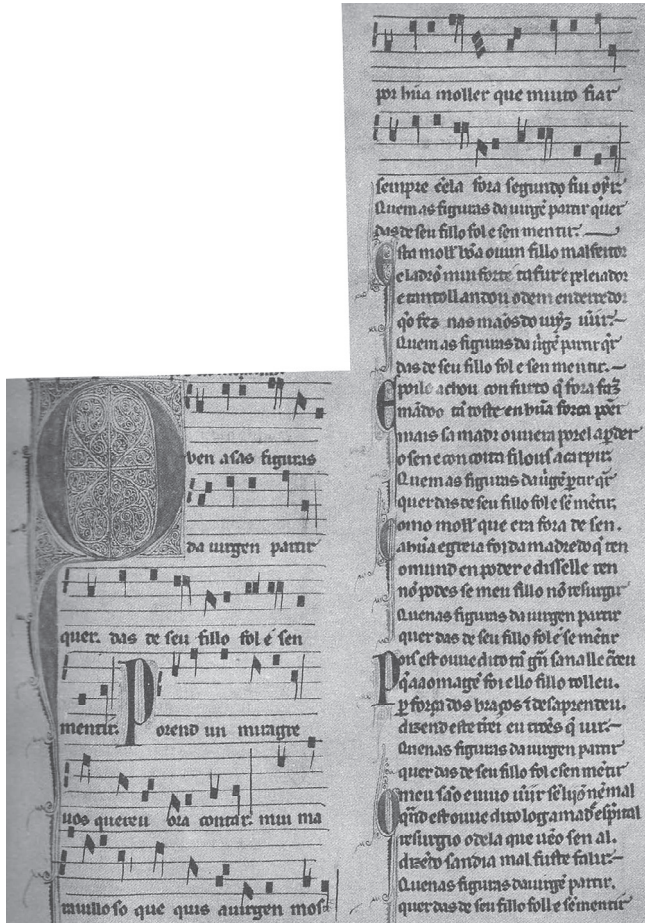


Figura 5.22. Primeiras estrofas de CSM76, em E76 (Anglés, 1964, p.94r).

sta e como santa maria tua seu fillo
da tua molter que em meo. enai quele
veste o seu que fillam a a sta omagen vos
diage.

venas las figuras va
uigen parr. quer das te seu fillo
foi e seu memm. oi and un
mange uos querri da comar.
mui maruilloso que quis a mige
mostrar. poi tua molter que mure
far. sempr eela sua segund sui oyr.
venas las figuras sta molter dia
oum suo malfeite. e laron mui
four efire e pelear. e murell an.

ou de uen arreu. que o seu nas ma
os po tois uir. venas las figur
a. oulacion con turo que sua las
marron o m corbe en bna fozel pte
mas sta man ouiem poi el apere
o seu e con oca fillouff a. capis.
a. uenas las figuras va uigen parr
querdas te seu fillo foi e seu memm
como molter que em sua te en.
a bna figura foi na mameo que em
o murell an peor. e uisse de a. en. e.
non purre. se meu fillo non reflupe
a. uenas las figuras va uigen parr
querdas te seu fillo foi e seu memm
foi e ouie de uen can gñ. Cñ. a. le. uen
que a omagen foi a no fillo ouien.
per fozel uos dia pos. e uisse purre.
uicent ebe uen en. uos que m.
a. uenas las figuras va uigen parr
querdas te seu fillo foi e seu memm
meu dñe mui uir seu uo n. mal.
quand est ouie de uo loga mure spem
reflupe o dela que uo en. a. m.
uicent. a. uena mal fuzte fuz.
a. uenas las figuras va uigen parr
querdas te seu fillo foi e seu memm
dñe poi que fuzte fillar seu fillo y fo
bna. na omagen de uen mure
poen memm que em onros mui
per que m uen pteas amigo gñ.
a. uenas las figuras va uigen parr
querdas te seu fillo foi e seu memm
mure a molter uia. o gñ. mure a foz
a. uenas las figuras va uigen parr
querdas te seu fillo foi e seu memm
mure a molter uia. o gñ. mure a foz
a. uenas las figuras va uigen parr
querdas te seu fillo foi e seu memm.

Figura 5.23. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM76, em T76 (microfilme).

Também na CSM100 (5.18) a paragoge considerada por Wulstan (1993, p.18) ocorre em posição medial de verso, já que a música das estrofes revela rimas internas envolvendo paragoge. As rimas internas são, segundo Wulstan, enfatizadas por notas mais longas, sendo que a pista para a paragoge é a nota breve que ocorre em cada verso na posição apropriada.

- (5.18) *Santa Maria,
Strela do dia,
mostra-nos via
pera Deus e nos guia.*

Ca veer faze-los errados
que perder foran per pecados
entender de que mui culpados
son; mais per ti son perdoados

da ousadia
 que lles fazia
 fazer folia
 mais que non deveria.
Santa Maria...

Amostrar-nos debes carreira
 por gãar en toda maneira
 a sen par luz e verdadeira
 que tu dar-nos podes senlleira;
 ca Deus a ti a
 outorgaria
 e a querria
 por ti dar e daria.
Santa Maria...

Guiar ben nos pod' o teu siso
 mais ca ren pera Parayso
 u Deus ten senpre goy' e riso
 pora quen en el creer quiso;
 e prazerm-ia
 se te prazia
 que foss' a mia
 alm' en tal compannia.
Santa Maria...

San-ta Ma-ri-a stre-la do di-a mos-tra-nos vi-a pe-ra Deus e nos qui-a
 :- da ou-so-di-a que lles fa-zi-a fa-zer fo-li-a mais que non de-ve-ri-a :-
 :- ca De-us a ti, a ou-tor-ga-ri-a e a quer-ri-a por ti dar e da-ri-a :-
 :- e prazerm-ia se te pra-zi-a que foss'a mi-a alm'en tal companni-a :-

Ca ve-e - rí fa-ze-lo sen-ra-dos que per-de - rí fo-ran per pe-ca-dos
 A - mos-tra - rí nos deve-scarrei-ra por ga-a - rí en to-da ma-nei-ra
 Qui - ar be - ñ nos pod' o teu si - so mais ca re - ñ pe-ra Pa-ra-y - so

en - ten - de - rí de que mi - cul - pa - dos son mais pe - rí ti son per-dô - dos :-
 a sen pa - rí luz e ver-da-dei-ra que tu da - rí nos podes senllei-ra :-
 u Deus te ñ sen-pre goy' e ri - so po - ra que - ñ en el cre-er qui - so :-

Figura 5.24. Interpretação de Wulstan (1993, p.18) da música da CSM100.

E sta .x. e de loo: de sca maria
Santa maria strela
 to dia . mostra nos: ma pera des
 e nos guya .
Cua ueer fazelos errado:
 que perter soyan per peado:
 entender de que mui culpado:
 son . mas per ti son perdoado:

da outadia que lles fazia
 fazer fonia mui mais q no tenia .
Santa a strela to dia
 mostrar nos: deus carreira
 por gaar en toda maneira
 a sen par luz e uerdadeira
 que tu dar nos potes senlleira
 ca deus ati a ouuigaria
 e a guerra por ti dar e uaria
Santa .a strela to dia
Cuñar ten nos por o teu fiso
 mais ca ren pera paraíso
 u deus ten sempre goye e riso
 pora quen eel creer quisó
 e prazer mia se te prasia
 que fost á mia almental cõpania
Santa a strela to dia .
E sta .xi. e como sca a fés a un
 físico q se metera monge que
 comesse das uidas que os
 outros monges comian que
 ael soyan mui mal saber .


Figura 5.25. ToX (CSM100).

Cantigas de Santa María. Edição fac-símile do Códice de Toledo (To). Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.069).

Vigo: Consello da Cultura Galega, Galaxia, 2003. fólio 156r.

ENCORE

Esta e re loor de santa e maria.


 anta maria
 mela ro
 dia. mostra nos uia para teus
 e nos guia. **M**a ueer faze
 los criados. que perter foran
 per peccados. enceter te que
 muu culpados. son. mas per ti
 son perdoados. da ouladia. que
 lles. fazia. fazer soua. mais
 que non peccada. **S**anta maria

Mostrar nos teues carrega. por
 gaar en toda maneira. a sen par
 luz e uerdatem. que tu dar nos
 podes senlleira. ca tes an a enuiga
 ria. e a quemia por ti dar e daria.
Santa maria. **M**ayar ten nos
 por o teu lido. mais ca ren pena pu
 tado. u tes ren sempre goye nro.
 pen quen cel axer quisso. e praser
 mia. se te prasia. que foz a mia.
 Almental compania. **S**anta maria.

Figura 5.26. CSM100, em T100 (microfilme).

Esta é de Looz.

Santa maria sirela

to dia. mostra nos ma para
 reus 7 nos gna. **C**uar
 fise los enatos. que pater fua
 per paxos. enemer te que uny
 culpa. son maus per ti son per
 uitas. ra oulora. quelles fi
 sia. fazer tolu. mais que no
 reueria. **S**anta maria sirela
 mostra nos reus amma
 por gna en tota manata
 a sen par lus i uerigara
 que n tar n potes lallara
 ca reus an a ouuigara
 i a quema per n tar: rana
Santa maria sirela to dia
 mar ten nos po o ren liso.

mais cum pra paraiso
 u taustan sepe goye nlo
 pra quen del aver quisio
 7 pazer ma se a paza
 Que foss a e dia. y
 al mental Companna.

Figura 5.27. CSM100, em E100 (Anglès, 1964, p.110v-111r).

5.3 O ponto de vista filológico: a paragoge vista por Cunha (1982)

No célebre artigo “Sobre o e paragógico na épica e na lírica”, republicado na coletânea de 1982, Cunha faz uma revisão dos estudos feitos a respeito da paragoge nas línguas românicas, desde os apontamentos de Nebrija até a discussão das ideias de Menéndez Pidal, passando por uma análise desse fenômeno nas cantigas medievais galego-portuguesas. Ao

refazer o percurso da análise de Menéndez Pidal, Cunha mostra que o aparecimento da vogal epitética é atribuído a várias razões diferentes, por diversos estudiosos e em diferentes momentos da argumentação: arcaísmo, vulgarismo, hipercorreção, resgate da vogal etimológica, exigência da música ou da estrutura poética (um fenômeno rítmico, no sentido mais amplo) ou uma regularização do sistema.

Retomando o estudo de Menéndez Pidal, Cunha mostra que, na Espanha, no século XVI, o acréscimo de uma vogal paragógica era visto, na maioria das vezes, como um arcaísmo ou um vulgarismo, por figurar em “versos de romances espanhóis, não raro mezclados de lusismos”, “cantados por personagens de regra populares”. Credita a Amador de los Ríos a prova de que “tais formas aberrantes [as com *-e* paragógico] não eram fruto nem da ignorância nem do capricho dos editores quinhentistas, mas correspondiam a uma realidade”. Na sua opinião (Cunha, 1982, p.241), tal “realidade” era “justificável” pelas seguintes razões:

- 1^a a frequência das terminações graves na língua espanhola;
- 2^a a norma do canto, que, por causa da paridade de compassos finais, exigia a igualdade na terminação dos versos;
- 3^a a mistura de terminações agudas e graves numa mesma tirada [...], sendo muito mais fácil e natural que as rimas agudas passassem a graves do que o contrário [...];
- 4^a a forma em que se recolheram e em que nos foram transmitidas certas cantigas populares, assim como o testemunho de Nebrija e de Salinas, que ouviram cantar as finais agudas dos romances com adição do *-e*;
- 5^a a notação dos romances nos livros de música do século XVI;
- 6^a a frequente mescla de assonantes graves e agudos, documentada até em composições breves.

A partir dessas observações, constrói Menéndez Pidal as suas conclusões, retomadas por Cunha (1982, p.242). A primeira delas diz respeito ao fato de a paragoge não conservar a forma primitiva das palavras, pois muitas dessas vogais *e* finais são antietimológicas. Por outro lado, as formas resultantes da paragoge não podem ser classificadas como regionalismo, um modo de falar específico de uma região, pois assim seu emprego deve-

ria ser categórico e não apenas em final de verso. Também não se trata de uma “correção” bárbara e arbitrária idealizada por editores “ignorantes”, nem de um recurso empregado por poetas “rudes” para uniformizar versos graves e agudos, porque a mescla de assonâncias femininas e masculinas era prática corrente na poesia popular, sem que fosse tida como defeito. Por esses motivos, Menéndez Pidal conclui que as únicas razões satisfatórias para o aparecimento da paragoge são musicais: reduzir à igualdade as terminações de versos graves e agudos. Mais tarde, esse estudioso recua, como mostra Cunha (1982, p.244-5), e reconhece nas palavras com *e* final paragógico formas arcaicas e hipercorretas – conclusão com a qual Cunha não concorda:

[...] apressamo-nos em antecipar nossa conclusão: não estaríamos longe de concordar com suas [de Menéndez Pidal] palavras [...], se numa questão como esta, de melodia e versificação, por excelência, o insigne romanista tivesse invertido os termos do raciocínio e, em lugar de partir do vocábulo considerado etimologicamente, desse preeminência às características rítmicas da própria língua, em que a expressão poética tradicional deve estar assentada sólida e necessariamente, seja na épica, seja na lírica.

No entanto, Cunha (1982, p.266) ainda vai mais longe, ao afirmar que “no aparecimento da vogal epitética o elemento linguístico está indiscutivelmente subordinado ao fator ritmo”. Como o acréscimo do *e* paragógico só se processa em final absoluto dos versos (nas cantigas medievais portuguesas), Cunha (1982, p.270) conclui estar diante de “um recurso poético ou melódico diretamente ligado à estrutura métrica desses cantares”. Para esse autor, o uso da paragoge não seria apenas uma maneira de recuperar uma vogal etimológica, nem um simples arcaísmo. Seria, portanto, um recurso que,

examinado do ponto de vista vocabular, corresponderia de início a uma realidade etimológica ou a uma criação ultracorreta, mas que nos séculos XII e seguintes se continuou a utilizar não como simples sinal arcaizante, denotador da antiguidade desses cantares, senão – e principalmente – por uma razão mais profunda, pertinente à própria estrutura rítmica, fundada no verso grave.

Assim sendo, para Cunha (1982, p.272), a paragoge, nas cantigas medievais galego-portuguesas, pode ser considerada um “necessário apoio rítmico para acomodar as palavras agudas da língua à final grave” – um arcaísmo, ou, nas suas palavras, um “tradicionalismo, antes que linguístico, rítmico”. É por esse motivo que Cunha (1982, p.270-1) considera que a paragoge se aplica categoricamente em toda cantiga paralelística de versos agudos:¹⁷

Não será [...] aventurado supormos que a referida vogal se acrescentaria sempre às finais agudas das antigas paralelísticas galego-portuguesas, à semelhança do que ocorria nas gestas espanholas [...]. Se os tardios apógrafos italianos de regra a omitem, isto se poderia atribuir à deturpação posterior dos copistas, ou por terem ante os olhos a forma normal da palavra, que se empregava no interior dos versos desses cantares e, indiferentemente, nas poesias provençalizantes e afrancesadas, ou com maior probabilidade, por influência do gosto cortesão, que deveria sentir no *e* paragógico dessas formas líricas a mesma desprezível nota de rusticidade que percebia na vogal epitética dos romances.

Em primeiro lugar, é necessário salientar que a paragoge não é um fenômeno restrito às cantigas paralelísticas. Nos oito casos citados por Wulstan (1993) (todos de cantigas religiosas) nenhuma é paralelística; por outro lado, nas cantigas profanas, a paragoge realmente ocorre preferencialmente em cantigas paralelísticas (cinco, B721/V322, B1153/V755 e as três de Martim Codax, contra três não paralelísticas, B903/V488, B1199/V804 e B1553). Além disso, pode ser precipitado pressupor a aplicação categórica de um fenômeno tão pouco atestado nos documentos (apenas oito cantigas no total de cantigas profanas, e oito no total de religiosas – se bem que nem todas com registro gráfico nos manuscritos) ou mesmo a “correção”, por parte dos copistas, de quase todas as cantigas paralelísticas, eliminando todas as vogais paragógicas, delas deixando resquícios em apenas poucas composições.

Ao lado disso, é também precipitado fazer uma afirmação tão abrangente, porque a vogal paragógica, ocorrendo em todos os casos, desfaria a equivalência entre verso agudo e verso grave com uma sílaba poética a

17 Naro (1973, p.156) compartilha dessa opinião de Cunha.

menos,¹⁸ largamente cultivada por grande parte dos trovadores (lei conhecida na literatura como *lei de Mussafia*¹⁹).

5.4 O ponto de vista linguístico: a natureza fonológica da paragoge

Como pode ser observado a partir das cantigas listadas nas duas primeiras seções deste capítulo, todos os casos de paragoge, em PA, envolvem o acréscimo de *e* ao final de uma palavra oxítone terminada em consoante líquida, ou seja, /l/, /r/ ou /n/. Em outras palavras, pode-se dizer que, para o aparecimento da paragoge, é necessária uma palavra terminada em uma sílaba travada por /N/, ou pelos fonemas /r/ ou /l/. Isso pode ser observado nas listas em (5.19) e (5.20), que contêm, respectivamente, os casos de paragoge nas cantigas profanas e religiosas:

(5.19)	mar	→	mare	(B721/V322; B903/V488; N1; N5)
	mal	→	male	(B903/V488)
	portugal	→	portugale	(B1153/V755)
	laurar	→	laurare	(B1153/V755)
	fazer	→	fazere*	(B1153/V755)
	meter	→	metere	(B1153/V755)
	auer	→	auere	(B1199/V804)
	canton	→	cantone	(B1553)
	tapon	→	tapone	(B1553)
	zorzelhon	→	zorzelhone	(B1553)
	sazon	→	sazone	(B1553)
	gordon	→	gordone	(B1553)
	uëcon	→	uëcone**	(B1553)

18 Massini-Cagliari (1999c, p.147) mostra que, no universo das cantigas de amigo galego-portuguesas, a equivalência entre versos agudos e versos graves com uma sílaba a menos acontece em 17,01% dos casos (86 em 503), um percentual a não ser desprezado, uma vez que, no universo das cantigas que alternam versos graves com agudos, este percentual corresponde a 45,5% dos casos.

19 A respeito da *lei de Mussafia*, ver nota 28, Capítulo 2.

leon	→	leone	(B1553)
amar	→	amare	(N5)
veer	→	veere	(N7)
dizer	→	dizere	(N7)
mirar	→	mirare	(N7)
contar	→	contare	(N7)

* A forma “*fazere*” aparece grafada, em B1153 e V755, abreviada – *fazē*/*faž*. Porém, como todos os infinitivos, nessa cantiga, recebem a vogal paragógica, e como essa forma rima com outras em que a paragoge foi aplicada, optou-se por considerá-la.

** *Bençone*, na interpretação de Lapa (1995, p.104) e LP (1996, p.331).

(5.20)	parecer	→	parecere	(CSM10)
	prazer	→	prezere	(CSM10)
	seer	→	seere	(CSM10)
	oir	→	oire	(CSM17)
	mentir	→	mentire	(CSM17)
	fogir	→	fogire	(CSM17)
	moller	→	mollere	(CSM76)
	poder	→	podere	(CSM76; CSM197)
	perder	→	perdere	(CSM100)
	entender	→	entendere	(CSM100)
	veer	→	veere	(CSM100)
	per	→	pere	(CSM100)
	amostrar	→	amostrare	(CSM100)
	dar	→	dare	(CSM100)
	gaar	→	gaare	(CSM100)
	par	→	pare	(CSM100)
	ben	→	bene (?)	(CSM100)
	ren	→	rene (?)	(CSM100)
	ten	→	tene (?)	(CSM100)
	quen	→	quene (?)	(CSM100)
	al	→	ale (?)	(CSM102)
	val	→	vale (?)	(CSM102)
	loar	→	loare	(CSM180)
	fazer	→	fazere	(CSM197)
	for	→	fore	(CSM350)

Há três fatores que contextualizam o aparecimento da paragoge: a) final de verso (diante de pausa);²⁰ b) palavra originalmente oxítone; c) terminada em líquida.

Como foi visto anteriormente, Wulstan (1993) considera a existência de paragoge, nas *Cantigas de Santa Maria*, no meio de versos. No entanto, como, nos casos citados por esse autor, a paragoge acontece no meio do verso mas imediatamente antes de cesura, pode-se dizer que o contexto “diante de pausa” não foi violado.

Menéndez Pidal (citado por Cunha, 1982, p.244) acredita ser esta vogal um arcaísmo, resquício sobrevivente de uma vogal etimológica. Porém, o argumento de Menendez Pidal pode ser visto de outra maneira. Sendo a paragoge um processo poético (de estilo, portanto, na opinião de M. Pidal), como os demais recursos estilísticos, esse processo não pode, em nome da arte, criar formas incompreensíveis que fujam por completo à estrutura básica da língua (o que aconteceria se houvesse, de fato, paragoge com *a* ou *o*). Nesse sentido, a escolha só poderia ter recaído (como, de fato, aconteceu) em uma vogal que, através de processos fonológicos característicos da língua, pode “se perder”, em determinados contextos. Desse modo, o mesmo argumento utilizado por M. Pidal para dizer que se trata de uma vogal etimológica pode ser arrolado para justificar o *e* paragógico como resultado de uma construção estilística (o que explicaria o fato de várias dessas vogais paragógicas atestadas não corresponderem a vogais realmente existentes em formas latinas).

Por sua vez, Cunha (1982, p.262) aposta em uma explicação muito mais condizente com a verdadeira natureza do processo da paragoge em PA:

[...] o aparecimento do *-e* depois de /r/ e /l/ finais dependeria da articulação alveolar da consoante, de que seria um natural desenvolvimento [...]. Em contrapartida, a realização gutural do fonema consonântico impediria a epítese vocálica.

20 “[...] o aparecimento da vogal epitética pressupõe a existência da pausa, o que, é óbvio, já seria razão bastante para justificar a sua frequência no final de versos destinados ao canto.” (Cunha, 1982, p.258).

“É claro que o acréscimo vocálico aparece em pausa e [...] predominantemente em pausa final absoluta.” (Cunha, 1982, p.261).

Em trabalhos anteriores (Massini-Cagliari, 1999d,e), expliquei o fenômeno da paragoge (porém considerando exclusivamente o conjunto de cantigas profanas) como dependente da regra de acento, em uma perspectiva derivacional. Nesse contexto, a paragoge foi considerada um processo pós-lexical, pós-sintático, aplicado depois da regra de localização do acento de palavra, pois, como mostro em Massini-Cagliari (1995, 1999a), esta se localiza no componente lexical, já no PA. Com base na teoria métrica paramétrica de Hayes (1995), estabeleci anteriormente, nesses estudos, que o pé básico do ritmo do PA é o troqueu moraico. Como o PA constrói pés não iterativamente, da direita para a esquerda (isto é, no sentido do final para o início da palavra), basta que um único pé básico completo seja construído para que o acento da palavra seja atribuído – não é preciso continuar a construir pés até esgotar toda a extensão da palavra. Desse modo, a paragoge transformaria a estrutura de uma palavra oxítone, composta de uma sílaba travada/pesada, em uma paroxítone, composta de duas sílabas abertas leves. Ora, como em PA a grande maioria das palavras é paroxítone (56,7% dos casos analisados por Massini-Cagliari, 1995, 1999a), a estrutura rítmica canônica do português trovadoresco é o troqueu moraico composto de duas sílabas breves. Ora, sendo assim, a paragoge estaria perfeitamente dentro dos padrões do que se espera dos processos motivados ritmicamente, dentro da teoria métrica de Hayes (1995), uma que vez que tais processos se caracterizam por transformar estruturas rítmicas não padrão em canônicas e nunca vice-versa.

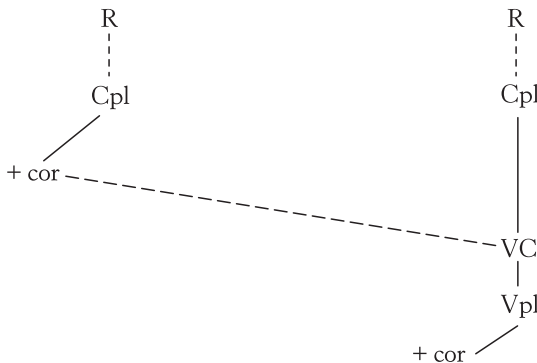
Em Massini-Cagliari (1999d,e), seguindo a pista de Cunha (1982), interpretei a vogal epentética como desenvolvimento da consoante anterior. Do ponto de vista da Fonologia Autossegmental, conforme a teoria da Geometria de Traços de Clements e Hume (1995), seguida por Cagliari (1998), o que caracteriza as consoantes nasais, laterais e vibrantes enquanto grupo é o fato de serem [+soante], sendo que as laterais são [+contínuo], as vibrantes, [-contínuo], enquanto as nasais são, obviamente, [+nasal]. Como pôde ser observado, das consoantes possíveis em posição de coda no PA, apenas a fricativa não faz parte do grupo de consoantes-gatilho para o processo da paragoge. Entretanto, é importante observar que, no grupo das consoantes em posição de coda, /S/ é a única [-soante]. Em outras palavras, o que a configuração de traços desses sons mostra é que o PA não aceita

como gatilho desencadeador do processo da paragoge consoantes “puras”, mas apenas as chamadas “líquidas”.

Outra característica comum às três consoantes-gatilho da paragoge é o fato de serem [+coronal]. E é justamente através do espraimento desse traço que se forma a vogal paragógica, grafada sempre como “e”. No entanto, é preciso relembrar que não basta à consoante ser coronal e estar em posição de coda para desencadear a paragoge: ela tem que ser, antes de tudo, soante (uma vez que este traço é hierarquicamente superior ao traço coronal).

Desta forma, em Massini-Cagliari (1999d, p.178), o processo de espraimento de coronal, que dá origem à vogal paragógica, foi descrito como em (5.21):

(5.21)



A partir desse processo de espraimento do traço coronal da consoante anterior, cria-se uma vogal também coronal. De acordo com o quadro das propriedades das vogais de Cagliari (1998, p.25), há quatro vogais coronais em PB: [i], [e], [ɛ] e [ɪ]. Pressupondo que o quadro das vogais do PA já fosse igual ao do PB atual (assim como o faz Granucci, 2001, p.93-100, para a posição tônica), haveria apenas três possibilidades de realização fonética para a vogal paragógica do PA, representada na escrita como *e*: [i], [e] e [ɪ] ([ɛ] ficaria excluída justamente por não poder figurar em posição pós-tônica final). No entanto, é necessário frisar que, em termos estruturalistas, essas três vogais (realizações fonéticas possíveis da vogal paragógica) podem ser consideradas alofones de um mesmo fonema (/e/) – o que torna a especificação da abertura da vogal, dada pelos traços *open*, dependente

de informações quanto à localização do acento principal da palavra. No entanto, com base apenas em informações a respeito da representação ortográfica dessa vogal, fica difícil saber como ela era efetivamente realizada: como [i], [e] ou [ɪ]. Entretanto, estabelecer a exata realização fonética dessa vogal não é o mais importante: o mais relevante é saber que se trata de um desenvolvimento da consoante anterior, e que qualquer uma de suas possíveis realizações fonéticas está prevista e pode ser explicada pela descrição aqui apresentada.

Depois de gerada a vogal paragógica através do processo de espraiaimento do traço coronal, o processo é finalizado através da reestruturação das sílabas finais da palavra. Após o desligamento da coda da sílaba final, aplica-se o processo de ressilabação que transforma essa consoante em *onset* da nova sílaba. Note-se que, nesse processo, o segmento consonantal deixa de ser moraico, ou seja, deixa de ter peso para a atribuição do acento. A partir daí, a mora que antes estava ligada a esse segmento passa para o *e* paragógico introduzido, uma vez que uma vogal sempre é moraica, na teoria de Hayes (1995). Dessa forma, acrescenta-se um elemento (a vogal paragógica), sem que seja acrescentada qualquer *mora* à palavra: o *peso* do novo pé gerado se mantém equivalente ao do pé rítmico que o gerou.

A partir da consideração do processo da paragoge tal como visto pelos modelos derivacionais de fonologia, pode-se concluir que a ideia de Cunha (1982, p.268), de que a origem da paragoge “[...] só pode estar na tendência à final trocaica, tão sensível nesses idiomas [castelhano, leonês, português e galego]” é acertada; no entanto, deve-se considerar que essa tendência apontada por Cunha não é apenas uma característica explorada artisticamente com finalidades estilísticas, no momento da construção de versos, mas uma característica da própria língua, inerente a ela, estruturadora do próprio ritmo linguístico do idioma, que serve de base à construção do seu ritmo poético. Nesse sentido, a ocorrência da paragoge nas cantigas medievais galego-portuguesas profanas e religiosas não deve ser vista apenas como um recurso estilístico, mas pode ser considerada o resultado da aplicação de processos rítmicos visando eurritmia, pautados na possibilidade aberta pelas próprias escolhas da língua quanto ao seu ritmo de base. É somente porque o ritmo básico do português naquela época era trocaico que existe a possibilidade de ocorrência de paragoge; se o ritmo do Português Arcaico fosse iâmbico (duas sílabas, sendo que a segunda é a proeminente),

por exemplo, tal possibilidade não existiria, uma vez que não haveria lugar de ancoragem para a vogal introduzida. Desse modo, processos rítmico-poéticos como a paragoge só podem ser licenciados na língua quando estiverem de acordo com seus padrões básicos de ritmo linguístico, sobre o qual se constrói o ritmo poético.

Além disso, sendo a vogal paragógica um desenvolvimento da consoante anterior, não se pode tratar esse processo meramente como uma questão de estilo, uma “vontade” do poeta de retomar “formas antigas” aleatoriamente, já que existe uma base verdadeiramente linguística para que essa vogal se desenvolva.

Sendo assim, é possível concluir que a ocorrência da paragoge nas cantigas medievais galego-portuguesas não cumpre apenas uma função poética de igualar os versos agudos aos graves (padrão), acompanhando a música (o que a tornaria um processo unicamente do domínio da poesia) – mesmo porque essa igualdade não acontece em todos os casos –, mas que se constitui em uma utilização estilística de um processo fonológico, que se estrutura sobre possibilidades abertas pelo próprio sistema da língua.

5.5 Interpretação otimalista

Tudo o que foi apresentado até o momento sobre o fenômeno da paragoge traz evidências para classificá-lo como um *uso estilístico*, ou seja, um fenômeno *desviante*, que causa efeitos artísticos. Isso porque se trata de um uso não esperado, cuja razão de aparecimento escapa de condicionamentos exclusivamente linguísticos. Aliás, desde o início, o processo da paragoge foi definido como uma epêntese, mas de um tipo especial – *rítmica*.

Dessa forma, do ponto de vista otimalista, da mesma maneira como foram tratados os casos de usos estilísticos dos processos de sândi neste livro, o fenômeno da paragoge deve ser visto mais como um caso de desvio; em outras palavras, o falante procede à avaliação dos candidatos a partir da hierarquia original, que gera a maioria dos dados, mas, em um momento específico, por razões extralinguísticas, opta por uma hierarquia alternativa, diferente da original. No entanto, trata-se de um “desvio regrado”, ou seja, de um desvio condicionado pelas possibilidades do sistema linguístico, não um desvio aleatório; assim, trata-se de um desvio surpreendente do ponto

de vista do uso, mas não do ponto de vista do sistema linguístico, já que a paragoge não gera formas agramaticais no nível fonológico. É o que Leão (2007, p.147), ao analisar algumas questões de linguagem das CSM, chama de “identidade” das peças do jogo linguístico, que se encaixam ao sistema, mesmo não sendo todas iguais (algumas correspondem a usos menos esperados, ou estilísticos):

A linguagem de uma obra literária, na sua especificidade estilística, pode ser comparada ao conjunto de pequenos retalhos que se unem uns aos outros, para compor o patchwork de uma colcha. A harmonia do conjunto resulta não da igualdade das peças justapostas lado a lado, que aliás não existe, mas de sua coerência, do arranjo estrutural que as aproxima sem lhes destruir a identidade.

Anteriormente, no Capítulo 2, foi possível estabelecer que, no PA, é preferível que uma consoante (que satisfaz as condições de preenchimento da coda, ou seja, CODA-COND) permaneça na posição de travamento silábico do que aconteça a inserção de uma vogal epentética. Isso porque, nessa língua, o preenchimento de ONSET é preferido, comparado à constituição de sílabas travadas. Em outras palavras, a restrição ONSET domina *CODA, que tem uma posição bastante baixa na hierarquia, dadas a possibilidade e a frequência de sua violabilidade. Isso está representado no Tableau (5.22), para a palavra *Portugal*, que aponta justamente como candidato ótimo aquele que tem duas sílabas com coda preenchida (a forma realizada normalmente em PA).

(5.22)

	/portugal/	MAX	DEP	*CODA
a. p^{h}	por.tu.gal			**
b.	por.tu.ga.le		*	
c.	po<r>.tu.ga<l>	**		

A restrição responsável pela proibição de inserção de material linguístico ao *input* é DEP (definida anteriormente em 2.11). Para que haja a paragoge, então, é necessário que a importância dessa restrição na hierarquia que gera os padrões de silabação do PA seja diminuída. Ao mesmo tempo, é preciso que a importância da proibição de constituição de sílabas travadas

seja reforçada. Dessa forma, do ponto de vista otimalista, a ocorrência da paragoge como uso estilístico pode ser obtida através da inversão da relação hierárquica entre essas duas restrições, como mostra o Tableau (5.23).

(5.23)

	/portugal/	MAX	*CODA	DEP
a.	por.tu.gal		**	
b. E^{E}	por.tu.ga.le		(*)	*
c.	po<r>.tu.ga<l>	**		

A posição da vogal inserida é obtida a partir da atuação da restrição CONTIGUIDADE (definida em 2.25), que proíbe inserções que estabelecem rompimento da cadeia do *input* (ou seja, inserções acontecem no início ou no final da cadeia segmental do *input*, nunca em posição medial).

(5.24)

	/portugal/	MAX	CONTIG	*CODA	DEP
a.	por.tu.gal			**	
b. E^{E}	por.tu.ga.le			(*)	*
c.	po.re.tu.ga.le		*		**
d.	po<r>.tu.ga<l>	**			

Já a qualidade da vogal a ser inserida é dada por IDENT[cor] (definida em 5.24, adaptada de Cagliari e Massini-Cagliari, 2000, p.172), que impede que vogais que não tenham o traço de coronalidade sejam inseridas. Assim, apenas realizações fonéticas relativas ao fonema /e/ podem aparecer como vogais epentéticas e paragógicas no PA – Tableau (5.26).

(5.25) IDENT[cor]: Elementos inseridos são [coronal].

(5.26)

	/portugal/	MAX	IDENT[cor]	*CODA	DEP
a.	por.tu.gal			*(*)	
b. E^{E}	por.tu.ga.le			(*)	*
c.	por.tu.ga.la		*	(*)	*
d.	por.tu.ga.lo		*	(*)	

CONCLUSÃO

Ao final deste livro, é possível perscrutar, com relação aos elementos prosódicos aqui investigados, um pouco da música da fala dos trovadores de setecentos anos atrás. Foi possível mostrar que, com relação à cadência do PA, vários fatos se aproximam e outros se distanciam da “harmonia” (musical) do nosso próprio PB.

Com relação aos padrões de silabação, quase não há diferenças entre o PA e o PB moderno (Capítulo 2), sobretudo com relação à constituição das margens silábicas, ou seja, com relação à organização das consoantes no início e no travamento silábico.¹ Afora restrições mais severas sobre a constituição de *onsets* complexos e alguns usos estilísticos do apagamento de vogais (que acabam por originar estruturas de *onset* complexo /S/+C(C) V, especialmente no *corpus* de cantigas religiosas), os padrões do PA são surpreendentemente muito próximos dos encontrados até hoje no português falado no Brasil.

O mesmo, no entanto, não ocorre com relação à organização dos núcleos silábicos, mais especificamente, com relação à solução dada para os encontros vocálicos internamente à palavra. Como foi possível demonstrar no Capítulo 2, o PA, comparado ao PB, era uma língua muito mais afeita aos hiatos (já que os trovadores da época não repudiavam muitos dos hiatos que, atualmente, já se transformaram em ditongos – hiatos formados de V

1 Talvez não fosse possível dizer o mesmo, se o parâmetro de comparação fosse a vertente europeia da língua, cujos agrupamentos consonânticos, formados a partir do apagamento de vogais, são caracteristicamente bem distintos dos padrões silábicos do PB (cf. Mateus; d’Andrade, 2000).

nasal + V, *mão*, ou formados por vogais de mesma qualidade, *creer*, *do*), embora, em nível intravocabular, os ditongos (principalmente os decrescentes) fossem a solução mais frequente para sequências vocálicas. Os ditongos crescentes, intravocabularmente, já naquela época, eram raros. A partir da interpretação otimalista dos dados, foi possível mostrar que não há uma relação de causa-consequência na direção padrão acentual – silabação; o condicionamento existe, no entanto, no sentido contrário, o que quer dizer que a localização do acento nas palavras do PA depende da silabação (mesmo em uma perspectiva não derivacional, em que parâmetros de ritmo e de silabação são avaliados em paralelo).

Com relação ao acento lexical, foi possível mostrar que as duas pautas canônicas da língua são as paroxítonas e as oxítonas, os dois únicos padrões encontrados em posição de rima, no recorte da lírica medieval considerado. Há, também, raríssimas proparoxítonas, concentradas principalmente no *corpus* de cantigas religiosas, mas também mapeadas nas cantigas de amor de A (nas cantigas de amigo de B, só foram encontrados vocábulos oxítonos e proparoxítonos).

Foi possível concluir, a partir da comparação entre os dados provenientes das cantigas profanas com os dados obtidos a partir das CSM, que há uma diferença entre esses dois recortes da lírica galego-portuguesa quanto aos tipos de verso preferidos (*grave versus agudo*). Porém, apesar da distância geográfica e de uso dessas duas vertentes de cantigas em galego-português (nas cantigas religiosas, o galego-português é usado como língua de cultura), não há diferenças quanto à tipologia dos padrões de acento encontrados; há, no entanto, uma ligeira diferença de recorrência desses padrões. Devido à maior riqueza lexical encontrada nas cantigas medievais religiosas (em comparação com as cantigas palacianas de amor e de amigo), padrões excepcionais de acentuação (proparoxítonas e oxítonas terminadas em sílaba leve) puderam ser mais frequentemente mapeados no *corpus* de cantigas religiosas do que no de profanas. Pela maior profusão de palavras excepcionais quanto à pauta acentual, os dados provenientes das CSM aproximam-se muito mais dos padrões acentuais encontrados atualmente no PB do que os de B (focalizados por Massini-Cagliari, 1995, 1999a), muito mais “regulares”.

A proposta de análise otimalista do acento do PA preserva a intuição de que o acento do PA nunca pode ultrapassar a barreira de três moras,

contadas do final para o início da palavra, caindo prioritariamente na segunda mora. Dessa maneira, a hierarquia de restrições adotada explica de forma bastante satisfatória os resultados da tensão entre as pressões exercidas pelas tendências a um ritmo trocaico e à marcação da fronteira morfológica entre o radical e as desinências, evidenciando, por outro lado, o papel (menos importante do que essas duas tendências, mas também relevante) da consideração do peso silábico, no processo de posicionamento da proeminência acentual, no nível da palavra. Assim, foi possível reavaliar a importância do peso silábico na atribuição do acento do PA, que foi relativizada em relação às propostas anteriores, elaboradas dentro do arcabouço teórico dos modelos derivacionais de fonologia (Massini-Cagliari, 1995, 1999a).

Ao contrário do que aponta Bisol (1992b, 2002 e 2003) para o PB, no PA o processo de ditongação, como resultado de sândi vocálico externo, é muitíssimo menos frequente do que no PB atual.² Como foi possível ver no Capítulo 4, a elisão (alternando com a crase, no caso da junção de /a/ e /a/) e o hiato são as soluções recorrentes para os encontros vocálicos intervocabulares no Português Medieval: havendo contexto para a ocorrência da elisão ou da crase, esses processos acontecem; se, por outro lado, alguma condição de natureza rítmica, fonotática ou prosódica impedir o aparecimento de um desses fenômenos, ambas as vogais são preservadas, aparecendo um hiato. O quadro apresentado em (4.69) resume os condicionamentos linguísticos que atuam sobre o sândi vocálico externo no PA, mostrando as restrições quanto à qualidade de V_1 e ao grau de tonicidade das vogais envolvidas a que esses processos se submetem.

Mostrou-se, também, que elisões, crases e hiatos não esperados acontecem. Esses casos foram interpretados como usos estilísticos a favor da métrica do poema, surgidos da necessidade artística do poeta de atingir um determinado número de sílabas poéticas, para manter, mesmo a custo das tendências rítmicas da língua de base, o isossilabismo dos versos.

Por sua vez, o Capítulo 5 (que explora um fenômeno fonológico estranho à maioria dos falantes atuais de PB) mostrou que a ocorrência da paragoge nas cantigas medievais galego-portuguesas profanas e religiosas não

² Uma comparação dos resultados obtidos nesta pesquisa aos apresentados por Bisol (1992b, 2002, 2003) para o PB foi realizada em Massini-Cagliari (2008b).

deve ser vista apenas como um recurso estilístico, mas pode ser considerada o resultado da aplicação de processos rítmicos visando eurritmia, pautados na possibilidade aberta pelas próprias escolhas da língua quanto ao seu ritmo de base. Nos termos de Cunha (1982, p.268), trata-se de uma busca em direção à “tendência trocaica” do idioma.

A partir daí, e ao contrário do que conclui Wulstan (1993) com relação à parage nas CSM, é possível concluir que a ocorrência desse fenômeno nas cantigas medievais galego-portuguesas não cumpre apenas uma função poética de igualar os versos agudos aos graves (padrão), acompanhando a música (o que a tornaria um processo unicamente do domínio da poesia) – mesmo porque essa igualdade não acontece em todos os casos –, mas que se constitui em uma utilização estilística de um processo fonológico, que se estrutura sobre possibilidades abertas pelo próprio sistema da língua.

Como é possível observar, além de o PA não estar, em termos prosódicos, no nível fonológico, muito distante do que a realização do português até os dias de hoje, no Brasil,³ as duas dimensões do PA aqui consideradas, a vertente profana da lírica medieval galego-portuguesa e o seu contraponto religioso, as CSM (cuja comparação constitui um dos objetivos principais desta pesquisa), são muito próximas. Isso foi o que a análise dos dados desenvolvida ao longo dos três últimos capítulos deste livro revelou. As diferenças fonológicas notadas entre esses dois gêneros de cantiga são pouquíssimas.

Com relação à estruturação de *onsets* e codas silábicas, as CSM são menos restritivas quanto à constituição de *onsets* complexos do que as cantigas profanas – fato que pode ter sido ocasionado pela maior dimensão (em versos, não em cantigas) do *corpus* de cantigas religiosas e pela maior diversidade lexical que encerra, dada a variedade temática imposta pela narrativa dos milagres, em oposição à mesmice discursiva das cantigas profanas (sobretudo das cantigas de amor), imposta pela tradição artística a que se associam os trovadores. Dada a maior presença de palavras estrangeiras relacionadas às histórias milagrosas, há maior ocorrência de codas irregulares constituídas de oclusivas nas cantigas religiosas do que nas profanas.

3 Isto não quer automaticamente dizer que a sua realização *fonética* seja muito próxima; trata-se de uma aproximação em um nível de organização mais abstrato.

No que concerne à solução encontrada aos encontros vocálicos internamente às palavras, não há diferenças de padrões mapeados nos dois *corpora*, de cantigas profanas e religiosas. As diferenças são mais de frequência de dados (sobretudo com relação a padrões excepcionais, como os ditongos crescentes I+V) do que de tipos.

Já com relação ao acento, padrões excepcionais (proparoxítonas e oxítonas terminadas em sílaba leve) puderam ser mais frequentemente mapeados no *corpus* de cantigas religiosas do que no de profanas, mas ocorrem também nas cantigas de amor e de amigo. É, pois, uma questão de frequência de dados, não de variação de estruturas.

Com relação aos processos de sândi, há uma diferença relevante entre as duas dimensões da lírica medieval consideradas, no que concerne à preferência dos processos. Como foi observado no Capítulo 4, no *corpus* de cantigas profanas, há uma preponderância de elisões sobre hiatos, na resolução das sequências vocálicas em juntura de palavra; no *corpus* de cantigas religiosas, essa relação de preponderância se inverte, já que os hiatos são mais recorrentes do que as elisões. Com relação à ditongação, em ambos os *corpora*, o processo é minoritário, apesar de ser mais relevante no *corpus* de profanas do que no de religiosas.

O que mostra a retomada dos resultados parciais dos capítulos 2, 3 e 4, quanto à comparação entre os *corpora* de cantigas profanas e religiosas, é que as distinções não são de tipologia dos fenômenos, mas de frequência. Não havendo distinções tipológicas, não há diferenças de sistema; em outras palavras, trata-se de *uma e a mesma* língua. Dessa forma, esta pesquisa traz elementos que comprovam a legitimidade das CSM como fonte primária do galego-português para o estudo do passado da nossa língua.

As diferenças observadas entre dois *corpora* são, sobretudo, de uso. São casos em que os poetas optam por desvios do padrão, com finalidades artísticas muito bem definidas. Encaixam-se nesse padrão as oclusivas em coda encontradas mais frequentemente nas CSM e os usos estilísticos dos fenômenos de elisão e hiato, que percorrem todo o conjunto das cantigas medievais galego-portuguesas, não sendo uma exclusividade do gênero religioso. Sendo uma lírica mais “elevada” (afinal, destinava-se à Virgem em pessoa, e não a um mero mortal), é natural que efeitos de estilo sejam mais frequentes no *corpus* de cantigas religiosas do que no de profanas. Para Leão (2007, p.152):

A versificação das Cantigas de Santa Maria é extremamente sofisticada, tanto na escolha e combinação dos metros, quanto na construção das estrofes e na disposição das rimas, deixando longe a simplicidade estrutural das cantigas de amigo e mesmo das cantigas de amor dos cancioneiros profanos.

No entanto, por não ser também o conjunto de cantigas de amor e de amigo um discurso de fala “natural”, mas um uso literário, os usos estilísticos (que, aliás, são dos mesmos tipos encontrados nas CSM) ocorrem. Prova disso é o fato de a paragoge rítmica, um processo resultante de um uso estilístico por excelência, ser encontrada em cantigas profanas e religiosas, sendo que a sua notação na escrita é até mais frequente no conjunto da lírica profana do que nas cantigas de Afonso X.

Um objetivo secundário, também cumprido nesta pesquisa, corresponde à avaliação da adequação do modelo da TO para a descrição e explicação dos padrões prosódicos de línguas mortas ou de períodos passados de línguas vivas. Com relação à adequação desse modelo à descrição de padrões prosódicos em geral, McMahan (2000, p.25) foi feliz em seu comentário que aponta a maior aproximação desse programa teórico com certas áreas da Linguística (prosódia) do que com outras (questões segmentais).

It is possible that general constraints of the OT type are more relevant for certain areas of phonology than others, reflecting the existence of universal, finite categories and constituents in prosodic phonology, whereas matters of vowel and consonant quality reflect continua to greater extent, are less directly ascribable to universal constraints, and perhaps more open to the disruptive effects of cumulative sound changes, even where such universals are ultimately at issue.⁴

Assim, embora os dados aqui considerados fossem diferentes do padrão dos dados-objeto dos trabalhos otimalistas por serem dados efetivamente

4 “É possível que restrições gerais do tipo da TO sejam mais relevantes para certas áreas da fonologia do que para outras, refletindo a existência de categorias finitas universais e constituintes na fonologia prosódica, enquanto questões de qualidade de vogais e consoantes, que refletem contínuos em maior grau, são menos diretamente imputáveis a restrições universais, e talvez mais abertas a efeitos disruptivos de mudanças sonoras cumulativas, mesmo quando tais universais estão definitivamente em questão.”

produzidos (e não provenientes da intuição de falante-nativo) e de uma época já passada da língua (portanto, sem possibilidade de serem testados quanto à sua aceitabilidade por falantes nativos), foi possível realizar análises consistentes para todos os fenômenos prosódicos do PA focalizados. Desse ponto de vista, a TO mostrou-se adequada, pois.

É claro que houve momentos de dificuldade em descrever características próprias do PA a partir de uma abordagem tão universalizante como a TO. Nesses momentos, conscientemente, optei por dar a aspectos *particulares* da língua uma solução também *particular*. Soluções desse tipo são, muitas vezes, criticadas pelo fato de as restrições propostas, paroquiais, não terem um caráter universal.⁵ Ao contrário de Archangeli (1997, p.15), que sugere que a adoção de restrições paroquiais é uma questão de fraqueza das análises, esta tese propõe que restrições desse tipo desempenham um importante papel de apontar para soluções marginais dentro da língua, dadas, geralmente, a casos excepcionais, dificilmente explicados pela hierarquização de restrições de caráter universal.⁶ Ao invés de considerar isso um problema, a análise desenvolvida neste livro propõe que a adoção de restrições paroquiais são a solução para alguns casos de opacidade, comumente resolvidos, na literatura, pela proposição de hierarquias de restrições alternativas em um processo de avaliação em paralelo, que, além de trazerem para a teoria o problema de estabelecer quais *inputs* serão avaliados por qual hierarquia, acabam por esconder o fato de que o dado específico que necessita da ação de uma restrição paroquial para ser gerado é marginal, excepcional, dentro do contexto da língua. Assim, para dados marginais, soluções excepcionais.

Com relação à teoria, esta pesquisa traz também contribuições para a discussão da compreensão de fenômenos estilísticos, à luz da TO. Este livro advoga que, do ponto de vista otimalista, as variações estilísticas devem

5 Na nota 3 do primeiro capítulo de seu manual didático de TO, Archangeli (1997, p.15) afirma que “there are numerous analyses involving constraints whose status as a universal is minimal at best. At this point, it is unclear whether this is a weakness of the model itself, or a weakness of the analyses” [há numerosas análises envolvendo restrições cujo *status* como universal é, na melhor das hipóteses, mínimo. Neste ponto, não está claro se esta é uma fraqueza do próprio modelo, ou uma fraqueza das análises].

6 Segundo McMahon (2000, p.1), é porque suscita inúmeras controvérsias que a TO pode ser considerada uma teoria “viva” e “em boa forma”: “If the health of an academic discipline is measured in terms of the liveliness of its controversies, then current phonological theory is clearly in good shape”.

ser vistas mais como casos de *desvio* do que como uma questão de processamento em paralelo, que avalia casos linguisticamente diferentes por hierarquias diferentes. As evidências que sustentam a solução aqui adotada para os casos de uso estilístico dos processos de sândi e para todos os casos de paragoge são o fato de não haver diferenças contextuais entre os dados (o uso esperado e o não esperado ocorrem no mesmo contexto) e de o falante ter consciência de que, em um ponto específico, optou por gerar um dado não esperado (o que prova que ele *sabe* qual é o esperado).

Ao fim e ao cabo, tendo aceito o convite de Leão (2007, p.165) para abordar os “problemas de linguagem” que “mereceriam estudos específicos nas *Cantigas de Santa Maria*”, esperamos ter conseguido, pelo menos em parte, e em comparação com a vertente profana da lírica medieval galego-portuguesa, preencher uma das brechas apontadas por Snow (1987), com relação à prosódia do PA, ou seja, à música da fala dos trovadores.

APÊNDICE

Lista das cantigas do *corpus*

Cantigas profanas

Cantigas de amor:

TROVADOR	Numeração (cf. Michaëlis de Vasconcelos, 1904)	Época	Categoria	Origem
Vasco Praga de Sandim	2 10	1ª metade do XIII	trovador	galego
João Soares Somesso	14 16 28	1ª metade do XIII	trovador	galego
Paio Soares de Taveirós	35 38	1ª metade do XIII	trovador	galego
Martim Soares	41 42 50	1ª metade do XIII	trovador	português
Airas Carpancho	64	meados do XIII	trovador	galego
Nuno Rodrigues de Candarey	68	meados do XIII	trovador	português
Nuno Fernandes (Torneol?)	70 80	meados do XIII	trovador	galego (?)
Pero Garcia Burgalês	82 87 104	meados do XIII	trovador	castelhano
João Nunes Camanês	111	meados do XIII	trovador	galego
Fernão Garcia Esgaravunha (D.)	115 122	meados do XIII	trovador	português

TROVADOR	Numeração (cf. Michaëlis de Vasconcelos, 1904)	Época	Categoria	Origem
Rui Queimado	129 131	meados do XIII	trovador	português
Vasco Gil (D.)	144 155	1ª metade do XIII	trovador	galego
João de Aboim (D.)	157	2ª metade do XIII	trovador	português
João Soares Coelho	158 163 172	meados do XIII	trovador	português
Rui Pais de Ribeira	186 198	meados do XIII	trovador	galego
João Lopes de Ulhoa	199 201	meados do XIII	trovador	galego
Fernão Gonçalves de Seabra	210 215	2ª metade do XIII	trovador	português
Pero Gomes Barroso	222	fim XIII/início XIV	trovador	português
Afonso Lopes de Baião (D.)	224	meados do XIII	trovador	português
Mem Rodrigues Tenoiro	227	meados do XIII	trovador	galego
João de Guilhade	229 230	2ª metade do XIII	trovador	galego
João Vasques de Talaveira	242	2ª metade do XIII	jogral	castelhano
Paio Gomes Charinho	246 251	2ª metade do XIII	trovador	galego
Fernão Velho	257 260	2ª metade do XIII	trovador	galego
Bonifaz de Génova	265	2ª metade do XIII	trovador	italiano
Pedro Anes Solaz	281	meados do XIII	trovador	galego
Fernão Padrom	285	2ª metade do XIII	trovador	galego
Pero da Ponte	288	meados do XIII	trovador	galego
Vasco Rodrigues de Calvelo	293 295	2ª metade do XIII	trovador	galego

Cantigas de amigo:

TROVADOR	Numeração em B	Numeração em V	Época	Categoria	Origem
Dinis (D.)	555	158	fim XIII/início XIV	trovador	português
	573	177			
Estêvão Fernandes de Elvas	1092	683	fim XIII/início XIV	trovador	português

TROVADOR	Numeração em B	Numeração em V	Época	Categoria	Origem
Fernão Rodrigues de Calheiros	630	231	1ª metade do XIII	trovador	português
Vasco Praga de Sandim	636	237	1ª metade do XIII	trovador	galego
Nuno Fernandes (Torneol?)	641	242	meados do XIII	trovador	galego (?)
João Nunes Camanês	653	254	meados do XIII	trovador	galego
Airas Carpancho	658	259	meados do XIII	trovador	galego
João de Aboim (D.)	676	278	2ª metade do XIII	trovador	português
João Soares Coelho	686	288	meados do XIII	trovador	português
João Lopes de Ulhoa	696	297	meados do XIII	trovador	galego
Fernão Fernandes Cogominho	703	304	meados do XIII	trovador	português
Gonçalo Anes do Vinhal (D.)	1390	999	meados do XIII	trovador	português
Rui Queimado	714	315	meados do XIII	trovador	português
Mem Rodrigues Tenoiro	719	320	meados do XIII	trovador	galego
Estêvão Travanca	723	324	meados do XIII	trovador	português
Afonso Lopes de Baião (D.)	738	339	meados do XIII	trovador	português
João de Guilhade	785	369	meados do XIII	trovador	português
João Vasques de Talaveira	795	379	1ª metade do XIV	trovador	castelhano
Nuno Peres Sandeu	798	382	2ª metade do XIII	trovador	português
Fernão Froiaz	804	388	2ª metade do XIII	trovador	português
Paio Gomes Charinho	840	426	2ª metade do XIII	trovador	galego
Vasco Peres Pardal	820	405	2ª metade do XIII	trovador	português
Pero da Ponte	831	417	meados do XIII	trovador	castelhano
Airas Nunes	879	462	2ª metade do XIII	clérigo	galego
Pero Gonçalves de Portocarreiro	920	508	2ª metade do XIII	trovador	português
Rui Fernandes de Santiago	932	520	meados do XIII	clérigo	galego
Sancho Sanches	936	524	2ª metade do XIII	clérigo	galego
João Airas de Santiago	1036	626	2ª metade do XIII	trovador	galego
	1040	630			

TROVADOR	Numeração em B	Numeração em V	Época	Categoria	Origem
Pedro Amigo de Sevilha	1218	823	meados do XIII	jogral	castelhano
Pero de Berdia	1118	709	meados do XIII	jogral	galego
Pero de Ver	1128	720	meados do XIII	jogral	galego
Bernal de Bonaval	1136	727	1ª metade do XIII	jogral	galego
João Servando	1147	750	meados do XIII	jogral	galego
João Zorro	1158	760	2ª metade do XIII	jogral	português
Juão Bolseiro	1173	779	meados do XIII	jogral	galego
Pero Meogo	1189	794	2ª metade do XIII	jogral	galego
Martim de Caldas	1198	803	meados do XIII	jogral	galego
Nuno Trez	1202	807	2ª metade do XIII	jogral	galego
Pero de Armea	1204	809	meados do XIII	jogral	galego
João Baveca	1226	831	meados do XIII	jogral	galego
Martim Padrozelos	1245	850	2ª metade do XIII	jogral	galego
Lopo (jogral)	1250	855	1ª metade do XIII	jogral	galego
Galisteu Fernandes	1256	861	fins do XIII	jogral	galego
Lourenço, jogral	1262	867	meados do XIII	jogral	português
Martim de Ginzo	1272	878	2ª metade do XIII	jogral	galego
Martim Codax	1280	886	meados do XIII	jogral	galego
João de Requeixo	1290	895	fim do XVIII	jogral	galego
Fernando Esquio	1298	902	meados do XIV	trovador	galego

Cantigas religiosas

Cantigas de Santa Maria:

Número da cantiga na edição de Mettmann	Página na edição de Mettmann (volume.páginas)	Fontes (Manuscritos)	Tipo
B	I.54-56	E; To	prólogo
1	I.56-58	E1; T1; To1	louvor
2	I.59-61	E2; T2; To2	milagre
10	I.84-85	E10; T10; To10	louvor
15	I.93-99	E15; T5; To33	milagre
16	I.99-101	E16; T16; To12	milagre
17	I.102-104	E17; T17; To7	milagre
18	I.104-107	E18; T18; To16	milagre
24	I.115-117	E24; T24; To17	milagre

Número da cantiga na edição de Mettmann	Página na edição de Mettmann (volume.páginas)	Fontes (Manuscritos)	Tipo
28	I.128-132	E28; T28; To27	milagre
52	I.183-184	E52; T52; To66	milagre
56	I.193-194	E56; T56; To71	milagre
60	I.204-205	E60; T60; To70	louvor
64	I.212-215	E64; T64; To52	milagre
69	I.231-234	E69; T69; To54	milagre
70	I.235	E70; T80; To80	louvor
76	I.249-251	E76; T76	milagre
77	I.251-252	E77; T77	milagre
100	I.304	E100; T100; ToX ^a	louvor
102	II. 13-15	E102; T102	milagre
132	II.91-96	E132; T132; To77	milagre
143	II.120-122	E143; T143	milagre
160	II.156	E160; T160	louvor
180	II.193-195	E180; T180	louvor
183	II.201-202	E183; T183	milagre
192	II.218-223	E192; T192	milagre
200	II.242-243	E200	louvor
206	II.254-256	E206; F54	milagre
210	II.261-262	E210; F96	louvor
211	II.262-264'	E211; F97; ToVII	milagre
213	II.266-270	E213; F89	milagre
225	II.292-294	E225; F67	milagre
246	II.343-344	E246; F1	milagre
249	II.348-349	E249; F69	milagre
259	II.370-371	E259; F43	milagre
277	III.48-50	E277	milagre
280	III.53-54	E280	louvor
282	III. 57-58	E282	milagre
283	III.59-61	E283; F8	milagre
285	III.63-67	E285; F28; ToIX	milagre/festa
312	III.121-124	E312; F45	milagre
322	III.146-147	E322; F25	milagre
335	III.175-178	E335; F103	milagre
362	III.234-236	E362; F42; To95	milagre
384	III.281-283	E384	milagre
401	III.303-306	E401; ToPit	petiçon

Número da cantiga na edição de Mettmann	Página na edição de Mettmann (volume.páginas)	Fontes (Manuscritos)	Tipo
411	III.327-332	E1FSM; To1FSM	feira de Santa Maria
413	III.332-333	E3FSM; To3FSM	feira de Santa Maria
425	III.356-358	To3FJC	feira de Jesus Cristo
427	III.360-362	To5FJC	feira de Jesus Cristo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABERCROMBIE, D. *Elements of General Phonetics*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1967.
- ABREU, T. H. de. *Estudo das formas aumentativas e diminutivas em Português Arcaico*. Araraquara, 2012. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – FCL/UNESP.
- AFONSO X, O SÁBIO. *Cantigas de Santa Maria editadas por Rodrigues Lapa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1933.
- _____. *Cantigas de Santa Maria*: edición facsímil del código T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, siglo XIII. Madri: Edilan, 1979, 2v.
- _____. *Cantigas de Santa Maria*: edición facsímil del código B.R.20 de la Biblioteca Centrale de Florencia, siglo XIII. Madri: Edilan, 1989-1991, 2v.
- _____. *Cantigas de Santa Maria*: edición facsímil do Código de Toledo (To). Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.069). Vigo: Consello da Cultura Galega, Galaxia, 2003.
- AITA, N. *O Códice florentino das cantigas do Rey Affonso, o sábio*. Rio de Janeiro: Litho-Typo Fluminense, 1922.
- ALI, M. S. *Gramática histórica da língua portuguesa*. 7.ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1971.
- ALLEN, W. S. *Accent and Rhythm. Prosodic Features of Latin and Greek: a Study in Theory and Reconstruction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
- ALVARENGA, D. *Variations ortographiques, temps d'identification et apprentissage de la langue écrite portugaise: une approche phono-cognitive*. Paris, 1993. Tese Novo Regime (Doutorado em Linguística) – Université de Paris VIII.
- ÁLVAREZ, R. Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: origen. Algunos problemas iconográficos. In: SEMANA DE MUSICA ESPAÑOLA, 1984. Madri. *Symposium Alfonso X el Sabio y la Música*. Madri: Sociedad Española de Musicología, 1987. p.67-104.

- AMARAL, T. T. *Cliticização pronominal nas cantigas religiosas galego-portuguesas*. Araraquara, 2012. Dissertação (Mestrado Linguística e Língua Portuguesa) – FCL/UNESP.
- ANDRADE, E. d'; LAKS, B. Na crista da onda: o acento de palavra em português. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGUÍSTICA, 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*: fac-símil, transcripción y estudio crítico por Higinio Anglés. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona; Biblioteca Central; Publicaciones de la Sección de Música, 1964.
- ARBOR ALDEA, M. Metro, lírica profana galego-portuguesa e práctica ecdótica: consideracións á luz do *Cancioneiro da Ajuda*. In: FERREIRO, M.; MARTÍNEZ PEREIRO, C. P.; TATO FONTAÍÑA, L. *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía, 2008. p.9-38.
- ARCHANGELI, D. Optimality Theory: An Introduction to Linguistics in the 1990s. In: ARCHANGELI, D.; LANGENDOEN, D. T. (Orgs.). *Optimality Theory – An Overview*. Oxford: Blackwell, 1997. p.1-32.
- _____; LANGENDOEN, D. T. (Orgs.). *Optimality Theory – An Overview*. Oxford: Blackwell, 1997.
- ARIAS FREIXEDO, X. B. *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2003.
- AZEVEDO FILHO, L. A. *As cantigas de Pero Meogo*. Rio de Janeiro: Gernasa, Soc. Bras. de Linguística e Literatura, 1974.
- _____. *Três ensaios de literatura medieval galego-portuguesa*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000.
- BATTISTI, C. *La crisi del latino*: lezioni universitarie sul latino volgare. Florença: Universitaria Editrice, 1946.
- BELL, A. F. G. (Org.). *The Oxford Book of Portuguese Verses: XIIth Century-XXth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1925.
- BELTRÁN, L. Texto verbal y texto pictórico: las cantigas de loor del *codice rico*. In: BELTRÁN, L. *Las cantigas de loor de Alfonso X el Sabio*. Edición bilingüe. Madrid: Ediciones Júcar, 1990. p.7-106.
- _____. Introducción. In: BELTRÁN, L. *Cuarenta y cinco cantigas del código rico de Alfonso el Sabio*: textos pictóricos y verbales. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1997. p.7-10.
- BERARDINELLI, C. *Cantigas de trovadores medievais em português moderno*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.
- BERNÁRDEZ, F. L. *Florilegio del Cancionero Vaticano*. Buenos Aires: Losada, 1952.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. Cantigas de Santa Maria. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993a, p.142-6.

- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. Alfonso X. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993b, p.36-41.
- BETTI, M. P. Lessico in Rima. *Rimario e Lessico in Rima delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*. Pisa: Pacini Editore, 1997, p.311-88.
- BIAGIONI, A. B. *A sílaba em português arcaico*. Araraquara, 2002. Dissertação (Mestrado em Linguística) – FCL/UNESP.
- BISOL, L. O ditongo na perspectiva da fonologia atual. *D.E.L.T.A.*, São Paulo, v.5, n.2, p.185-224, 1989.
- _____. O acento e o pé métrico binário. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n.22, p.69-80, 1992a.
- _____. Sândi vocálico externo: degeminação e elisão. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n.23, p.83-101, jul./dez., 1992b.
- _____. Constituintes prosódicos. In: BISOL, L. (Org.). *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. p.247-61.
- _____. Sândi vocálico externo. In: ILARI, R. (Org.). *Gramática do Português Falado. Níveis de Análise Linguística*. 4.ed. revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2002, v.2. p.19-35.
- _____. Sandhi in Brazilian Portuguese. *Probus*, Berlim, Nova York, n.15, p.177-200, 2003.
- BORGES, P. R. *Estrutura morfofonológica das formas futuras nas Cantigas de Santa Maria*. Araraquara, 2008. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – FCL/UNESP.
- BRAGA, M. Cancioneiros da primeira época lírica. In: *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Sá da Costa, 1945.
- BRAGA, T. *Cancioneiro português da Vaticana*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.
- BUENO, F. da S. *A formação histórica da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.
- CAGLIARI, L. C. *Elementos de fonética do português brasileiro*. Campinas, 1981. Tese (Livre-Docência em Linguística), UNICAMP, 1982.
- _____. Análise fonética do ritmo em poesia. *EPA*, Campinas, n.3, p.67-96, 1984.
- _____. *Fonologia do português: Análise pela Geometria de Traços (Parte I)*. 2.ed. revista. Campinas: edição do autor, 1998.
- _____. *Acento em português*. Campinas: edição do autor, 1999.
- _____. *Análise fonológica: introdução à teoria e à prática, com especial destaque para o modelo fonêmico*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- _____. *Elementos de Fonética do Português Brasileiro*. São Paulo: Paulistana, 2007.
- CAGLIARI, L. C.; MASSINI-CAGLIARI, G. Quantidade e duração silábicas em português do Brasil. *D.E.L.T.A.*, São Paulo, v.14, n. especial, p.47-59, 1998.
- _____. A epêntese consonantal em português e sua interpretação na Teoria da Otimidade. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v.9, n.1, p.163-92, jan./jul. 2000.

- CÂMARA JR., J. M. *Estrutura da língua portuguesa*. 15.ed. Petrópolis: Vozes, 1985. [1. ed. 1970]
- _____. *Dicionário de filologia e gramática referente à língua portuguesa*. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Ozon Editor, [1973].
- _____. *História e estrutura da língua portuguesa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1985. [1.ed. 1975]
- CAMARGO, C. O. et al. *Textos medievais portugueses: cantigas de João Servando*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena”, UNESP, 1990.
- _____. *Textos medievais portugueses: cantigas de Nuno Fernandes Torneol*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena”, 1995.
- _____.; IANNONE, C. A.; GOBBI, M. V. Z. *Textos medievais portugueses: cantigas de Bernal de Bonaval*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Centro de Estudos Portugueses “Jorge de Sena”, UNESP, 1992.
- CAMBRAIA, C. N. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CANCIONEIRO da Ajuda: Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Lisboa: Edições Távola Redonda, 1994.
- CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti): Cod. 10991. Reprodução fac-similada. Lisboa: Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- CANCIONEIRO Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803): Reprodução fac-similada com introdução de L. F. Lindley Cintra. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, Instituto de Alta Cultura, 1973.
- CARBALLO CALERO, R.; GARCIA RODRÍGUEZ, C. *Afonso X, o sábio. Cantigas de amor, de escarño e de louvor*. A Coruña: Ediciós do Castro, 1983.
- CARDEIRA, E. *O essencial sobre a História do Português*. Lisboa: Caminho, 2006.
- CARTER, H. H. *Cancioneiro da Ajuda: A Diplomatic Edition*. Nova York: Modern Language Association of America; Londres: Oxford University Press, 1941.
- CARVALHO, J. B. Phonological conditions on Portuguese clitic placement: on syntactic evidence for stress and rhythmical patterns. *Linguistics*, Berlim, Nova York, n.27, p.405-36, 1989.
- CASALI, R. F. Vowel Elision in Hiatus Contexts: which vowel goes? *Language*, Baltimore, MD, v.73, n.3, p.493-533, 1997.
- _____. *Resolving Hiatus*. Los Angeles, 1996. Tese (Doutorado), University of California, Rutgers Optimality Archive – ROA215-0997. Disponível em: <<http://ruccs.rutgers.edu>>. Acesso em: 10 jul. 1999.
- CASTRO, B. M. *As Cantigas de Santa Maria: Um estilo gótico na lírica ibérica medieval*. Niterói: EdUFF, 2006.
- CESCHIN, O. H. L. *Poesia e História nos Cancioneiros Medievais*. O Cancioneiro do Infanção. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 2004.

- CHOMSKY, N.; HALLE, M. *The Sound Pattern of English*. Nova York: Harper & Row, 1968.
- CIDADE, H. *Poesia Medieval I: Cantigas de amigo*. 4.ed. Lisboa: [s.n.], 1959.
- CINTRA, L. F. L. Introdução. In: *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*: reprodução fac-similada com introdução de L. F. Lindley Cintra. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura, 1973. p.VII-XVIII.
- _____. Apresentação. In: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*: Cod. 10991. Reprodução fac-similada. Lisboa: Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982. (Apresentação datada de dezembro de 1981.)
- _____. *A linguagem dos foros de Castelo Rodrigo: seu confronto com a dos foros de Alfaiates, Castelo Bom, Castelo Melhor, Coria, Cáceres e Usagre*. Contribuição para o estudo do leonês e do galego-português do século XIII. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- CLEMENTS, G. N.; HUME, E. The Internal Organization of Speech Sounds. In: GOLDSMITH, J. A. (Org.). *The Handbook of Phonological Theory*. Cambridge, MA; Oxford, UK: Blackwell, 1995. p.245-306.
- COHN, A. C.; MCCARTHY, J. J. Alignment and Parallelism in Indonesian Phonology. *Rutgers Optimality Archive – ROA-25*, 1994. Disponível em: <<http://ruccs.rutgers.edu/roa.html>>. Acesso em: 17 dez. 2000.
- COHEN, R. *500 Cantigas d'Amigo*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- COLLISCHONN, G. A sílaba em português. In: BISOL, L. (Org.). *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. p.95-126.
- COSTA, D. S. *Estudo do acento lexical em Português Arcaico por meio das Cantigas de Santa Maria*. Araraquara, 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – FCL/UNESP.
- _____. *A interface música e linguística como instrumental metodológico para o estudo da prosódia do português arcaico*. Araraquara, 2010. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – FCL/UNESP.
- COSTA, I. B. *O acento em português: estudo de algumas mudanças no modelo da fonologia gerativa*. Campinas, 1978. Dissertação (Mestrado em Linguística) – IEL/UNICAMP.
- COUPER-KUHLEN, E. *An Introduction to English Prosody*. Londres: Edward Arnold, 1986.
- COUTINHO, I. L. *Pontos de gramática histórica*. 3.ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1954.
- CROWHURST, M.; HEWITT, M. S. Directional Footing, Degeneracy, and Alignment. *Rutgers Optimality Archive – ROA – 65*. 1995. Disponível em: <<http://ruccs.rutgers.edu/roa.html>>. Acesso em: 17 dez. 2000.
- CUNHA, C. F. *À margem da poética trovadoresca: O regime dos encontros vocálicos interverbais*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1950.
- _____. *O cancionero de Martin Codax*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

- CUNHA, C. F. *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1961.
- _____. *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982.
- _____. Prefácio. In: 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. p.IX-XIV.
- _____. *Sob a pele das palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras, 2004. Organização, introdução e notas de Cilene da Cunha Pereira.
- DEKKERS, J.; LEEUW, F. van der; WEIJER, J. van der (Orgs.). *Optimality Theory: Phonology, Syntax, and Acquisition*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- DUARTE, Y. C. M. Á. *As regras de atribuição do acento primário em língua portuguesa*. Brasília, 1977. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília.
- ELIA, S. *Preparação à linguística românica*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1974.
- FACE, T. L. Reexamining Spanish “Resyllabification”. *Rutgers Optimality Archives*. (ROA-291-1298). 1998. Disponível em: <<http://ruccs.rutgers.edu/roa.html>>. Acesso em: 17 jan. 2005.
- FAVARO, G. S. *Estudo das formas verbais do Pretérito Perfeito do Indicativo nas Cantigas de Santa Maria*. Araraquara, 2012. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – FCL/UNESP.
- FERRARI, A. Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993a. p.119-23.
- _____. Cancioneiro da Biblioteca Vaticana. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993b. p.123-26.
- 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.
- _____. Relatório Preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento Sharrer. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL, 4, 1991, Lisboa, *Actas...* Lisboa: Edições Cosmos, 1991. v.I. Sessões Plenárias. p.35-42.
- _____. Pergaminho Vindel. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p.536.
- _____. The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, Cincinnati, n.6, p.58-98, 1994.
- _____. The layout of the *Cantigas*: a musicological overview. *Galician Review*, Birmingham, University of Birmingham, Centre for Galician Studies; Oxford, University of Oxford, Centre for Galician Studies, n.2, p.47-61, 1998.
- _____. *Cantus coronatus*. 7 cantigas d’El-Rei Dom Dinis. Kassel: Reichenberger, 2005.

- FERREIRA, M. E. T. *Poesia e prosa medievais*. 3.ed. Lisboa: Ulisseia, 1998.
- FERREIRO, M. *As cantigas de Rodrigo'Eanes de Vasconcelos*. Edición crítica con introdución, notas e glosário. Santiago de Compostela: Laivento, 1992.
- FIDALGO, E. *As Cantigas de Santa María*. Vigo: Xerais, 2002.
- FILGUEIRA VALVERDE, J. Introducción. In: ALFONSO X EL SABIO. *Cantigas de Santa María: Códice Rico de El Escorial*. Madri: Castalia, 1985. p.XI-LXIII.
- FONTE, J. S. *O sistema vocálico do Português Arcaico visto a partir das rimas das Cantigas de Santa Maria*. Araraquara, 2010a. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – FCL/UNESP.
- _____. *Rumores da escrita, vestígios do passado: Uma interpretação fonológica das vogais do Português Arcaico por meio da poesia medieval*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010b.
- _____. *As vogais na diacronia do português: uma interpretação fonológica de três momentos da história da língua*. Araraquara, 2014. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – FCL/UNESP.
- FREITAS, M. J. Sons de ataque: segmentos complexos, grupos segmentais e representações fonológicas na aquisição do Português Europeu. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.36, n.3, p.67-83, set. 2001.
- FREITAS, M. J.; SANTOS, A. L. *Contar (histórias de) sílabas: descrição e implicações para o ensino do Português como Língua Materna*. Lisboa: Colibri, Associação Portuguesa de Linguística (APL), 2001.
- GARCÍA CUADRADO, A. *Las cantigas: El códice de Florencia*. Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1993.
- GEMENTI, M. M. *Estudo das sibilantes nas Cantigas de Santa Maria*. Araraquara, 2013. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – FCL/UNESP.
- GOLDSMITH, J. A. *Autosegmental Phonology*. Cambridge, MA, 1976. Tese (Doutorado em Linguística) – Cambridge.
- GONÇALVES, E. Tenção. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p.622-24.
- _____.; RAMOS, M. A. *A lírica galego-portuguesa (textos escolhidos)*. 2.ed. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985.
- GRANDGENT, C. H. *From Latin to Italian: An historical outline of the Phonology and Morphology of the Italian language*. Cambridge: Harvard University Press, 1940.
- GRANUCCI, P. M. F. *O sistema vocálico do português arcaico: um estudo a partir das rimas das cantigas de amigo*. Araraquara, 2001. Dissertação (Mestrado em Linguística) – FCL/UNESP.
- GUERRA, A. J. R. Contributos para a análise material e paleográfica do Fragmento Sharrer. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL, 4, 1991, Lisboa, *Actas...* Lisboa: Edições Cosmos, 1991. v.I. Sessões Plenárias. p.31-3.

- HALLE, M. Addendum to Prince's "Metrical Forms". In: KIPARSKY, P.; YOU-MANS, G. (Orgs.). *Phonetics and Phonology*. Nova York: Academic Press, 1989. p.81-6. v.1: Rhythm and Meter.
- _____.; KEYSER, S. J. *English Stress: its form, its growth, and its role in verse*. Nova York: Harper & Row, 1971.
- _____.; VERGNAUD, J.-R. *An Essay on Stress*. Cambridge, Ma.: MIT Press, 1987.
- HAMMOND, M. There is no lexicon! *Rutgers Optimality Archive* - ROA-43. 1995. Disponível em: <<http://ruccs.rutgers.edu/roa.html>>. Acesso em: 17 dez. 2000.
- _____. Optimality Theory and Prosody. In: ARCHANGELI, D.; LANGENDOEN, D. T. (Orgs.). *Optimality Theory – An Overview*. Oxford: Blackwell, 1997. p.33-58.
- _____. *The Phonology of English: A prosodic optimality-theoretic approach*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- HAYES, B. *A Metrical Theory of Stress Rules*. Nova York, Londres: Garland Publishing, 1985.
- _____. The prosodic hierarchy in meter. In: KIPARSKY, P.; YOU-MANS, G. (Orgs.). *Phonetics and Phonology*. Nova York: Academic Press, 1989. p.201-60. v.1: Rhythm and Meter.
- _____. *Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies*. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 1995.
- _____.; MACEachern, M. Folk Verse Form in English. *Rutgers Optimality Archive* – ROA#119-0000. 1996. Disponível em: <<http://ruccs.rutgers.edu>>. Acesso em 10 jul. 2002.
- HOGG, R.; McCULLY, C. B. *Metrical Phonology: a coursebook*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.
- HUBER, J. *Gramática do português antigo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. [1.ed. alemã: 1933]
- HYMAN, L. M. *Phonology: Theory and Analysis*. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1975.
- JACOBS, H. Optimality Theory and Sound Change. *NELS 25. Rutgers Optimality Archive*. ROA129-0496. 1995. Disponível em: <<http://ruccs.rutgers.edu>>. Acesso em: 30 maio 2004.
- JENSEN, F. Pranto. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p.562-3.
- KAGER, R. *Optimality Theory*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1999.
- KATZ, I. J.; KELLER, J. E. Introduction. In: KATZ, I. J.; KELLER, J. E. (Orgs.). *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd., 1987. p.1-5.
- KIPARSKY, P. From cyclic phonology to lexical Phonology. In: VAN DER HULST, H.; SMITH, N. (Orgs.). *The Structure of Phonological Representations (Part I)*. Dordrecht: Foris Publications, 1982. p.131-75.

- KIPARSKY, P. Sprung Rhythm. In: KIPARSKY, P.; YOUMANS, G. (Orgs.). *Phonetics and Phonology*. Nova York: Academic Press, 1989. p.305-40. v.1: Rhythm and Meter.
- _____. *Paradigm Effects And Opacity*. Ms. Stanford, CA: Stanford University, 1998.
- _____. Opacity and ciclicity. *The Linguistic Review*, Dordrecht, n.17, p.351-65, 2000.
- LACY, P. *Prosodic Categorisation*. Auckland, 1997. Dissertação (Mestrado) – The University of Auckland. *Rutgers Optimality Archive* – ROA#236-1297. Disponível em: <<http://rucss.rutgers.edu>>. Acesso em: 10 jul. 1999.
- LANCIANI, G. Cantiga de amor. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p.136-8.
- LANG, H. R. *Cancioneiro D'El Rei Dom Denis e Estudos Dispersos*. Edição organizada por Lênia Márcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira. Niterói: EdUFF, 2010.
- LANGACKER, R. W. Syntactic Reanalysis. In: LI, C. N. (Org.). *Mechanisms of Syntactic Change*. Austin: University of Texas Press, 1977. p.57-139.
- LAPA, M. R. *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*. Lisboa: edição do autor, 1929.
- _____. Introdução. In: AFONSO X, O SÁBIO. *Cantigas de Santa Maria editadas por Rodrigues Lapa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1933. p.III-VIII.
- _____. *Crestomatia arcaica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.
- _____. *Vocabulário galego-português: Extraído da edição crítica das «Cantigas d'escarnho e de mal dizer»*. Vigo: Galaxia, 1970.
- _____. *Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval*. 10.ed. rev. pelo autor. Coimbra: Ed. Coimbra, 1981.
- _____. *Cantigas d'escarnho e mal dizer dos cancioneiros medievais portugueses*. 3.ed. ilustrada. Lisboa: João Sá da Costa, 1995. [1.ed. 1965]
- LEÃO, A. V. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o sábio*. Aspectos culturais e literários. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.
- LEE, S.-H. Epêntese no Português. *Estudos Linguísticos XXII – Anais de Seminários do GEL*, Ribeirão Preto, Instituição Moura Lacerda, v.II, p.847-54, 1993.
- _____. *Morfologia e Fonologia Lexical do Português*. Campinas, 1995. Tese (Doutorado em Linguística) – IEL/UNICAMP.
- _____. Teoria de Otimidade e Silabificação do PB. In: MENDES, E. A. M.; Oliveira, P. M.; BENN-IBLER, V. (Orgs.). *Revisitações: edição comemorativa: 30 anos da Faculdade de Letras/UFMG*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 1999. p.143-56.
- _____. Sobre os encontros vocálicos no Português Brasileiro: uma abordagem baseada na Teoria da Otimidade. *Lingua(gem)*, Santa Maria, v.2, n.2, p.205-22, 2005.
- _____. O acento primário no Português. Uma análise unificada na Teoria da Otimidade. In: ANTUNES, G. (Org.). *O Acento em Português*. São Paulo: Editora Paábola, 2007. p.121-43.
- LEHISTE, I. *Suprasegmentals*. Cambridge, MA.: The MIT Press, 1970.

- LEHISTE, I. Rhythm of Poetry, Rhythm of Prose. In: FROMKIN, V. A. (Org.). *Phonetic Linguistics: essays in honor of Peter Ladefoged*. Orlando: Academic, 1985. p.145-55.
- _____. Phonetic investigation of metrical structure in orally produced poetry. *Journal of Phonetics*, Nova York, v.18, n.2, p.123-33, 1990.
- LEITE, Y. F. *Portuguese Stress and Related Rules*. Austin, 1974. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade do Texas.
- LIBERMAN, M. *The Intonational System of English*. Cambridge, MA., 1975. Tese (Doutorado em Linguística) – Department of Linguistics, MIT.
- _____.; PRINCE, A. S. On stress and linguistic rhythm. *Linguistic Inquiry*, Cambridge, MA., n.8, p.249-336, 1977.
- LÍRICA profana galego-portuguesa*. Organizado por Mercedes Brea. Santiago de Compostela: Centro de Investigações Linguísticas e Literárias Ramón Piñeiro; Xunta de Galicia, 1996.
- MACHADO, E. P.; MACHADO, J. P. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional: antigo Colocci Brancuti*. Lisboa: edição da Revista de Portugal, 1949.
- 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*. Providence, 1981. Tese (Doutorado em Linguística) – Brown University.
- MARTÍNEZ PEREIRO, C. P. *As cantigas de Fernan Paez de Talamancos*. Edición crítica con introdución, notas e glosario. Santiago de Compostela: Laivento, 1992.
- MASSINI-CAGLIARI, G. *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao linguístico*. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português. Campinas, 1995. Tese (Doutorado em Linguística) – IEL/UNICAMP.
- _____. Escrita do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*: fonética ou ortográfica? *Filologia e Linguística Portuguesa*, São Paulo, n.2, p.159-78, 1998a.
- _____. Atribuição de acento em português arcaico. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DOS LUSITANISTAS, 5, 1996, Oxford, *Actas...* Oxford/Coimbra: Associação Internacional dos Lusitanistas, 1998b. Tomo I, p.183-206. Organizado por T. F. Earle.
- _____. *Do poético ao linguístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento*. Araraquara: FCL, Laboratório Editorial, UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 1999a.
- _____. Sobre o percurso histórico da acentuação em Português. In: SCARPA, E. M. (Org.). *Estudos de Prosódia*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1999b. p.141-87.
- _____. Das preferências métricas das cantigas de amigo. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"*, Araraquara, ano 8, n.15, p.137-58, 1999c.
- _____. A paragoge rítmica na lírica profana galego-portuguesa. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGUÍSTICA

- (AVEIRO 1998), 14, 1998, Aveiro, *Actas...* Braga: Associação Portuguesa de Linguística, 1999d. v.2, p.169182. Organizado por Ana Cristina M. Lopes e Cristina Martins.
- MASSINI-CAGLIARI, C. Paragoge nas cantigas de amigo: um fenômeno rítmico. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, GEL; Bauru: Universidade Sagrado Coração (USC), n.28, p.545-51, 1999e.
- _____. O sândi vocálico externo no português arcaico visto pela teoria da otimidade. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGUÍSTICA (FARO 1999), 15, 1999, Faro, *Actas...* Braga: APL, 2000a. v.II, p.59-75. Organizado por Rui V. Castro e Pilar Barbosa.
- _____. De monossílabos e de elisão. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, GEL; Assis, FCL/UNESP, v.29, p.345-50, 2000b.
- _____. Epêntese e paragoge: processos fonológicos distintos. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN, 2, e INSTITUTO LINGUÍSTICO, 14, 2000, Florianópolis, *Anais...* Florianópolis: ABRALIN – Associação Brasileira de Linguística, 2000c. p.400-10. CD-ROM.
- _____. As dimensões rítmicas da elisão em Português Arcaico. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DOS LUSITANISTAS, 6, 2001a, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/asdimensoesritmicasdaelisao.htm>. Acesso em: 5 set. 2001.
- _____. O acento em português arcaico visto pela teoria da otimidade. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGUÍSTICA, 16, 2000, Coimbra, *Actas...* Lisboa: APL, 2001b. p.337-48. Organizado por Clara Nunes Correia e Anabela Gonçalves.
- _____. Acento em português arcaico: uma abordagem otimalista. *Boletim da ABRALIN*, Fortaleza, v.26, n. especial II, p.213-5, 2001c. Número Especial: II Congresso Internacional da ABRALIN. Fortaleza, mar. 2001, *Anais – v.II*.
- _____. Ditongos e hiatos em português arcaico: uma abordagem otimalista. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.38, n.4, p.319-38, dez. 2003a. *Anais do II Seminário Internacional de Fonologia*; 1 a 10 de abril de 2002, organizado por Leda Bisol e Maria Tasca.
- _____. A formação de ditongos e hiatos em português arcaico: a respeito da silabação do nome de um jogral. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGUÍSTICA, 18, 2002, Porto, *Actas...* Lisboa: Colibri, 2003b. p.527-38.
- _____. A silabação da sequência **a+i** em português arcaico: uma abordagem otimalista da distinção entre ditongos e hiatos. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, GEL, v.32, 2003c. CD-ROM. Não paginado.
- _____. A formação de ditongos e hiatos em Português Arcaico: a respeito da silabação do nome de um jogral. *Actas do XVIII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística (APL)*. Lisboa: Colibri, 2003d. p.527-38.

- MASSINI-CAGLIARI, C. *A música da fala dos trovadores: Estudos de prosódia do Português Arcaico, a partir das cantigas profanas e religiosas*. Araraquara, 2005a. Tese (Livre-Docência) – FCL/UNESP.
- _____. Questões de silabação: comparações entre o português arcaico e o português brasileiro. In: MASSINI-CAGLIARI, G.; MURAKAWA, C. A. A.; BERLINCK, R. A.; GUEDES, M. (Orgs.) *Estudos de Linguística Histórica do Português*. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2005b. p.179-92.
- _____. Revisitando o acento do Português Arcaico a partir de uma abordagem otimalista: o padrão dos verbos. *Estudos Linguísticos*. Campinas: GEL, 2005c. v.34, p.1248-53.
- _____. Revisitando o acento do Português Medieval a partir das *Cantigas de Santa Maria*. In: DUARTE, I.; LEIRIA, I. *Actas do XX Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*. Lisboa: APL, 2005d. p.673-85.
- _____. Sobre o status morfofonológico e prosódico das formas verbais de Futuro em Português Arcaico. *Estudos da Língua(gem). Questões de Fonética e Fonologia: uma Homenagem a Luiz Carlos Cagliari*. Vitória da Conquista, n.3, p.91-104, jun. 2006.
- _____. *Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. Fontes, edições e estrutura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007a.
- _____. Das cadências do passado: o acento em português arcaico visto pela teoria da otimalidade. In: ARAÚJO, G. A. de (Org.). *O Acento em Português: abordagens fonológicas*. São Paulo: Parábola, 2007b. p.85-120.
- _____. Das cadências musicais para o ritmo linguístico: Uma análise do ritmo do Português Arcaico, a partir da notação musical das *Cantigas de Santa Maria*. *Revista da ABRALIN*, v.7, n.1, p.9-26, jan./jun. 2008a.
- _____. Sandhi: A Comparative Study between Archaic and Brazilian Portuguese. In: BISOL, L.; BRESCANCINI, C. R. (Orgs.). *Contemporary Phonology in Brazil*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2008b. p.84-109.
- _____. Inovação científica em estudos medievais: Descobrimos os sons do Português Arcaico. *Revista da ANPOLL*, v.1, n.34, p.17-50, Florianópolis, jan./jun. 2013.
- _____. História da acentuação portuguesa: três momentos. *Web-Revista Sociodialeto*, UEMS/Campo Grande, v.4, n.12, maio 2014. p.555-74.
- MASSINI-CAGLIARI, G.; CAGLIARI, L. C. De sons de poetas ou Estudando fonologia através da poesia. *Revista da ANPOLL*, São Paulo, n.5, p.77-105, jul./dez. 1998.
- _____. Fonética. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Orgs.). *Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001. v.1. p.105-46.
- MATEUS, M. H. M. *Aspectos da fonologia portuguesa*. 2.ed. Lisboa: INIC, 1982. [1.ed. 1975]
- _____. O acento de palavra em português: uma nova proposta. *Boletim de Filologia*, Lisboa, tomo XXVIII, p.211-29, 1983.

- MATEUS, M. H. M. et. al. *Fonética, fonologia e morfologia do português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- _____.; ANDRADE, E. d'. *The Phonology of Portuguese*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- MATTOS E SILVA, R. V. *Estruturas trecentistas: elementos para uma gramática do português arcaico*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.
- _____. *O Português Arcaico: Fonologia*. São Paulo: Contexto, 1991.
- _____. Para uma caracterização do período arcaico do português. *D.E.L.T.A.*, São Paulo, v.10, n. especial, p.247-76, 1994.
- _____. *O Português Arcaico: Uma aproximação*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008. v.II: Sintaxe e Fonologia.
- MAURER JR., T. H. *Gramática do latim vulgar*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1959.
- MCCARTHY, J. J.; PRINCE, A. S. Generalized Alignment. *Rutgers Optimality Archive – ROA-7*. 1993. Disponível em: <<http://ruccs.rutgers.edu/roa.html>>. Acesso em: 16 dez. 2000.
- MCGARRITY, L. W. *Constraints on Patterns of Primary And Secondary Stress*. Indiana, 2003. Tese (Doutorado em Linguística) – Indiana University. *Rutgers Optimality Archive – ROA651-0404*. Disponível em: <<http://ruccs.rutgers.edu>>. Acesso em: 18 maio 2004.
- McMAHON, A. *Change, Chance and Optimality*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- MELO, G. C. *Iniciação à filologia portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.
- MESSNER, D. Conjecturas sobre a periodização da língua portuguesa. In: MAS-SINI-CAGLIARI, G. et.al. (Org.). *Descrição do português: linguística histórica e historiografia linguística*. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002. p.97-117. Série Trilhas Linguísticas n.3.
- METTMANN, W. Glossário. In: AFONSO X, O SÁBIO. *Cantigas de Santa Maria*. Coimbra: Universidade, 1972. v.IV: Glossário.
- _____. (Org.). *Cantigas de Santa María (cantigas 1 a 100)*: Alfonso X, el Sabio. Madri: Castalia, 1986.
- _____. (Org.). *Cantigas de Santa María (cantigas 101 a 260)*: Alfonso X, el Sabio. Madri: Castalia, 1988.
- _____. (Org.). *Cantigas de Santa María (cantigas 261 a 427)*: Alfonso X, el Sabio. Madri: Castalia, 1989.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C. *Cancioneiro da Ajuda*. Edição de Michaëlis de Vasconcelos. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do Glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII). Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1990.
- _____. *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.

- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C. Glossário do *Cancioneiro da Ajuda*. Revista Lusitana, XXIII. In: *Cancioneiro da Ajuda*. Edição de Michaëlis de Vasconcelos. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do Glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII, 1920). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990. v.I, p.1-95.
- MIGLIORINI, L. M. Q. *De versos e trovas: análise de aspectos fonostilísticos do Português Medieval por meio das Cantigas de Santa Maria*. Araraquara, 2012. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – FCL/UNESP.
- MOHANAN, K. P. *The Theory of Lexical Phonology*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1986.
- MOLTENI, E. *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*: pubblicato nelle parti che completano il Codice vaticano 4803. Halle: M. Niemeyer, 1880.
- MONACI, E. *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle, a.S., Max Niemeyer, 1875.
- _____. *Facsimili di antichi manoscritti per uso delle scuole di filologia neolatina*. Roma: Augusto Martelli Editore, 1881-1892.
- MONGELLI, L. M. *Fremosos cantares*. Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- MONTEAGUDO, H. *Martín Codax: cantigas*. 2.ed. Vigo: Galaxia, 1998.
- _____. Ortografia *alfonsi*? Para a análise grafemática dos testemunhos poéticos em galego da segunda metade do século XIII. In: FERREIRO, M.; MARTÍNEZ PEREIRO, C. P.; TATO FONTAÍÑA, L. *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Caruña: Baía, 2008. p.141-60.
- MONTOYA MARTÍNEZ, J. Algunas precisiones acerca de las *Cantigas de Santa María*. In: KATZ, I. J.; KELLER, J. E. (Orgs.). *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd., 1987. p.367-85.
- _____. *Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1999a.
- _____. El discurso retórico de Alfonso X. In: MONTOYA MARTÍNEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Org.). *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*. Madri: Editorial Complutense, 1999b. p.271-90.
- MUNIZ, M. R. C. Biografia de trovadores e jograis. In: MONGELLI, L. M. *Fremosos cantares*. Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p.415-59.
- MUSSAFIA, A. Sulla antica metrica portoghese; osservazioni. *Sitzungsberichte der Philosophisch-historischen Classe der Kaiserlichen Akademik der Wissenschaften*. Wien: [s.n.] 1896, p.133.
- NARO, A. J. *Estudos diacrônicos*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- NESPOR, M.; VOGEL, I. *Prosodic Phonology*. Dordrecht: Foris Publications, 1986.

- NIEDERMANN, M. *Précis de phonétique historique du latin*. 4.ed. rev. e aumentada. Paris: Klincksieck, 1953.
- NOBILING, O. *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*. Edição organizada por Yara Frateschi Vieira. Niterói: EdUFF, 2007.
- NUNES, J. J. *Compêndio de gramática histórica portuguesa: Fonética e Morfologia*. 7.ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1969.
- _____. *Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses*: Nova edição. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972. [1.ed. 1932]
- _____. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973. [1.ed. 1926/1929]
- ODDEN, D. On the Role of the Obligatory Contour Principle in Phonological Theory. *Language*, Baltimore, n.62, p.353-83, 1986.
- OLIVEIRA, A. R. Cancioneiro da Ajuda. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p.117-8.
- _____. *Depois do espetáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 1994.
- PARKINSON, S. The First Reorganization of the CSM. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, Cincinnati, v.1, n.2, p.91-7, 1988.
- _____. Final nasals in the Galician-Portuguese *cancioneiros*. In: MACKENZIE, D.; MICHAEL, I. (Orgs.). *Hispanic Studies in Honour of F. W. Hodcroft*. Llangrannog: The Dolphin Book Co., 1993. p.51-62.
- _____. Aspectos teóricos da história das vogais nasais portuguesas. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGUÍSTICA, 12, 1996, Braga, Guimarães, *Actas...* Lisboa: APL, 1997. v.2. p.253-72.
- _____. *As Cantigas de Santa Maria: estado das cuestións textuais*. *Anuario de estudios literarios galegos*, Vigo, p.179-205, 1998a.
- _____. Two for the Price of One; on the Castroxeriz *Cantigas de Santa Maria*. In: FLITTER, D. W.; BAUBETA, P. O. (Orgs.). *Ondas do Mar de Vigo: Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*. Día das Letras Galegas. Birmingham, UK: Seminario de Estudios Galegos, Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, 1998b. p.72-88.
- _____. Layout and Structure of the Toledo Manuscript of the *Cantigas de Santa Maria*. In: PARKINSON, S. (Org.). *Cobras e Son: Papers on the Text Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*. Oxford: Legenda, University of Oxford, 2000a. p.133-53.
- _____. Layout in the *Códices ricos* of the *Cantigas de Santa Maria*. *Hispanic Research Journal*, Leeds, v.1, n.3, p.243-74, out. 2000b.
- _____. Round Table: The Manuscripts of the *Cantigas de Santa Maria*. In: PARKINSON, S. (Org.). *Cobras e Son: Papers on the Text Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*. Oxford: Legenda, University of Oxford, 2000c. p.214-20.

- PARKINSON, S. R. False Refrains in the *Cantigas de Santa Maria*. *Portuguese Studies*, Londres, v.3, p.21-55, 1987.
- PENA, X. R. *Manual e antoloxía da literatura galega medieval*. 3.ed. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2000.
- PEÑA, M. *Affonso el Sabio. Antología com estudios preliminares y un vocabulario*. México: Porrúa, 1973.
- PERLMUTTER, D. Phonological Quantity and Multiple Association. In: GOLDSMITH, J. A. (Org.). *The Handbook of Phonological Theory*. Oxford: Blackwell, 1995. p.307-17.
- PIMPÃO, P. E. S. *Cantigas d'El Rei D. Dinis*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1942.
- PINHEIRO, M. H. D. *O sistema consonantal do português arcaico visto através das cantigas profanas*. Araraquara, 2004. Dissertação (Mestrado em Linguística) – FCL/UNESP.
- 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*. Araraquara, 2010. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – FCL/UNESP.
- PRINCE, A. S. *The Phonology and Morphology of Tiberian Hebrew*. Cambridge, MA, 1975. Tese (Doutorado em Linguística) – Department of Linguistics, MIT.
- _____. Metrical Forms. In: KIPARSKY, P.; YOUMANS, G. (Orgs.). *Phonetics and Phonology*. Nova York: Academic Press, 1989. p.45-80. V.1: Rhythm and Meter.
- 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.
- PULLEYBLANK, D. *Tone in Lexical Phonology*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1986.
- RAMOS, M. A. Nota Linguística; Critérios de edição; Normas de transcrição. GONÇALVES, E.; RAMOS, M. A. *A lírica galego-portuguesa (textos escolhidos)*. 2.ed. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985. p.81-127.
- _____. Cancioneiro da Ajuda. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p.115-7.
- _____. O Cancioneiro da Ajuda: história do manuscrito, descrição e problemas. In: *Cancioneiro da Ajuda: Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda – Apresentação, Estudos e Índices*. Lisboa: Edições Távola Redonda, 1994. p.27-47.
- ROCA, I. (Org.). *Derivations and Constraints in Phonology*. Oxford: Clarendon, 1997.
- RODRÍGUEZ, J. L. Castelhanismos no galego-português de Afonso X, o sábio. *Boletim de Filologia*, Lisboa, v.1, n.28, p.7-19, 1993.
- ROSENTHALL, S. *Vowel/glide alternation in a theory of constraint interaction*. Amherst, 1994. Tese (Doutorado) – University of Massachusetts Amherst. *Rutgers Optimality Archive*. ROA #111-000. Disponível em: <<http://roa.rutgers.edu>>. Acesso em: 29 ago. 2002.

- RÜBECAMP, R. A linguagem das Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio. *Boletim de Filologia*, Lisboa, tomo I, p.273-356, 1932.
- _____. A linguagem das Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio. *Boletim de Filologia*, Lisboa, tomo II, p.141-52, 1933.
- SÁNCHEZ, A. G.; ZAS, M. Q. *Historia xeral da literatura galega*. Vigo: Edicións A Nosa Terra, 2001.
- SANTOS, R. S. *A aquisição do acento primário no português brasileiro*. Campinas, 2001. Tese (Doutorado em Linguística) – IEL/UNICAMP.
- SCARPA, E. M. Apresentação. In: SCARPA, E. M. (Org.). *Estudos de prosódia*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999. p.7-17.
- SCHAFFER, M. E. Epigraphs as a Clue to the Conceptualization and Organization of the Cantigas de Santa Maria. *La Corónica*, [Nova York?], v.19, n.2, p.57-88, 1990-1.
- _____. Marginal Notes in the Toledo Manuscript of Alfonso El Sabio's *Cantigas de Santa Maria*: Observations and Composition, Correction, Compilation, and Performance. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, Cincinnati, n.7, p.65-84, 1995.
- _____. The 'Evolution' of the *Cantigas de Santa Maria*: The Relationships between Manuscripts T, F and E. In: PARKINSON, S. (Org.). *Cobras e Son*: Papers on the Text Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'. Oxford: Legenda, University of Oxford, 2000. p.186-213.
- SCHWINDT, L. C. Teoria da Otimidade e Fonologia. In: BISOL, L. (Org.) *Introdução a estudos de Fonologia do Português Brasileiro*. 4.ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. p.257-79.
- SELKIRK, E. O. *On Prosodic Structure and its Relation to Syntactic Structure*. Indiana: IULC, 1980.
- _____. *Phonology and Syntax*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1984.
- SHARRER, H. L. Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Dinis, musicadas – uma descoberta. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL, IV, 1991, Lisboa, *Actas...* Lisboa: Edições Cosmos, 1991. v.I. Sessões Plenárias. p.13-29.
- _____. Pergaminho Sharrer. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p.534-6.
- SILVA, T. C. *Fonética e Fonologia do Português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2001.
- SILVA NETO, S. *Fontes do latim vulgar: o Appendix Probi*. Rio de Janeiro: Nacional, 1946.
- _____. *Introdução ao estudo da filologia portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- _____. *História da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1970. [1.ed. 1957]

- SILVA NETO, S. *História da língua portuguesa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Presença/INL, 1986. [1.ed. 1957]
- SNOW, J. T. Current Status of *Cantigas* Studies. In: KATZ, I. J.; KELLER, J. E. (Orgs.). *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd., 1987. p.475-86.
- _____. Alfonso X y las “Cantigas”: documento personal y poesía colectiva. In: MONTOYA MARTÍNEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Orgs.). *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*. Madri: Editorial Complutense, 1999. p.159-72.
- SODRÉ, P. R. Glossário. In: MONGELLI, L. M. *Fremosos cantares*. Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p.461-514.
- _____. *O riso no jogo e do jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010.
- SOMENZARI, T. *Estudo da possibilidade de geminação em Português Arcaico*. Araraquara, 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – FCL/UNESP.
- SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. 3.ed. refund. e atual. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1991. [1.ed. 1956]
- TAVANI, G. Problèmes de la poésie lyrique galego-portugaise. *Colóquio – Letras*, Lisboa, n.17, p.45-56, 1974.
- _____. *Ensaíos portugueses: Filologia e Linguística*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.
- _____. *A poesia lírica galego-portuguesa*. 3.ed. Vigo: Galaxia, 1991.
- _____. Cantiga de escarnho e maldizer. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Orgs.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p.138-9.
- _____. *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa: Introdução, edição crítica e fac-símile*. Lisboa: Colibri, 2002. 2ª tiragem.
- TENANI, L. E. *Domínios prosódicos no português do Brasil: implicações para a prosódia e para a aplicação de processos fonológicos*. Campinas, 2002. Tese (Doutorado em Linguística) – IEL/UNICAMP.
- TEYSSIER, P. *História da língua portuguesa*. 3.ed. portuguesa. Lisboa: Sá da Costa 1987.
- TOLEDO NETO, S. de A. *Varição grafemática consonantal no Livro de José de Arimatéia (Cod. ANTT 643)*. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – FFLCH/USP.
- TORRES, J. Interpretación organológica de la Miniatura del folio 201 – versus del códice b.I.2 escurialense. In: SEMANA DE MUSICA ESPAÑOLA, 1984. Madri. *Symposium Alfonso X el Sabio y la Música*. Madri: Sociedad Española de Musicología, 1987. p.117-36.

- TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e linguística*. Tradução e adaptação de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.
- TROUBETZKOY, N. S. *Principes de Phonologie*. Paris: Édition Klincksieck, 1970. [1.ed. 1939]
- VASCONCELLOS, J. L. *Lições de filologia portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1959.
- VERLUYTEN, S. P. M. *Recherches sur la prosodie et la métrique du Français*. Wilrijk, 1982. Tese (Doutorado em Linguística) – Universitaire Instelling Antwerpen.
- VIEIRA, Y. F. *Poesia medieval*. São Paulo: Global, 1987.
- VOGEL, I. External sandhi rules operating between sentences. In: ANDERSEN, H. (Org.). *Sandhi Phenomena in the Languages of Europe*. Berlim; Nova York; Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1986. p.55-64.
- WETZELS, W. L. Mid Vowel Neutralization in Brazilian Portuguese. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n.23, p.19-55, jul./dez. 1992.
- _____. Consoantes palatais como geminadas fonológicas no português brasileiro. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v.9, n.2, p.5-15, jul./dez. 2000.
- _____. On the weight issue in Portuguese: a typological investigation. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.38, n.4, p.107-33, dez. 2003.
- WILLIAMS, E. B. *Do latim ao português*. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. [1.ed. inglesa: 1938]
- WULSTAN, D. Pero cantigas... *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, Cincinnati, v.6, p.12-29, 1993.
- _____. The compilation of the *Cantigas* of Alfonso el Sabio. In: PARKINSON, S. (Org.). *Cobras e Son: Papers on the Text Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*. Oxford: Legenda, University of Oxford, 2000. p.154-85.
- XAVIER, M. F.; MATEUS, M. H. M. (Orgs.). *Dicionário de termos linguísticos*. Lisboa: Cosmos, 1990. v.1.
- ZEC, D. Rule Domains and Phonological Change. *Phonetics and Phonology*. Nova York: Academic Press. 1993. v.4. p.365-405.
- ZENITH, R. *113 Galician-Portuguese Troubadour Poems*. Manchester: Carcanet; Caloute Gulbenkian Foundation; Instituto Camões, 1995.
- ZUCARELLI, F. E. *Ditongos e hiatos nas cantigas medievais galego-portuguesas*. Araraquara, 2002. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – FCL/UNESP.

SOBRE O LIVRO

Formato: 16 x 23 cm

Mancha: 27,5 x 49 paicas

Cartão Supremo 250 g/m² (capa)

1ª edição: 2015

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Capa

Megaarte Design

Edição de texto

Paula Nogueira (Copidesque)

Tomoe Moroizumi (Revisão)

Editoração eletrônica

Eduardo Seiji Seki

Assistência editorial

Jennifer Rangel de França