

AS CANTIGAS DE SANTA MARIA COMO CORPUS PARA A ANÁLISE LINGUÍSTICA *THE CANTIGAS DE SANTA MARIA AS CORPUS TO LINGUISTIC ANALYSIS*¹

Daniel Soares de Costa²

RESUMO: O objetivo deste trabalho é mostrar como as *Cantigas de Santa Maria*, compostas por Afonso X, o Rei Sábio, de Leão e Castela, podem constituir um *corpus* rico para a análise linguística de diversos fenômenos relacionados ao português daquela época, séculos XII e XIII. Esse *corpus* permite análises linguísticas tanto no nível segmental quanto no suprasegmental. Também pretendemos apresentar duas metodologias desenvolvidas que trabalham com textos poéticos: a de Massini-Cagliari (1995, 1999), que utiliza a observação das palavras em posição de rima nos textos poéticos e a de Costa (2010a) que estabelece a relação entre música e texto na busca de pistas sobre a prosódia da língua.

PALAVRAS-CHAVE: Cantigas de Santa Maria; Análise linguística; corpus; metodologia.

ABSTRACT: This paper aims to present the *Cantigas de Santa Maria* by Afonso X (called the Wise), king of León and Castile, as a rich corpus to linguistic analysis of severous phenomena related to Medieval Portuguese of the twelfth and thirteenth centuries. This corpus allows linguistic analyzes at both segmental and suprasegmental levels. We also intend to present two methodologies developed working with poetic texts: Massini-Cagliari (1995,1999) which is based on the observation of words in rhyme position in the poetic texts and Costa (2010a) which establishes the relationship between music and text in search of clues about the prosody of the language.

KEYWORDS: Cantigas de Santa Maria; Linguistic Analysis; Corpus; Methodology.

1 As Cantigas de Santa Maria

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

As cantigas de *miragres* têm a função de narrar milagres alcançados por uma figura central que atua como protagonista. Essas cantigas são a maioria do conjunto, somando um total de 356 cantigas, e tratam de ações milagrosas feitas pela Virgem, em relação a alguma

¹ Trabalho apresentado no I Simpósio dos Grupos de Pesquisa em Letras: pesquisas em Estudos Variacionistas (GEVAR) e em Narrativa poética, historiografia e gênero, realizado no auditório B, do Centro Educacional e Administrativo (CEA), da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), cidade de Uberaba, MG, nos dias 07, 08 e 09 de novembro de 2012.

² Doutor em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP/Araraquara. Professor do Curso de Letras da UNESP/Araraquara. E-mail: dan.fono@gmail.com

enfermidade que fora curada, ou a algum socorro prestado, ou no caso da ajuda nas tomadas de decisão do Rei D. Afonso X (BERTOLUCCI PIZZORUSSO, 1993, p. 143).

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

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

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

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

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

Um pintor, sustentado por elevados andaimes, pintava uma igreja, não se sabe se o alto das paredes ou se o próprio teto. Ocorre que pintava a Virgem em toda a sua beleza (*muy fremosa*), ao passo que pintava sempre o demônio mais feio que qualquer outra coisa (*e ao demo mais feo d’outra ren pintava el sempre*). O demo então aparece ao pintor e lhe pede satisfações. O artista lhe

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

Cantiga 74

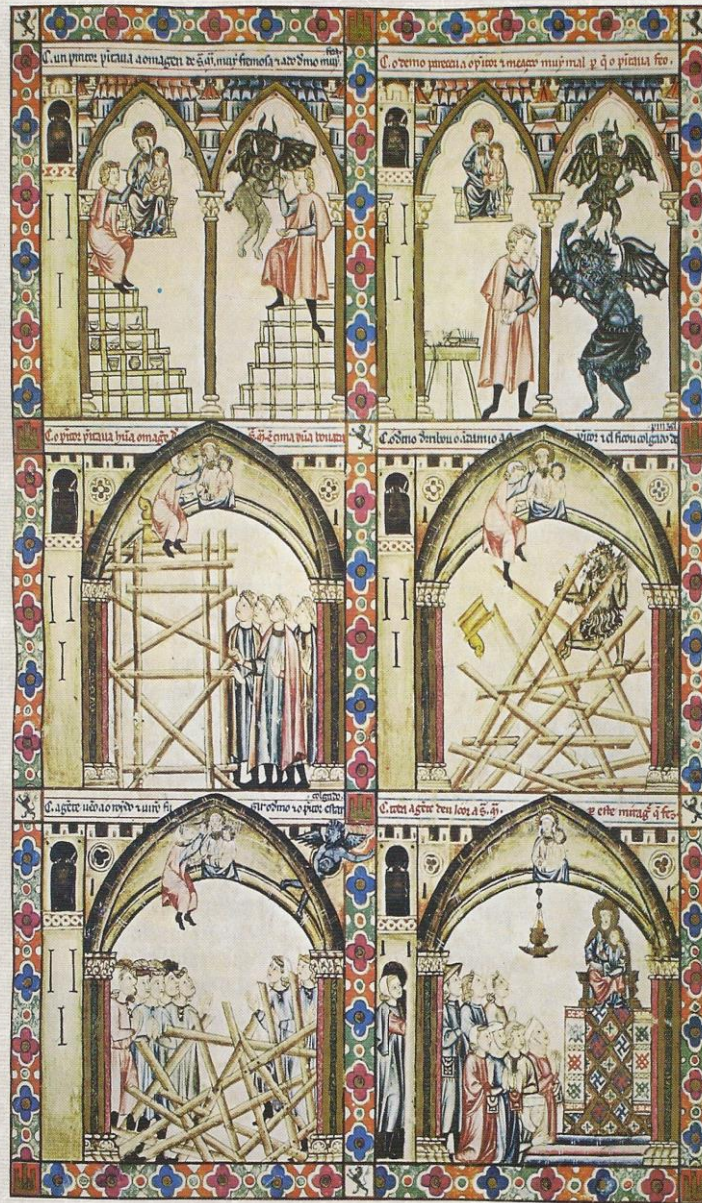


Figura 1 Iluminura que acompanha a CSM 74 (LEÃO, 2007, p. 33)

Podemos observar, pela comparação da figura 1 com o texto parafraseado da CSM 74, que a iluminura apresenta os pontos principais do milagre narrado em seis pequenos quadros acompanhados por uma legenda resumitiva no topo de cada quadrinho. Observando

a figura 2, abaixo, um recorte do primeiro quadro dessa iluminura, podemos ver com maiores detalhes a legenda e a riqueza da sua ornamentação.



Figura 2 Recorte do primeiro quadro da iluminura que acompanha a CSM 74 (LEÃO, 2007, p. 33)

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

Para Parkinson (1998a), as CSM representam o maior monumento literário do período medieval, dada a sua riqueza nas áreas da poesia, da música e da pintura, constituindo fontes importantíssimas para a história da métrica, do galego-português antigo, da música, da arte, da religião, enfim, da cultura geral daquela época.

As CSM sobreviveram em quatro códices remanescentes: o Códice de Toledo (To); o Códice Rico de El Escorial (T); o Códice de Florença (F) e o Códice dos músicos de El Escorial. Abaixo, apontamos as cotas e as siglas utilizadas para referência a esses manuscritos (cf. PARKINSON, 1998b, p. 86-nota 3).

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

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

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

To: Madrid, Biblioteca Nacional, MS 10.069.

2 Metodologias que trabalham com textos poéticos

No Brasil, existem, até o momento, duas metodologias que trabalham com textos poéticos em busca de pistas sobre a fonologia de línguas mortas: a de Massini-Cagliari (1995, 1999) e a de Costa (2010a).

2.1 Massini-Cagliari (1995,1999)

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

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

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

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

A metodologia em questão focaliza a última palavra dos versos das cantigas medievais, ou seja, a palavra que faz a rima poética dos versos, pois é nesta palavra que ocorre a última sílaba tônica do verso. Dessa forma, é possível se ter absoluta certeza da pauta acentual da palavra que figura na posição de rima poética. Observe-se o exemplo 1, abaixo, retirado da CSM de número 10, que mostra como a escansão dos versos e a contagem das sílabas poéticas são feitas.

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

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

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

Além de observar a escansão dos versos e a contagem das sílabas poéticas, é muito importante, também, a observação da estrutura de composição da cantiga, uma vez que a estrutura estabelecida na primeira estrofe é rigorosamente seguida nas demais estrofes. Por exemplo, quando surgir uma palavra “estranha” (uma palavra que era usada no período da língua que está sendo estudado, mas que já não é mais usada atualmente), da qual não se pode inferir naturalmente qual é a sua sílaba tônica, é a estrutura de composição da cantiga que vai dizer qual é a sílaba tônica dessa palavra desconhecida. Para ilustrar, vejamos os exemplos 2 e 3.

(2) Po/ren/de/ vos/ con/ta/rei 7 (sílabas poéticas)
un/ mi/ra/gre/ que/ a/chei 7
que/ por/ hũ/a/ ba/de/sa 6
fez/ a/ Ma/dre/ do/ gran/ Rei 7
ca,/ per/ co/m'eu/ a/pre/s'ei, 7
e/ra/-xe/ su/a/ e/ssa. 6
1 2 3 4 5 6 7
Mas/ o/ de/mo/ e/nar/tar 7 (verso agudo, palavra oxítona)
a/ foi/, por/ que/ em/pre/nnar 7

s' ou/ve/ dun/ de/ Bo/lo/nna,	6
o/me/ que/ de/ re/ca/dar	7
a/vi/a/ e/ de/ guar/dar	7
1 2 3 4 5 6	
Seu/ fei/t' e/ as/ be/so/nna.	6 (verso grave, palavra paroxítona)

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

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

No exemplo acima, temos um tipo de estrutura que alterna versos agudos com versos graves. Podemos perceber que, na estrofe acima, os versos graves possuem o mesmo número de sílabas aritméticas dos versos agudos, porém não possuem o mesmo número de sílabas poéticas, de acordo com a tradição de contagem de sílabas poéticas seguida ainda hoje. Fatos assim podem sugerir que as sílabas átonas de final de verso também devam ser contadas para o estabelecimento da estrutura métrica do poema. Esse tipo de estrutura corresponde ao que em métrica medieval se chama de *Lei de Mussafia* (MUSSAFIA, 1896).³

Comparando a primeira estrofe da cantiga em questão, mostrada no exemplo 2, acima, com a segunda estrofe da mesma cantiga, mostrada no exemplo 3, abaixo, podemos perceber qual é a estrutura de composição das suas estrofes, uma vez que a quantidade de sílabas poéticas para cada verso, a quantidade de versos, e o esquema de rimas estabelecidos na primeira estrofe vai se repetir em todas as demais estrofes da cantiga.

(3)	As monjas, pois entender	7
	foron esto e saber,	7
	ouveron gran lediça;	6
	ca, porque lles non sofrer	7
	quería de mal fazer,	7
	avian-lle mayça.	6

³ A respeito da *lei de Mussafia* (MUSSAFIA, 1896), veja-se o trabalho de Massini-Cagliari (1999, p. 57-59) e as obras referidas pela autora: Lapa (1981); Spina (1971); Nunes (1972) e Cunha (1982).

1 2 3 4 5 6 7	
E/ fó/ro/na/ a/cu/sar	7 (verso agudo, palavra oxítona)
ao Bispo do logar,	7
e el ben de Colonna	6
chegou y; e pois chamar	7
a fez, vêo sen vagar,	7
1 2 3 4 5 6	
le/da/ e/ mui/ ri/so/nna.	6 (verso grave, palavra paroxítona)

(2ª estrofe da CSM nº 7 na edição de Mettmann, 1986, p. 75)

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

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

2.2 Costa (2010a)

A metodologia anterior de Massini-Cagliari (1995, 1999) mostra-se limitada em relação à determinação do padrão prosódico de itens lexicais que aparecem em outras posições nos versos, além da posição de rima poética.

Com a suspeita de que novos casos de palavras - como de palavras proparoxítonas,⁴ por exemplo, que não apareceram em posição de rima poética, no trabalho de Massini-Cagliari (1995, 1999), relativo às cantigas profanas - poderiam aparecer em outras posições ao longo dos versos, surgiu a necessidade de se pensar em um modo de se poder localizar os acentos das palavras em outras partes do verso além da parte que faz a rima poética,

⁴ Essa suspeita fundamenta-se no fato de ter sido apontada por estudiosos, como Michaëlis de Vasconcelos (1912-13[s/d], p. 62), Teyssier (1987, p. 24), desde a tradição filológica oitocentista, a existência, no PA, de outros padrões acentuais, como o caso de proparoxítonas.

expandindo, assim, o campo de análise dos textos poéticos medievais para além de uma palavra apenas por verso, o que poderia trazer novos casos de palavras para análise ou levantar outras hipóteses para casos ainda obscuros.

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

É nesse sentido que se enquadra a pesquisa que levou à tese de doutorado de Costa (2010a), em que o autor desenvolveu e atestou a eficácia de uma metodologia que, por meio da comparação entre a música e o texto de textos poéticos musicados antigos, auxilia na busca de pistas sobre a prosódia de línguas que já não possuem mais falantes.⁵

Utilizando transcrições, feitas por Anglés (1943), da pauta musical das CSM, o autor analisou a correlação entre as proeminências musicais e linguísticas nas cem primeiras CSM, chegando a um corpus de mais de trinta e oito mil palavras, o que permitiu a análise fonológica de diversos fenômenos relacionados ao Português Arcaico.

A título de ilustração, vejamos, por meio das figuras 3 e 4, como é a notação musical original de uma das CSM e como fica a sua respectiva transcrição para a notação musical atual feita por Anglés (1943).

⁵ É importante ressaltar que, antes da conclusão da pesquisa de doutorado mencionada, alguns trabalhos publicados pelo autor da tese e outros publicados pela sua orientadora já haviam levantado a possibilidade de uma correlação entre a música e a linguística para o estudo da prosódia de línguas mortas. Entre esses trabalhos, podemos citar Massini-Cagliari (2008a; 2008b; 2008c; 2008d; 2009; 2010) e Costa (2007; 2008; 2009; 2010b)

11.
CANTIGA X, fol. 20 v.º

Esta deusa. e de loor de scã m̃
comé fremeosa a hãa a q̃m poder

Rosa das rosas e flor das flores
dona das donas sênor das sênoras

Rosa de beltao é de parecer...
e flor de alegria é de prizer

dona em mui piadosa seer...
sênor en touer conras e tozes
Rosa das rosas. e flor das flores
dona das donas sênor das sênoras

Figura 3 Cantiga de Santa Maria nº X – Rosa das rosas... – Fac-símile To.
<http://www.pbm.com/~lindah/cantigas/facsimiles/To/bob010small.gif> - acesso em 21/04/2009

10

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

A⁹ A¹⁰ | b¹⁰ : b¹⁰ | b¹⁰ a¹⁰ |
α β | γ : γ | δ β |

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

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

1) To a la 4ª superior. 2) To 3) To

Figura 4 Transcrição da CSM 10 (ANGLÉS, 1943, p. 18, "parte musical")


A metodologia desenvolvida pelo autor consiste, basicamente, da elaboração de fichas de análise, de modo que a relação entre as proeminências musicais e as proeminências linguísticas possa ser atestada.

Para isso, o autor se serviu de uma sistemática em que, ao se localizarem as sílabas e palavras que estão anexadas ao tempo mais forte do compasso musical, atribuem-se cores diferentes a elas, dependendo da sua pauta acentual (referente ao acento prosódico, linguístico); isto é, se a sílaba que estiver anexada a uma proeminência musical representar uma sílaba tônica de uma palavra com mais de uma sílaba no nível textual, ela receberá uma determinada cor; se representar um monossílabo tônico, ela receberá uma cor diferente da cor que foi dada para a sílaba tônica de palavras com mais de uma sílaba; se for um monossílabo átono, receberá uma terceira cor; se for pretônica, outra cor; e assim por diante.

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

Vejamos, no exemplo 4, abaixo, como fica o texto das estrofes depois que as sílabas que coincidem com proeminências musicais são marcadas seguindo o esquema de cores estipulado.

(4)



Ca e - la et sseu Fi - llo son jun - ta - dos d'a - mo[r],¹⁾ que par - ti - dos per

Ca e - la et sseu Fi - llo son jun - ta - dos d'a - mor, que par - ti - dos per
Da-quest' a - vë - o, tem - pos sson pa - ssa - dos gran - des, que o Con - de de
Poi - los mon - ges fo - ron en - de ti - ra - dos, mui ma - as con - pa - nnas se
Mas hũ - a mo - ller, que por seus pe - ca - dos en - tra - ra na ei - gre - ja,
O ta - fur, quan - d' es - to vyu, con y - ra - dos e - llos a ca - tou, e co -

E deu no Fi- llo, que am- bos al- ça- dos tí- i- a seus bra- ços en


Depois de marcadas (coloridas) todas as sílabas, de todas as linhas melódicas, em todas as estrofes e mais as do refrão, parte-se para a contagem dos tipos de coincidências entre as proeminências nos dois níveis (musical e linguístico), criando um quadro quantitativo para a cantiga analisada.

2.2.1 Contribuições da metodologia de Costa (2010a)

Dentre as contribuições da nova metodologia desenvolvida por Costa (2010a), ganha destaque a possibilidade de se encontrar padrões acentuais de palavras que ainda não haviam sido encontrados no PA por meio das metodologias utilizadas até então, como, por exemplo, o padrão proparoxítono.

Por exemplo, na análise da cantiga 38, foram encontradas três palavras candidatas ao padrão acentual proparoxítono. São elas: “omagães”, “omees” e “ydolos”. Na ficha de análise dessa cantiga, pode-se perceber que a antepenúltima sílaba dessas palavras vem marcada com uma proeminência no nível musical e, analisando a distribuição das demais sílabas na pauta musical, junto com a estrutura métrica do poema, chega-se à seguinte silabação “o-ma-gẽ-es”, “o-me-es” e “y-do-los”. Vejamos como essas palavras aparecem na ficha de análise citada, por meio dos exemplos 5, 6 e 7.

(5)



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

(6)

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

(7)

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

Essa metodologia também nos ajuda a levantar hipóteses, ou corroborar hipóteses já levantadas a respeito da silabação como, por exemplo, na distinção entre ditongos e hiatos. Observemos o exemplo 8.

(8)

ren nunca po - den se - er; et por-en, son mui nei - ci - os pro -
ren nun-ca po - den se - er; et por-en, son mui nei - ci - os pro -
me - çou - a mal a tra - ger di - zen - do: "Ve - lla, son mui-t' en-ga-

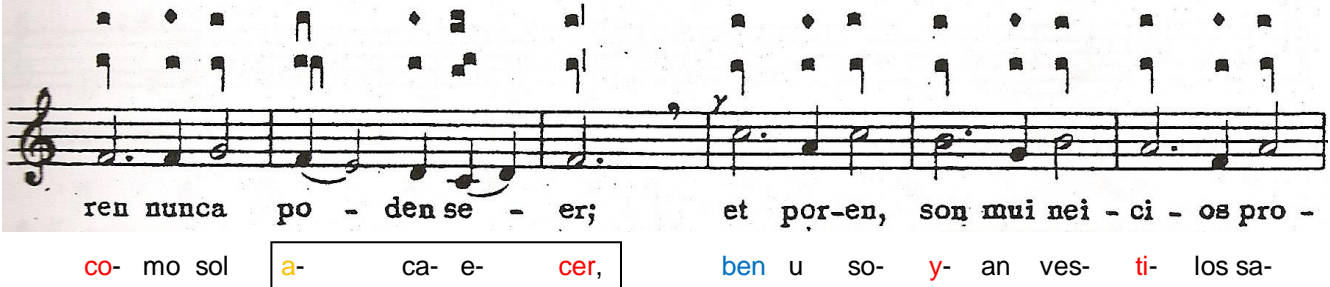
Podemos notar, no caso da palavra “neicios”, uma palavra que não é usada no português atual, que a música e a estrutura do poema indicam um ditongo na sílaba “nei” seguido por um hiato nas outras duas sílabas “ci-os”, sendo a palavra uma paroxítona. No caso de “muito”, usada no português atual também,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

Podemos, também, fazer uma discussão a respeito dos monossílabos. Em geral, os monossílabos travados (isto é, aqueles que possuem consoante depois da vogal) e os monossílabos constituídos de ditongo aparecem marcados com uma proeminência no nível musical, sendo que os monossílabos abertos (aqueles constituídos de apenas uma vogal ou que não possuem consoante após a vogal) oscilam, ora aparecendo em posição de proeminência musical, ora não. No entanto, pode-se observar alguns monossílabos constituídos de sílaba aberta que, na maioria das vezes em que apareceram, apareceram em posição de proeminência musical, o que levanta a hipótese de serem tônicos.

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

Outra possibilidade de estudo que tal metodologia oferece reside na observação da ocorrência de acentos secundários. Esses casos aparecem quando se tem a proeminência musical marcando sílabas pretônicas, ou quando a palavra abrange mais de um compasso musical tendo, então, duas ou mais marcações de proeminência musical. Vejamos, no exemplo 9, abaixo, o caso da palavra “acaecer”.

(9)



The image shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, there are several groups of square and diamond symbols representing syllable boundaries. Below the staff, the lyrics are written in a stylized font. The word 'acaecer' is highlighted with a box, and its syllables 'a-', 'ca-', and 'er,' are clearly marked. The lyrics are: 'ren nunca po - den se - er; et por-en, son mui nei - ci - os pro - co- mo sol a- ca- e- cer, ben u so- y- an ves- ti- los sa-'

Podemos notar, de acordo com a distribuição das sílabas na pauta musical e a marcação das proeminências musicais nas sílabas dessa palavra, um intervalo de duas sílabas entre o acento primário e a possível ocorrência de um acento secundário.

3 Conclusões

A partir do que foi exposto, podemos concluir que as CSM, como monumento literário, cultural, musical e, principalmente, linguístico constituem uma fonte inesgotável de dados para o desenvolvimento de estudos nas mais diversas áreas.

Em relação, especificamente, aos estudos linguísticos, pudemos ver que esse corpus contribuiu e ainda contribui imensamente para o desenvolvimento de pesquisas relacionadas ao PA, devido à sua riqueza lexical e musical.

Muitos estudos estão sendo desenvolvidos tendo as CSM como corpus de pesquisa. Nesse aspecto, podemos citar os trabalhos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa **Fonologia do Português: Arcaico & Brasileiro**, coordenado pela Profa. Dra. Gladis Massini-Cagliari, que tem como objetivo principal a descrição de aspectos fonológicos da Língua Portuguesa no seu período dito arcaico, em especial o trovadoresco (fins do século XII até meados do século XIV).

Quanto às duas metodologias apresentadas, sinteticamente, neste artigo, podemos dizer que são metodologias que se complementam, já que a de Massini-Cagliari (1995, 1999) não consegue localizar proeminências lexicais em outras palavras além das que figuram em posição de rima poética, porém, nas que focaliza, obtém 100% de certeza da localização do acento da palavra; por outro lado, a de Costa (2010a), apesar de não obter 100% de certeza na localização das proeminências lexicais no texto (a margem dessa certeza, no trabalho do autor, é de quase 70%), permite a localização de acentos lexicais em outras posições no verso além da posição de rima poética; além disso, outros tipos de fenômenos, tais como a ocorrência de acento secundário, a silabação, e o status prosódico de monossílabos podem ser estudados por meio da metodologia do autor.

Referências

ANGLÉS, H. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el sabio: facsímil, transcripción y estudio crítico* por Higinio Anglés. v. II. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central; Publicaciones de la Sección de Música, 1943.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. Cantigas de Santa Maria. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p. 142-146.

COSTA, D. S.. *A interface Música e Linguística como instrumental metodológico para o estudo da prosódia do português arcaico*. 2010. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara, 2010a.

COSTA, D. S. Da notação musical às proeminências da fala: uma proposta metodológica para o estudo do ritmo lingüístico das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X. Comunicação apresentada no 55º Seminário do Gel, Franca, UNIFRAN, 2007.

_____. Música e lingüística: uma metodologia para estudos da prosódia do português arcaico. In: SIMCAM4. 2008. São Paulo. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads_anais/SIMCAM4_Daniel_Costa.pdf>. Acesso em: 28/05/2009.

_____. Música e texto: uma metodologia para o estudo da prosódia de línguas mortas. In: *Estudos Linguísticos*, São Paulo, 38 (2), 2009, p. 211-221.

_____. *A interface Música e Linguística como instrumental metodológico para o estudo da prosódia do português arcaico*. 2010a. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara, 2010a.

_____. Estudo sobre o acento secundário e a tonicidade dos monossílabos em português arcaico por meio da música e da métrica das *Cantigas de Santa Maria*. In: *Estudos Linguísticos*, São Paulo, 39 (1), 2010b, p. 21-34.

CUNHA, C. F. *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982.

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.

_____. *Cantus coronatus. 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis by King Dinis of Portugal*. Kassel: Reichenberger, 2005.

FIDALGO, E. *As Cantigas de Santa Maria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2002.

HALLE, M.; KEYSER, S. J. *English stress: its form, its growth, and its role in verse*. New York: Harper & Row, 1971.

LAPA, M. R. *Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval*. 10. ed. revista pelo autor. Coimbra: Ed. Coimbra, 1981.

LEÃO, A. V. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio: aspectos culturais e literários*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

MASSINI-CAGLIARI, G. *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português*. 1995. Tese (Doutorado em Linguística)- IEL/UNICAMP, Campinas, 1995.

_____. *Do poético ao lingüístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento*. Araraquara: FCL, Laboratório Editorial, UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 1999.

_____. Do ritmo musical para o ritmo lingüístico, a partir da análise de uma *Cantiga de Santa Maria* de Afonso X. In: SIMCAM4. 2008a. São Paulo. *Anais eletrônicos...* Disponível

em: <http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads_anais/SIMCAM4_Gladis_Cagliari.pdf>. Acesso em: 28/05/2009

_____. Interface Fonologia-Poesia-Música: Uma análise do ritmo lingüístico do Português Arcaico, a partir da notação musical das *Cantigas de Santa Maria*. *Estudos Lingüísticos XXXVII – Anais de Seminários do GEL*, São José do Rio Preto, Universidade Paulista, v. I, p. 9-20, 2008b. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/37/EL_V37N1_01.pdf>. Acesso em: 28/05/2009.

_____. Contribuição para a análise do ritmo lingüístico das cantigas profanas e religiosas a partir de uma interface Música-Lingüística. Comunicação apresentada no IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Funchal, Madeira, Portugal, Universidade da Madeira, de 4 a 9 de agosto de 2008c.

_____. Das cadências musicais para o ritmo lingüístico: Uma análise do ritmo do Português Arcaico, a partir da notação musical das Cantigas de Santa Maria. In: *Revista da ABRALIN*. v. 7, n. 1, p. 9-26, jan./jun. 2008d. (ISSN 1678-1805)

_____. A notação musical como fonte para o estudo do ritmo lingüístico no período trovadoresco do português: as cantigas de amor de D. Dinis. In: Massini-Cagliari, Gladis; Muniz, Márcio Ricardo Coelho; Sodré, Paulo Roberto (orgs.). (Org.). *Série Estudos Medievais 2 Fontes*. 1 ed. Araraquara: GT de Estudos Medievais da Anpoll, 2009, v. 1, p. 63-79.

_____. From Musical Cadences to Linguistic Prosody: How to Abstract Speech Rhythm of the Past. In: John Partridge. (Org.). *Interfaces in language*. 1 ed. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010, v. único, p. 113-134.

METTMANN, W. Introducción. In Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa Maria (cantigas 1 a 100)*. Madrid: Castalia, 1986.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C. *Lições de filologia portuguesa (segundo as preleções feitas aos cursos de 1911/12 e de 1912/13) seguidas das lições práticas de português arcaico*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, [19--]. Referido como 1912-1913.

MUSSAFIA, Adolfo. Sulla antica metrica portoghese; osservazioni. *Sitzungsberichte der Philosophisch-historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*. Wien: [s.n.] 1896, p. 133.

NUNES, J. J. *Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses*: Nova edição. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972. 1. ed. 1932.

PARKINSON, S. 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. (Coord.). *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.

SPINA, S. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.

TEYSSIER, P. *História da língua portuguesa*. 3. ed. portuguesa. Lisboa: Sá da Costa 1987.