

Lívia Monteiro de Queiroz Migliorini

*De versos e trovas: análise de aspectos  
fonoestilísticos do Português Medieval por meio das  
“Cantigas de Santa Maria”*

Araraquara  
2012

Lívia Monteiro de Queiroz Migliorini

*De versos e trovas: análise de aspectos  
fonoestilísticos do Português Medieval por meio das  
“Cantigas de Santa Maria”*

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

**Orientador:** Profa. Dra. Gladis Massini-Cagliari

Araraquara  
2012

Data da Defesa: 17/08/2012

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA**

Profa. Dra. Gladis Massini-Cagliari (UNESP/Araraquara)

---

**Presidente e Orientador**

Prof. Dr. José Sueli de Magalhães (Universidade Federal de Uberlândia)

---

**Membro Titular**

Profa. Dra. Ester Mirian Scarpa (Universidade Estadual de Campinas)

---

**Membro Titular**

Profa. Dra. Cristina Fargetti (UNESP/Araraquara)

---

**Membro Titular**

Prof. Dr. Daniel Soares da Costa (UNESP/Araraquara)

---

**Membro Titular**

Migliorini, Livia Monteiro de Queiroz

De versos e trovas: análise de aspectos fonoestilísticos do português medieval por meio das "Cantigas de Santa Maria" / Livia Monteiro de Queiroz Migliorini. – 2012

206 f. ; 30 cm

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

Orientador: Gladis Massini-Cagliari

1. Lingüística. 2. Fonologia. I. Título.

*Para Arminda (in memoriam), Ana e Helena:  
estes nomes têm de estar no princípio.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à Profa. Dra. Gladis Massini-Cagliari, pela diligente orientação, desde o início do mestrado, em 2006, até a conclusão desta tese de doutoramento. Sou grata, especialmente, pelo incentivo e apoio que me deu durante o período de estágio de doutorado sanduíche, acompanhando-me até Portugal, apresentando-me Évora e Lisboa, onde compartilhamos momentos tão agradáveis. Ao longo destes seis anos em que trabalhamos juntas, pude atingir significativa maturidade acadêmica, dado o seu producente método de investigação do qual, hoje, felizmente, sou herdeira.

Gostaria de agradecer, ainda, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por financiar integralmente esta pesquisa, permitindo que eu me dedicasse de maneira exclusiva ao desenvolvimento deste trabalho e pudesse participar de congressos e seminários em diversas partes do país;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de uma bolsa de estágio de doutorando PDEE – doutorado sanduíche –, que me abriu horizontes e me ofereceu a oportunidade de estar em contato com rica bibliografia e com renomados pesquisadores da área, o que tanto enriqueceu minha experiência acadêmica e pessoal;

À Profa. Dra. Maria Francisca Xavier, minha orientadora em Portugal, por me receber em seu grupo de pesquisa, dando-me toda a atenção necessária para que minhas análises progredissem com êxito;

À Universidade Nova de Lisboa, por abrir seus portões para que eu realizasse um estágio de doutorado, com todo o apoio para o desenvolvimento de um estudo desta qualidade;

Às professoras Dra. Cristina Martins Fargetti e Dra. Marina Célia Mendonça por todas as observações feitas durante o exame de qualificação;

Ao Prof. Dr. José Sueli de Magalhães, pelas críticas e sugestões feitas ao meu trabalho durante os fóruns de debate do Seminário de Linguística da Unesp (SELIN) e pelos textos que me sugeriu e me enviou. Agradeço, principalmente, sua generosidade e boa vontade ao se colocar à disposição para ler minha análise de dados;

A todos os colegas do grupo de pesquisa “Fonologia do Português: Arcaico e Brasileiro”, pela amizade e pelo companheirismo. Mas devo agradecer, em especial, à colega Carol Cangemi, pelo trabalho conjunto e por ceder seus dados para que, a partir deles, eu pudesse dar início às minhas investigações;

Agradeço, finalmente, à FCL, sobretudo à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, pelo respaldo técnico e acadêmico oferecidos durante todos estes anos de estudo.

E, entrando o anjo onde ela estava, disse: Salve, agraciada;  
o Senhor é contigo; bendita és tu entre as mulheres.

E, vendo-o ela, turbou-se muito com aquelas palavras,  
e considerava que saudação seria esta.

Disse-lhe, então, o anjo: Maria, não temas, porque achaste graça  
diante de Deus.

E eis que em teu ventre conceberás e darás à luz um filho,  
e por-lhe-ás o nome de Jesus.

Este será grande, e será chamado filho do Altíssimo; e o Senhor Deus  
lhe dará o trono de Davi, seu pai;

E reinará eternamente na casa de Jacó, e o seu reino  
não terá fim.

(LUCAS 1: 28-33)



## RESUMO

Esta tese objetiva analisar a ocorrência de processos fonológicos de cunho estilístico, isto é, processos considerados não esperados, a partir de um *corpus* do Português Medieval: as *Cantigas de Santa Maria*. Trata-se, portanto, de verificar os possíveis condicionamentos linguísticos envolvidos na sua realização, sobretudo no que se refere a fenômenos de sândi – crase elisão e hiato – e paragoge.

As *Cantigas de Santa Maria* são atribuídas à lavra de Afonso X de Castela, o rei “Sábio”. Esta coleção é composta por 420 cantares em louvor à Virgem Maria, de quem o monarca é adorador. Todavia, para o presente estudo, foi feito um recorte no que se refere ao cancionero mariano, sendo coletados, assim, os processos estilísticos atuantes nas cem primeiras cantigas.

Entende-se como processo não esperado aquele que deixa de atuar em contextos em que sua realização é esperada, o que inclui casos típicos de opacidade (cf. KIPARSKY, 1985). Desta forma, pode-se dizer que esta pesquisa tem como objetivo, ainda, descrever as regras opacas dos referidos fenômenos.

O objetivo principal é, contudo, fazer uma análise do tratamento que vêm recebendo tais formas tidas como desviantes, no âmbito de teorias fonológicas, desde o estruturalismo até modelos mais recentes, como a teoria da Otimalidade. O que foi possível constatar é que as teorias, de modo geral, encontram sérias dificuldades de inserir processos estilísticos na gramática da língua, sendo a Fonologia Lexical (KIPARSKY, 1982, 1985; MOHANAN, 1986; PULLEYBLANK, 1986) o modelo que mais se aproxima de uma solução, à medida que descreve tais fenômenos e os enquadra na gramática fonológica. Por conta disso, esta tese defende que esses casos não podem ser relegados à margem da gramática.

Deste modo, para descrição e análise das regras de sândi e paragoge, lançaremos mão do modelo proposto pela Fonologia Lexical (KIPARSKY, 1982, 1985; MOHANAN, 1986; PULLEYBLANK, 1986), além de remetermos a trabalhos sobre estruturação da sílaba – sobretudo Selkirk (1982) e Collischonn (2005) –, visto que a presente análise demanda detalhada descrição da estruturação silábica.

A partir dos dados analisados foi possível concluir que o trovador não tem tanta liberdade para “criar” ou não formas desviantes, segundo sua vontade, para satisfazer necessidades artísticas, fato corroborado pela baixíssima margem de arbítrio de que dispunham.

**Palavras-chave:** Português Medieval, *Cantigas de Santa Maria*, processos fonológicos estilísticos, sândi, paragoge, Fonologia Lexical, opacidade.

## ABSTRACT

This thesis aims to analyze the occurrence of stylistic phonological processes occurrence, or processes considered unexpected, from a *corpus* of Medieval Portuguese: The *Cantigas de Santa Maria*. Possible linguistic constraints involved in their performance are analyzed particularly as regards the phenomena of sandhi – crasis, elision and hiatus – and paragoge.

The *Cantigas de Santa Maria* are attributed to Alfonso X of Castile, the king "Wise". This collection is composed of 420 *cantigas* in praise of Virgin Mary. However, for the present study a necessary cutout was made with regard to the Marian repertoire, being collected stylistic processes which operate in the first hundred *cantigas*.

It is considered as an unexpected process the rule which do not act in contexts where its occurrence is expected, which includes typical cases of opacity (cf. Kiparsky, 1985). So, we can say this research aims also to describe the rules of said opaque phenomena.

However, the main objective is to analyze the treatment of deviant forms in the context of phonological theories from structuralism to newer models like Optimality Theory. It was possible to note that theories generally have serious difficulties in inserting stylistic processes in grammar being Lexical Phonology (KIPARSKY, 1982, 1985; MOHANAN, 1986; PULLEYBLANK, 1986) the theory that most approaches a solution, as it describes such phenomena and fits them in phonological grammar. Because of this, this thesis argues that these cases can not be relegated to the margins of grammar.

Thus, for description and analysis of sandhi and paragoge rules we will use the model proposed by Lexical Phonology (KIPARSKY, 1982, 1985, MOHANAN 1986; PULLEYBLANK, 1986), as well as studies on syllable structure – like Selkirk (1982) and Collischonn (2005) –, since this analysis requires detailed syllabic structure description.

From the data analysis it was concluded that troubadours did not have so much freedom to "create" or not deviant forms according to their own will to satisfy artistic needs and this fact is corroborated by the very low margin of will available to them.

**Keywords:** Medieval Portuguese, *Cantigas de Santa Maria*, stylistic phonological processes, sandhi, paragoge, Lexical Phonology, opacity.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 01. Miniatura. Afonso X, entre seus colaboradores. Códice dos Músicos (Escorial), 60
- Figura 07. Iluminura F88 (CSM228). Códice de Florença, 63
- Figura 03. Facsímiles To1, CSM1. Códice de Toledo, 65
- Figura 04. Miniatura. Prólogo e CSM1, Códice dos Músicos (Escorial), 65
- Figura 05. Miniatura T120, CSM120. Códice dos Músicos (Escorial), 69
- Figura 06. Stemma de Mettmann (1986), 71
- Figura 07. ToXVI (CSM18): início. *Cantigas de Santa Maria. Edición facsímile do Códice de Toledo (To)*, 79
- Figura 08. Facsímile F88 (CSM228). Códice de Florença, 82
- Figura 09. Miniatura T181, CSM181. Códice Escorial Rico, 83
- Figura 10. Miniatura E170, CSM170. Códice dos Músicos (Escorial), 84
- Figura 11. Miniatura E240, CSM240. Códice dos Músicos (Escorial), 85
- Figura 12. Facsímile E240, CSM240. Códice dos Músicos (Escorial), 85
- Figura 13. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM17, em T17, 150
- Figura 14. Primeira estrofe e refrão da CSM17, em To7, 151
- Figura 15. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM17, em E17, 152
- Figura 16. Interpretação de Wulstan (1993, p. 18) da música da CSM100, 159

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Processos estilísticos mapeados na CSM17, 96

Tabela 2. Processos estilísticos de sândi na CSM17, 97

Tabela 3. Usos estilísticos de inserção e apagamentos vocálicos na CSM17, 98

Tabela 4. Usos estilísticos do hiato na CSM17, 99

Tabela 5. Processos estilísticos de sândi, 140

Tabela 6. Usos estilísticos do hiato, 144

Tabela 7. Usos estilísticos de inserção e apagamentos vocálicos, 167

Tabela 8. Fatores bloqueadores de elisão, crase e ditongação e favorecedores do hiato, 189

Tabela 9. Realização do hiato nas CSM, 191

Tabela 10. Razões do aparecimento dos hiatos não esperados nas CSM, 192

Tabela 11. Realização do hiato nas CSM, 193

## LISTA DE GRÁFICOS

- Gráfico 1. Processos estilísticos mapeados na CSM17, 96
- Gráfico 2. Processos estilísticos de sândi na CSM17, 97
- Gráfico 3. Usos estilísticos de inserção e apagamentos vocálicos na CSM17, 98
- Gráfico 4. Usos estilísticos do hiato na CSM17, 99
- Gráfico 5. Processos estilísticos de sândi, 140
- Gráfico 6. Usos estilísticos do hiato, 144
- Gráfico 7. Usos estilísticos de inserção e apagamentos vocálicos, 167
- Gráfico 8. Realização do hiato nas CSM, 191
- Gráfico 9. Razões do aparecimento dos hiatos não esperados nas CSM, 192
- Gráfico 10. Realização do hiato nas CSM, 193

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Características dos códigos TO, E, T e F, 87

## LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

A	Cancioneiro da Ajuda ataque
B	Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa
C	consoante
Co	coda
CON	Conjunto de restrições
CSM	<i>Cantigas de Santa Maria</i>
E	Códice dos músicos – El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, MS.
EVAL	Avaliador
F	Códice de Florença. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari, 20.
GEN	Gerador
Nu	núcleo
PA	Português Arcaico
PB	Português Brasileiro
R	rima
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.
V	vogal
TO	Teoria da Otimalidade
	cesura
☞	forma ótima
☺	forma variante, menos recorrente do que a forma ótima forma ótima, não escolhida devido à hierarquia considerada

⊗	forma não ocorrente na língua, mas escolhida como ótima, devido à configuração do tableau
σ	sílaba
∪	sílaba leve
—	sílaba pesada
μ	mora



## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO, 19

#### 1 A noção de “desvio” estilístico, 25

##### 1.1 Os níveis de aplicação do desvio, 25

##### 1.2 A estilística do som ou Fonoestilística, 28

###### 1.2.1 A motivação sonora, 35

##### 1.3 O desvio morfológico, 39

##### 1.4 Estilística sintática, 49

##### 1.5 Estilística semântica, 51

###### 1.5.1 Os metalogismos, 52

##### 1.6 Considerações Finais, 54

#### 2 *Corpus*, 55

##### 2.1 *As Cantigas de Santa Maria*, 56

##### 2.2 Fontes, 69

###### 2.2.1 Códice de Toledo (To), 75

###### 2.2.2 Códices Ricos (T e F), 80

###### 2.2.3 Códice escorialense (E), 84

##### 2.3 Considerações Finais, 99

#### 3 Metodologia, 89

##### 3.1 A metodologia criada por Massini-Cagliari (1995, 1999), 89

###### 3.1.1 Exemplo de coleta dos processos considerados não esperados nas CSM, 91

##### 3.2 Considerações Finais, 96

#### 4 Embasamento teórico, 100

##### 4.1 Domínio de aplicação de regras, 100

###### 4.1.1 Sobre a opacidade, 108

- 4.2 Sílabas, 112
- 4.3 Restrições, 115
- 4.4 Considerações Finais, 117
  
- 5 Análise dos dados, 118
  - 5.1 Sândi, 118
    - 5.1.1 Processos estilísticos de crase, elisão e hiato nas CSM, 121
    - 5.1.2 Considerações finais sobre as ocorrências não esperadas de sândi, 145
  - 5.2 Paragoge, 145
    - 5.2.1 A paragoge nas Cantigas de Santa Maria, 149
    - 5.2.2 A paragoge no Português Medieval, 161
    - 5.2.3 Considerações finais sobre a realização da paragoge, 172
  - 5.3 Considerações Finais, 172
  
- 6 Do estatuto do desvio na gramática fonológica, 173
  - 6.1 A noção de estilo dentro da teoria linguística, 173
  - 6.2 Considerações Finais, 194

CONCLUSÃO, 195

REFERÊNCIAS, 199

Conteúdo do CD-ROM anexo:

(paginação do cd-rom, seguida da paginação equivalente na sequência da tese)

Apêndice – Corpus, 01 (=207)

1 Mapeamento de dados CSM1 – CSM100, 1 (=207)

2 Levantamento quantitativo: sândi (crase, elisão e hiato) e paragoge, 299  
(=308)

## INTRODUÇÃO

A presente tese de doutoramento tem como objetivo fazer um mapeamento de processos fonológicos de motivação estilística, ou seja, processos fonológicos considerados não esperados, presentes em *Cantigas de Santa Maria* (doravante, CSM), atribuídas ao rei Afonso X de Castela (1221-1284).

Segundo Monteiro (2009), a noção de estilo está diretamente relacionada à ideia de desvio. Assim, o autor considera que as formas então tidas como desviantes são caracterizadas por carregarem traços da expressividade e por se afastarem da norma. Neste sentido, Possenti (1993) ressalta que, de modo geral, o estilo se opõe à gramática e vice-versa.

Já no que se refere à presente tese, em um primeiro momento, considera-se como processo estilístico (ou desvio) aquele fenômeno cuja realização não é esperada, o que inclui processos considerados opacos, conforme Kiparsky (1982, 1985). Todavia, o que se verificou é que processos em princípio considerados estilísticos acabaram por ser convertidos em processos gramaticais à medida que sua atuação passou a ser bastante esperada em determinados contextos.

Deste modo, o objetivo principal é analisar tais processos, sobretudo os de sândi e paragoge, operantes nessas cantigas, a fim de verificar os possíveis condicionamentos linguísticos envolvidos na sua realização. Faz parte dos horizontes desta pesquisa, ainda, discutir o tratamento que vem recebendo as formas desviantes, no âmbito das teorias fonológicas, desde o Estruturalismo até modelos mais recentes, como a Teoria da Otimalidade (doravante, TO). Trata-se, assim, de verificar e descrever o estatuto do desvio na gramática fonológica da língua. Neste sentido, o que se observa é que as teorias têm sérias dificuldades de explicar o uso estilístico, muitas vezes relegado à margem da gramática. O que mais se aproxima de uma solução, contudo, é o modelo da

Fonologia Lexical (KIPARSKY, 1982, 1985; MOHANAN, 1986; PULLEYBLANK, 1986), na medida em que explica tais formas e as insere na gramática fonológica da língua.

Entende-se, aqui, como processo não esperado, a regra que deixa de atuar em contextos em que se espera sua aplicação, o que também inclui casos típicos de opacidade (cf. KIPARSKY, 1985). Em outras palavras, pode-se afirmar que este estudo objetiva também analisar e descrever as regras opacas mapeadas no referido *corpus* do Português Arcaico (doravante, PA).

Desta forma, a análise será delineada a partir da investigação da obrigatoriedade/não obrigatoriedade da ocorrência desses fenômenos. Estará em foco, também, a ocorrência/não ocorrência excepcional de processos considerados obrigatórios, como, por exemplo, o caso da realização da elisão em “vyu a **pedr'** **entornada**” (CSM 1, 44)<sup>1</sup>, que caracteriza um processo não esperado, visto que a regra não deveria ser aplicada neste contexto (ou seja, quando a vogal átona da primeira palavra é /a/). Já em “E enton lle disse a Sennor do mui bon prez:” (CSM 16, 75), verifica-se a ocorrência de um hiato não esperado, pois o contexto é favorecedor da aplicação da elisão (cf. MASSINI-CAGLIARI, 2005).

Assim sendo, para a descrição dos casos de usos estilísticos, opacos ou não, presentes no *corpus* de base desta pesquisa, lançaremos mão dos modelos fonológicos não lineares, especialmente no que se refere à Fonologia Lexical (KIPARSKY, 1982; MOHANAN, 1986; PULLEYBLANK, 1986), pelo fato de trazer luz à caracterização de regras consideradas não esperadas. Vale ressaltar, ainda, que como a caracterização das regras demanda eficiente descrição silábica, faremos uso, também, de modelos teóricos

---

<sup>1</sup> O primeiro algarismo depois da abreviatura CSM se refere ao número da cantiga; o segundo algarismo, depois a vírgula, designa o verso.

relacionados à estrutura interna da sílaba, de acordo com Selkirk (1982), retomada no Brasil por Collischonn (2005), sobretudo, além de outros trabalhos.

Desta maneira, trata-se de verificar se, para suprir necessidades artísticas, o trovador “inventa” ou não um dialeto “literário”, usado apenas em contextos específicos e restritos. Compara-se, assim, a aplicação padrão dos processos fonológicos investigados, que remete ao sistema da própria língua, aos usos estilísticos (não esperados), que se baseiam em usos muitas vezes inesperados, que vão contra o sistema estabelecido. O uso estilístico, portanto, é desviante e, enquanto tal, deve receber uma representação que se baseie na noção de “desvio”, ou, em outras palavras, “diferente” do “padrão”.

Pelo fato de a noção de “estilo” estar, na maioria das vezes, relacionada aos estudos literários, a primeira seção deste trabalho dedica-se a caracterizar essas formas desviantes, sob a ótica da estilística, não somente no nível fonológico, mas também nos níveis morfológico, sintático e semântico. Segundo Monteiro (2009) – no âmbito da estilística –, pode ser considerado um desvio o processo que traz em seu bojo traços expressivos, justamente por afastar-se da norma. Assim, foram descritos os processos desviantes considerados recorrentes na língua, a partir da observação e análise da estilística fônica, léxica, sintática e semântica. A partir de trabalhos considerados referência na área de estudo (sobretudo Câmara Jr., 1977[1953], Martins, 2003; Monteiro, 2009; entre outros), foi possível, por meio de exemplos, ilustrar, ainda que de maneira breve, como cada desvio, em qualquer um desses níveis da língua, pode ser considerado um afastamento da norma, ou seja, um uso não padrão.

A segunda seção desta tese é dedicada à apresentação e à delimitação do *corpus* escolhido para esta investigação. Desta forma, a partir da revisão de literatura sobre as CSM, vislumbramos apresentar a origem e a história de seus manuscritos, além de

informações sobre sua datação, autoria e *layout*. De maneira sucinta, foi feita uma caracterização dos quatro códices remanescentes das cantigas. Portanto, no que se refere à abrangência do *corpus*, esta tese será inserido no âmbito da lírica religiosa galego-portuguesa, sendo analisados, deste modo, os processos fonológicos de cunho estilístico – ou não esperados – presentes no discurso religioso das primeiras cem CSM.

As CSM são atribuídas, no conjunto, à lavra do Rei Afonso X de Castela, o Rei “Sábio”. No que concerne às suas fontes, as CSM estão distribuídas em quatro códices: dois deles pertencem à Biblioteca del Monasterio de El Escorial, na Espanha; o terceiro está conservado na Biblioteca Nacional de Madrid; e o último pertence à Biblioteca Nazionale Centrale de Florença, Itália (PARKINSON, 1998; MASSINI-CAGLIARI, 2005). Nesses cantares, são retratados os milagres da Virgem Maria e os poemas (narrativos, neste caso), de acordo com Mettmann (1986), apresentam quase sempre a mesma estrutura, isto é, mais de 90% deles apresentam certa uniformidade. Geralmente, esta estrutura está representada da seguinte maneira: no estribilho (ou refrão) é onde se apresenta “a idéia principal, a lição que se quer passar” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 67), e é repetido após cada estrofe; na primeira estrofe (algumas vezes na segunda e na terceira também), há informações que indicam o tempo e o espaço em que se passa a narrativa, além de algumas referências sobre a fonte do milagre. Neste tipo de cantigas (narrativas), também são indicadas as personagens que vivenciam ou presenciam os milagres. Há, entretanto, os chamados louvores (cantigas não narrativas), em que há a predominância dos hinos, e onde a Virgem é celebrada como auxiliadora, medianeira e procuradora (METTMANN, 1986).

No entanto, um argumento que pode parecer contrário à utilização do referido *corpus* como parâmetro para o PA, é o fato de as CSM (criadas por Afonso X, falante nativo de castelhano) não serem produto de galegos, mas sim de castelhanos que

escreviam em galego-português. Todavia, Massini-Cagliari (2005, p. 21) remete a alguns trabalhos (entre eles, FILGUEIRA VALVERDE, 1985 e LEÃO, 2002) que corroboram a ideia de que o rei Afonso X era falante nativo de galego-português porque teria passado grande parte de sua infância na Galiza. Segundo Filgueira Valverde (1985, p. XI), sua estadia em terras galego-portuguesas durou de 1223 a 1231, o que, de acordo com Massini-Cagliari (2005, p. 22), constituem “não desprezíveis nove anos, bem na fase de aquisição da língua materna (dos dois aos onze anos)”.

A terceira seção traz a apresentação da metodologia empregada nesta tese. A partir do método de análise desenvolvido e inaugurado no Brasil por Massini-Cagliari (1995, 1999a), fizemos o mapeamento e coleta dos dados das primeiras cem CSM. Essa metodologia parte da observação da estrutura métrico-poética das cantigas, buscando características, sobretudo prosódicas, que apontem para uma melhor caracterização do PA, além de períodos passados de línguas vivas. Seus estudos, que abarcam cantigas medievais galego-portuguesas profanas e religiosas, contemplam a análise da estrutura desses cantares, juntamente com a contagem de sílabas poéticas e a concatenação dos acentos poéticos, caracterizando aspectos do PA, que nunca antes haviam sido descritos. Assim, são apresentados os dados analisados por esta pesquisa, ilustrados por meio de gráficos e tabelas.

A quarta seção é dedicada à descrição das teorias que dão suporte a esta investigação. Serão descritos, portanto, modelos que estabelecem a estruturação interna da sílaba (SELKIRK, 1982; para o PB, COLLISCHONN, 2005), bem como a teoria da Fonologia Lexical (KIPARSKY, 1982, 1985; MOHANAN, 1986; PULLEYBLANK, 1986) – por apresentar a solução para os casos de opacidade – e, finalmente, aspectos da Teoria da Otimalidade (PRINCE; SMOLENSKY, 1993), pelo fato fazermos uso de

análises como a de Masini-Cagliari (2005), que tem como base o referido modelo de restrições.

No que se refere à quinta seção, são apresentados os dados mapeados e analisados por esta tese: sândi e paragoge. Ademais, serão retomados os trabalhos realizados anteriormente acerca desses fenômenos por estudiosos da área (CUNHA, 1961; 1982; MASSINI-CAGLIARI, 1999b,c, 2000, 2005). Tais trabalhos são de suma importância para esta investigação, visto que descrevem com primazia o contexto de sua aplicação no PA.

Como poderá ser observado, a respeito da quantificação dos dados coletados, nota-se que os processos com maior grau de ocorrência nas cem primeiras CSM são os hiatos não esperados. Como já era de se esperar, a paragoge, por ser uma regra bastante rara no PA (conforme já constatado por CUNHA, 1982 e MASSINI-CAGLIARI, 2000, 2005), é o processo de menor ocorrência no referido *corpus* (apenas 27 casos).

A sexta e última seção faz uma análise sobre o estatuto do desvio dentro das teorias linguísticas. O que pode ser constatado é que, desde o Estruturalismo, as formas consideradas desviantes não tinham lugar na gramática da língua, sendo a Fonologia Lexical (KIPARSKY, 1982, 1985) a única a oferecer uma explicação satisfatória para fenômenos dessa natureza. Esta tese advoga, por outro lado, que tais fenômenos, considerados estilísticos e, portanto, não esperados, podem e devem ser inseridos na gramática da língua, como foi feito neste estudo, através do modelo fonológico Lexical (KIPARSKY, 1982, 1985; MOHANAN, 1986; PULLEYBLANK, 1986).



# 1 A noção de “desvio” estilístico

Nesta seção será apresentada a noção de desvio dada pela Estilística (por ser uma das ciências que estuda tal fenômeno) e sua relação com a presente tese. Desta sorte, será analisado o papel de tais desvios dentro da língua em seus diferentes níveis – fonológico, morfológico, sintático, semântico – a partir de trabalhos considerados relevantes na literatura da área (LAPA, 1945; CÂMARA JR., 1977[1953]; POSSENTI, 1993; MARTINS, 2003; MONTEIRO, 2009, entre outros).

Como o objetivo principal deste trabalho é verificar até que ponto o trovador “cria” novas formas dentro da língua para suprir necessidades artísticas, ou seja, em que medida se afasta da norma, interessa-nos, sobretudo, a questão *regras versus desvio*.

## 1.1 Os níveis de aplicação do desvio

Segundo Monteiro (2009, p. 59), os chamados desvios estilísticos são considerados prática comum, tendo como função principal embelezar e ornamentar o texto, consoante “o ideal da arte de expressar o belo”. Os elementos de adorno foram denominados de “figuras”, cuja caracterização desempenhou papel fundamental nos estudos da Retórica.

Entretanto, de acordo com o autor, a Retórica teria levado ao exagero essa análise, caindo em descrédito devido ao grande acúmulo de “figuras” que catalogou.

Segundo o autor,

[...] muitas delas tão semelhantes que as características diferenciadoras não deixam de ser sibilinas e desnecessárias. Ainda hoje os manuais que exploram o assunto [...] relacionam centenas de nomenclaturas, cada qual mais difícil de gravar. Só pra se ter uma idéia, se a figura é uma simples repetição de palavra, poderá ser designada como anáfora, epístrofe, diácope, epizeuxe, anadilose, homoptoto, epanáfora, epanalepse, epanadiplose, epanástrofe, epânodo, diáfora, mesoteleuto, poliptoto, etc., conforme a posição ou a forma em que aparece a palavra repetida. (MONTEIRO, 2009, p. 59-60)

Monteiro (2009, p. 60) constata ainda que muitas vezes

[...] não se ia além da pura identificação, o que nada representa em termos de análise estilística. É inútil reconhecer uma figura, se não se descobre o seu potencial significativo. A interpretação dos aspectos conotativos, a compreensão dos traços evocatórios, o rendimento que o desvio gera como instaurador da função poética tem maior validade do que o esforço vão e estúpido da memorização.

Assim sendo, para esse autor, a figura que deve, pois, ser considerada como um desvio é aquela que abarca traços expressivos, exatamente por afastar-se da norma.

É devido a conceitos dessa natureza que, quase sempre, a definição de desvio se confunde com a definição de estilo. Sobre este respeito, isto é, acerca da definição de estilo como desvio, Possenti (1993, p. 139), inserido numa perspectiva discursiva, considera ser tal definição

[...] das mais produtivas na área dos estudos estilísticos, tendo gerado numerosos estudos de textos que analisam seja criações lexicais seja inversões sintáticas ou mesmo “erros” conscientes que devem fornecer uma pista interpretativa da intenção estética do autor.

Possenti (1993, p. 167) defende o estilo como resultado do trabalho, ao considerar que “a existência do estilo em qualquer linguagem decorre do fato trivial de que nenhuma linguagem é o que é por natureza, mas sim como resultado do trabalho de seus construtores/usuários”.

Todavia, ainda segundo Possenti (1993, p. 182), tanto para a gramática como para a linguística a definição de estilo é meio “vaga”. De acordo com o autor,

Os gramáticos e os linguistas, em geral, definem o estilo de forma mais ou menos vaga conforme o caso, tendo como ponto de referência, alternativamente a oposição língua-fala ou a oposição ou a completariedade entre as diversas funções da linguagem. De maneira mais geral, pode-se dizer que se coloca de um lado a gramática e de outro o estilo. (POSSENTI, 1993, p. 182)

A ideia acima corrobora a ideia anterior de Melo (1976, p. 131), para quem “a distinção entre língua e estilo se funda da clássica dicotomia estabelecida pelo grande Saussure – *langue e parole*”.

Este quadro é inaugurado na Linguística pelo estudo de Bally (1951[1909], p. 155), um dos precursores da estilística, e que parte de Saussure para propor uma definição de estilo.<sup>2</sup> Para este autor, estilo é “o estudo do conteúdo afetivo dos fatos de expressão na linguagem organizada”. Sendo assim, pode-se dizer que, segundo o estudioso, o estilo representa as possibilidades de expressão de que dispõe um indivíduo. Já a estilística, como ciência, segundo Bally (1951[1909], p. 16), “estuda os fatos da expressão da linguagem organizada do ponto de vista de seu conteúdo afetivo, ou seja, a expressão dos fatos de linguagem sobre a sensibilidade”.

Lapa (1945), em seu minucioso estudo acerca das particularidades do estilo na linguagem literária, ressalta, por exemplo, o enorme poder evocativo de que dispõe o léxico de uma língua. Segundo o autor, as palavras podem estabelecer uma atmosfera fantasiosa e sentimental – o que configura seu valor expressivo – das quais qualquer falante pode fazer uso.

Já Discini (2003, p. 31), baseada na teoria greimasiana do discurso, caracteriza o estilo nos seguintes termos: “estilo é recorrência de traços de conteúdo e de expressão, que produz um efeito de sentido de individualidade”.

Monteiro (2009, p. 61) – ao remeter ao esquema de Dubois et. al. (1974), no qual, segundo ele, figura o “centro de interesses da análise estilística” – observa que processos de supressão, adjunção, supressão-adjunção e permutação geram figuras (ou metáboles) de várias naturezas, nos seguintes níveis:

---

<sup>2</sup> É desta fonte que bebe também Câmara Jr. (1977[1953]). Seu trabalho, assim como as ideias de Bally (1951[1909]) acerca do conceito saussuriano de língua e de suas implicações para uma definição de estilo, serão retomadas com mais detalhes na seção 6 desta tese.

(1)

Plano da expressão	Metaplasmos (nível da morfologia) Metataxes (nível da sintaxe)
Plano do conteúdo	Metassememas (nível da semântica) Metalogismos (nível da lógica)

Baseado nesse modelo, o autor afirma ainda que: “Se as metáboles aparecem no discurso que, por sua vez, é elaborado com os elementos da língua, torna-se evidente que elas se diferenciam em função dos planos estruturais em que incidem” (MONTEIRO, 2009, p. 61).

Debruçando-se sobre cada um desses níveis, o autor parte para sua caracterização individual.<sup>3</sup> Segundo ele, os metaplasmos são os desvios que incidem sobre as palavras, em sua constituição sonora (MONTEIRO, 2009). Deste modo, infere que se deve dizer que tais metaplasmos operam não somente no nível fonológico ou morfológico, mas sim num nível morfofonológico.

## 1.2 A Estilística do som ou Fonoestilística

A Estilística, também conhecida como ciência da expressividade, vem, segundo Câmara Jr. (1977[1953], p. 14), “complementar a gramática”.

A estilística da expressão é, para Guiraud (1970, p. 86), “o estudo do valor estilístico dos meios de expressão, dos matizes afetivos, volitivos, estéticos, didáticos e outros que dão colorido à significação”. O autor considera, ainda, que há valores “expressivos” (que traduzem os sentimentos, os desejos, o caráter, o temperamento, a

---

<sup>3</sup> Posteriormente, nesta tese, cada nível será caracterizado de acordo com Monteiro (2009) e outros autores.

origem social, a situação do indivíduo falante) e valores “impressionáveis” (que representam suas intenções deliberadas, a impressão que quer produzir, valores de grande importância na expressão literária). Ainda, com relação à expressividade das formas linguísticas, afirma: “Por meio da expressão, o pensamento atualiza-se nas formas, insere-se na substância gramatical, como a vida no corpo” (GUIRAUD, 1970, p. 70).

De acordo com Câmara Jr. (1977[1953]), para examinar que aplicações tem a Estilística nos estudos de uma língua, é preciso deixar claros seus vínculos com a gramática, ou seja, com o léxico, com a sintaxe, a morfologia, a fonologia e a fonética. Daí falarmos em estilística fônica (ou fonostilística), em estilística da palavra (ou morfoestilística), em estilística sintática, etc.

Nas palavras de Martins (2003, p. 45), a fonostilística “trata dos valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e nos enunciados”. Tais valores, segundo a autora, são expressos pelos fonemas e prosodemas (acento, ritmo, entoação e altura) e formam um complexo sonoro de suma importância nas funções emotiva e poética.

De acordo com a autora,

Além de permitir a oposição de duas palavras – função distintiva –, a matéria fônica desempenha uma função expressiva que se deve a particularidades da articulação dos fonemas, às suas qualidades de timbre, altura, duração e intensidade. Os sons da língua – como outros sons dos seres – podem provocar-nos uma sensação de agrado ou desagrado e ainda sugerir idéias, impressões. O modo como o locutor profere as palavras da língua pode também denunciar estados de espírito ou traços de sua personalidade. Evidentemente, essas impressões e sugestões oferecidas pela matéria fônica são recebidas de maneira diversa conforme as pessoas. São os artistas que trabalham com a palavra, poetas e autores os que melhor apreendem o potencial de expressividade dos sons e que deles extraem um uso mais refinado. (MARTINS, 2003, p. 45)

Monteiro (2009, p. 177-178) ressalta que não são as entidades abstratas do fonema que possuem capacidade de evocação, tampouco sua realização físico-acústica. Na realidade, são alguns dos traços que o definem que detém valor simbólico. A este respeito afirma:

Assim, o /i/ e o /u/ se diferenciam em português tanto pelo traço de posterioridade (retração) como pelo de arredondamento. Ora, este último não parece estar correlacionado à noção de “tamanho grande” [...] em línguas que têm segmentos vocálicos anteriores arredondados (por exemplo, o /ü/ do francês), tais segmentos associam-se psicologicamente a “tamanho pequeno”. O que conta, pois, para a impressão de tamanho deve ser o traço de posterioridade.

No que tange aos sons consonânticos, segundo o mesmo autor, o que se evidencia é “que a presença ou ausência de sonoridade se correlaciona respectivamente com a ideia de aumento ou pequenez” (MONTEIRO, 2009, p. 178). Ademais, ressalva que, pelo fato de tanto os fonemas quanto as sensações evocadas não funcionarem isoladamente, não seria possível uma formulação de regras que seriam, por sua vez, aplicáveis a todos os lexemas da língua. Portanto, pode-se afirmar que os efeitos expressivos podem se diversificar consoante à divisão dos fonemas em vocálicos ou consonantais (MONTEIRO, 2009, p. 178):

Enquanto aqueles se prestam basicamente a intensificar as sensações visuais (forma, cor, etc.) e os traços efetivos que dela decorrem, os consonantais se relacionam às demais espécies (auditivas, cinéticas, tácteis, etc.). Saliente-se, porém, que as vogais servem de apoio às consoantes e, por isso, prolongam ou acentuam o que estas são capazes de conotar. A classificação em graves e agudas possibilita a diferenciação das tonalidades e dos tipos de som. Enquanto os ruídos estridentes são bem marcados pelo /i/ (*grito, tinir, bem-te-vi* etc.), os surdos são sugeridos pelas vogais fechadas (*estrondo, bomba, marulho, rumor, murmúrio*).<sup>4</sup>

Com relação às vogais, o autor observa que as abertas são relacionadas a formas claras e amplas. Consequentemente, simbolizam sensações consideradas positivas.<sup>5</sup>

Ao contrário, as vogais fechadas exprimem sentimentos de tristeza e amargura.<sup>6</sup>

Já as nasais, de acordo com Monteiro (2009, p. 179), “podem traduzir igualmente a

---

<sup>4</sup> Vale salientar que nem sempre a iconicidade, a partir das vogais, funciona. Por exemplo, em palavras como “flautim” (agudo) e “tímpano”, a mesma vogal /i/ ilustra, no primeiro caso, um som agudo, e, no segundo, um som grave. Outros exemplos são: “luz” X “escuridão”, em que a mesma vogal /u/ ocorre em palavras que denotam claridade e escuridão, respectivamente. O que se percebe é que, na realidade, não se trata do significado da palavra em si, mas sim da forma como o poeta utiliza o significante das palavras para denotar algo.

<sup>5</sup> É importante ressaltar que há exceções a esse respeito: palavras como “amargor”, “amargura”, “azedo”, não expressam sentimentos positivos.

<sup>6</sup> Também há exceções, como, por exemplo, “deslumbre”, “deslumbrante”, “amor”, “luminoso”, “estupendo”, que são palavras que exprimem ideias opostas às de tristeza e amargura.

sensação de melancolia, de dolência, de soturnidade, como a seguinte estrofe de Manuel Bandeira (1966: 8)”:

(2)

O PLENilúnio vai ROMper... Já da PENUMbra  
LENTaMENte resLUMbra  
A paisaGEM de GRANdes árvores dorMENTes.  
E CAMbiANtes sutis, TONalidades fugidias,  
TINTas deliquesCENTes  
MANcham para o leVANte as nuVENS LANgorosas.

É interessante observar a opinião de Câmara Jr. (1977[1953], p. 41) a respeito dos valores sonoros:

É evidente que esses valores sônicos não ficam aderidos permanentemente às palavras em que assim os surpreendemos. É preciso que o estado psíquico do sujeito falante e o dos ouvintes tenham transposto a linguagem para além do plano meramente intelectual. A frase puramente informativa é neutra a esse respeito, e nela a motivação sônica se esvai.

Ao contrário, na poesia lírica as palavras a rigor nunca valem apenas pelo seu significado representativo; em todas, ou quase todas, emerge o elemento sensorial acústico, e não raro a comunicação lingüística repousa praticamente nele. Nem sempre – é verdade – há uma motivação sonora propriamente dita; mas sempre há, pelo menos, um conteúdo estético determinado pelos sons constitutivos do vocábulo.

Segundo Monteiro (2009, p. 180), é possível estabelecer, assim, diferentes tipos de visualização determinados pelas vogais, com base nas propriedades articulatórias:

- /a/ - **amplitude, iluminação**: paz, claridade, mar, alvorada, formidável, colossal, felicidade, imensidade etc.
- /i/ - **estreitamento, pequenez, agudeza**: fino, mínimo, espinho, tico, belisco, grito, frio, arrepio, apito, colibri etc.
- /o/ - **formas arredondadas**: roda, gordo, balofo, ovo, olho, bola, sol etc.
- /u/ - **fechamento, escuridão**: túmulo, sepulcro, luto, gruta, fuma etc.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Nesses casos há também uma série de exceções. No caso do /i/, verifica-se também palavras como “imenso”, que exprimem ideia contrária à de pequenez; no caso do /o/, palavras como “folha” se opõem às formas arredondadas e, finalmente, no caso do /u/, há palavras como “luz”, “luminoso”, “iluminado”, etc, que são contrárias às ideias de fechamento e escuridão estabelecidas pelo autor.

Com relação às consoantes, o autor apresenta-nos o seguinte esquema (MONTEIRO, 2009, p. 181-182):

#### **SENSAÇÕES AUDITIVAS**

- /p/, /b/ - explosões, ruídos abafados
- /t/, /d/ - ruídos secos e violentos, percussões
- /k/, /g/ - rachaduras, ruídos demorados

Ex: bomba, pancada, tombar, retumbar, estampido, estrépito, estrondo, metralhadora, grito, brado, estalo, tambor, palpitar, borbulhar, pipocar, catarata, matraca etc.

- /f/, /v/ - sopros
- /x/, /j/ - cochichos, chios, gemidos
- /s/, /z/ - assobios, sibilos prolongados

Ex.: vento, vendaval, furacão, tufão, voz, chiado, chuva, silvo, ciciar, zumbir, sussurro etc.

- /r/, /R/ - vibrações, rasgos, percussões demoradas
- /m/, /n/, /N/ - roncões fracos, rumores, mugidos, prolongamentos de zumbidos

Ex.: rugir, ranger, urrar, pororoca, troar, roer, rosnar, rachar, rasgar, estraçalhar, arranhar, fremir, bramir, murmúrio, bronze, burburinho, murmurar etc.

#### **SENSAÇÕES CINÉTICAS**

- /l/, /λ/ - fluência, deslizamento
- /r/, /R/ - rapidez, tremor
- /f/, /v/ - escapamento, fuga

Ex.: luz, brilho, livre, flutuar, rolar, correr, tremor, tremeluzir, tremelique, frio, calafrio, relâmpago, voar, fugir, veloz etc.

#### **SENSAÇÕES TÁCTEIS**

- /l/, /λ/ - leveza
- /p/, /b/ - pesadume
- /r/, /R/ - aspereza
- /s/, /z/, /m/ - suavidade

Ex.: leve, fluido, mole, floco, áspero, duro, macio, suave, raspar, ríspido, paquiderme etc.

Como exemplo, Monteiro (2009, p. 183) cita uma estrofe do poema “Um sonho”, de Eugênio de Castro (1968), que explora a harmonia das vogais combinadas com aliterações consonantais que exprimem diversas sensações, evocando um estado de devaneio:



(3)

Na messe , que enlourece, estremece a quermesse...

O sol, celestial girasol, esmorece...

E as cantilenas de serenos sons amenos

Fogem fluidas, fluindo a fina flor dos fenos...

As estrelas em seus halos

Brilham com brilhos sinistros...

Cornamusas e crotalos,

Cítolas, cítaras, sistros,

Soam suaves, sonolentos,

Sonolentos e suaves,

Em suaves, lentos lamentos

De acentos

Graves

Suaves...

Já com relação à expressividade dos sons nasais, observe-se o poema “Os sinos” de Manuel Bandeira (1966, p. 88), analisado estilisticamente por Câmara Jr. (1977[1953], p. 42):

(4)

Sino de Belém, pelos que ainda vêm!

Sino de Belém, bate bem-bem-bem.

Sino da paixão, pelos que ainda vão!

Sino da paixão, bate bão-bão-bão.

Sino do Bonfim, por que chora assim?

Sino de Belém, que graça ele tem!

Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da paixão, pela minha mãe!

Sino da paixão, pela minha irmã!

Sino do Bonfim, que vai ser de mim?...

Sino de Belém, como soa bem!  
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da paixão... Por meu pai?... - Não! Não!  
Sino da paixão bate bão-bão-bão.  
Sino do Bonfim, baterás por mim?...

Para Câmara Jr. (1977[1953]), os vocábulos “Belém”, “tem” e “vem” estão relacionados à idéia de um tanger de sino alegre e metálico. Já “paixão”, “mão” e “irmã”, evocam um dobre a finados e, por último, “Bonfim” e “mim”, que expressam um som agudo de desespero.

De acordo com Martins (2003), os traços suprasegmentais também têm grande valor expressivo, visto que afetam um segmento que pode ir além do fonema (sílabas, morfema, palavra, sintagma ou frase). É o caso do acento, da duração, da altura e da entoação.

O acento é de grande valor expressivo nos versos, atuando como fator rítmico. Além de marcar as sílabas tônicas, dá ainda relevo às palavras em que recai, como demonstram os versos de “Pequenino Morto”, de Vicente de Carvalho, citados por Martins (2003, p. 83):

(5)

Tange o sino, tange, numa voz de choro,  
Numa voz de choro tão desconsolado...  
(*Poemas e Canções*, p. 45)

No que se refere à entoação, Martins (2003, p. 84) afirma que esta

[...] resulta da variação da altura musical dos sons, dependendo dessa altura do número de vibrações das cordas vocais por segundo. A altura está em estreita

relação com a intensidade ou energia expiratória na palavra isolada, mas na frase essa correlação se debilita ou se anula, porque a curva melódica tem função essencialmente oracional e a esta função se submetem todos os fatores fonéticos. Os movimentos da curva melódica são signos das relações sentidas pelos falantes entre os elementos semânticos e gramaticais que compõem a oração e entre as orações que formam o período. Em qualquer língua a inflexão final da frase indica se, na intenção do falante, a frase está terminada ou se o sentido ficou pendente de algo que se vai acrescentar.

É, portanto, a entoação que dá a uma palavra (ou grupo de palavras), “a marca de frase” (MARTINS, 2003, p. 84):

Uma só palavra, pela entoação que se lhe dá, pode constituir frases, ou, ainda, frases de diferentes tipos. Assim: “– Calma!” é uma frase exclamativa-imperativa equivalente a “Tenha calma!”. Num fragmento de diálogo como: “– O que é preciso agora? – Calma”, a resposta constitui uma frase declarativa equivalente a “Agora é preciso ter calma”.

Um nome próprio, com diferentes entoações, pode ter múltiplos significados que devem ajustar-se ao contexto. “– Antônio!” pode ter, entre outros valores, o de: “– Antônio, venha cá!”; “– Você está fazendo uma coisa errada, Antônio”; “Você aqui, Antônio, que alegria encontrá-lo!”. (MARTINS, 2003, p. 84-85)

### 1.2.1 A motivação sonora

Câmara Jr. (1977[1953]), ao citar Porzig, observa que há três tipos de motivação sonora: a imitação sonora, a correspondência articulatória e a transferência sonora.

Monteiro (2009, p. 185) explica que a imitação sonora diz respeito a uma proximidade dos sons físicos através dos sons linguísticos. São as onomatopéias as construções lexicais elaboradas com tal intuito. No discurso literário, trata-se de selecionar e combinar vocábulos. Segundo o autor, “criam-se então as onomatopéias sintagmáticas, em que as palavras isoladamente não revestem caráter imitativo, mas, articuladas entre si, conseguem comunicar a impressão dos ruídos desejados”.

Há muitos exemplos desse tipo de motivação. Entre eles, figura o tão conhecido poema “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira (1966, p. 145):

(6)

Café com pão

Café com pão

Café com pão

Virge Maria que foi isso maquinista?

Agora sim

Café com pão

Agora sim

Voa, fumaça

Corre, cerca

Ai seu foguista

Bota fogo

Na fornalha

Que eu preciso

Muita força

Muita força

Muita força

(trem de ferro, trem de ferro)

Oô...

Foge, bicho

Foge, povo

Passa ponte

Passa poste

Passa pasto

Passa boi

Passa boiada

Passa galho

Da ingazeira

Debruçada

No riacho

Que vontade

De cantar!  
Oô...  
(café com pão é muito bom)

Quando me prendero  
No canaviá  
Cada pé de cana  
Era um oficiá  
Oô...  
Menina bonita  
Do vestido verde  
Me dá tua boca  
Pra matar minha sede  
Oô...  
Vou mimbora vou mimbora  
Não gosto daqui  
Nasci no sertão  
Sou de Ouricuri  
Oô...

Vou depressa  
Vou correndo  
Vou na toda  
Que só levo  
Pouca gente  
Pouca gente  
Pouca gente...

Outro exemplo pode ser expresso pelos versos de “Pedro Pedreiro”, de Chico Buarque de Hollanda, por evocar a parada lenta obtida pela imitação do chiado dos freios, por meio das consoantes /j/ e /v/ (MONTEIRO, 2009, p. 186):

(7)

*Pedro pedreiro, pedreiro esperando o trem  
Que já vem, que já vem, que já vem, que já vem...*

Com relação à correspondência articulatória, Monteiro (2009, p. 189) – que também a chama de “ilustração sonora” – afirma:

Com frequência acontece que a combinação de fonemas não visa a um efeito imitativo, pela incapacidade que certos objetos descritos têm de produzir sons. Mas a linha melódica pode dar a sugestão de que os fonemas estão expressando algo inerente à natureza do que se comunica. Assim, a sibilante /s/ participa dos exemplos de imitação sonora quando se fala dos assobios, dos sussurros, do ciciar dos pássaros. Se, porém, transmite um apelo de silêncio ou uma impressão de suavidade, tem-se uma ilustração sonora.

Uma vez mais, é no discurso literário que tal motivação ganha maior proporção.

Os recursos obtidos para esse efeito são idênticos aos da imitação sonora.

Com o propósito de sugerir um movimento ondular, com base em alternâncias, Manuel Bandeira (1966) produziu os seguintes versos, como mostra Monteiro (2009, p. 190):

(8)

a onda anda  
aonde anda  
a onda?  
a onda ainda  
ainda onda  
ainda anda  
aonde?  
aonde?  
a onda a onda

E, finalmente, no que concerne à transferência sonora – ou simbolismo sonoro, nos termos de Monteiro (2009) – pode-se caracterizá-la como um procedimento

subjetivo. De acordo com o autor, esta seria justamente a dificuldade de se sistematizar seus efeitos, visto que variam conforme o grau de sensibilidade do poeta ou do leitor.

### 1.3 O desvio morfológico

Para Monteiro (2009, p. 62-63) os desvios morfológicos “incidem na forma das palavras, em sua constituição sonora”. Portanto, o autor considera que os metaplasmos são aplicados em um nível morfofonológico e não apenas fonológico ou morfológico. Ainda de acordo com ele, as alterações morfofonológicas mais recorrentes são:

- *Aférese* – Supressão de fonema ou sílaba no início de palavra. Como exemplo, anotemos que a forma dialetal *esmoralizado*, em que houve a perda do fonema /d/, traz uma série de associações fonológicas inexistentes em *desmoralizado*. Talvez por isso, Guimarães Rosa (1964) usa a expressão “burro esmoralizado”, onde se percebe a intensificação do valor depreciativo. É possível no caso estabelecer vinculações como *esmola* e com *esmo*, sugerindo que o animal, além de imprestável, andava sem rumo definido. Outro exemplo, ainda do mesmo autor, é o verbo *sufruir*, em que a eliminação da vogal inicial de usufruir parece decorrer do propósito de associação mórfica e semântica com sofrer: “sufruía aquilo com outras minhas forças” (ROSA, 1986: 221).
- *Síncope* – Queda de fonema(s) no meio de vocábulo. Para traduzir a idéia de uma fração de minuto, Guimarães Rosa empregou a forma *mito*, com sentido polivalente: “no zuo de um minuto mito”. Com efeito, a queda da sílaba medial traz, pelo menos, três conseqüências: *mito* funciona como adjetivo, reforçando a noção de rapidez ou instantaneidade; *mito* associa-se ao vocábulo homônimo, significando algo inacreditável; *mito*, sendo a redução do corpo fonológico da palavra *minuto*, intensifica a motivação sonora que induz a idéia de brevidade [...].
- *Apócope* – Supressão no fim da palavra. É um recurso de que muito se serviu Guimarães Rosa: *abreviã* (abreviada), *acampo* (acampamento), *esclaro* (esclarecimento), *fogo-fá* (fogo-fátuo), *murmo* (murmúrio), *privo* (privado), *supro* (supremo), etc. [...]
- *Prótese* – Aumento de fonema no início de palavra. Um exemplo expressivo se encontra em “Deus nos sacuda” (ROSA, 1976: 121). A adjunção do /s/ propicia a formação de um trocadilho (acuda/sacuda), com ênfase na idéia de que a ajuda de Deus seja para despertar, dar vitalidade e interesse, e não apenas para socorrer.
- *Epêntese* – Acréscimo de fonema no meio do vocábulo. São comuns os trocadilhos obtidos com esse recurso. Lancastre (1990) seleciona um retrato de Fernando Pessoa, em que o poeta aparece bebendo num bar. O autógrafo, dedicado a Ophelia em 1929, traz a seguinte expressão: “em fragrante delírio”. Dois metaplasmos que geram um efeito de polissemia: a permuta do

/l/ pelo /r/ em fragrante (em vez de flagrante, para sugerir o odor sedutor da bebida) e a epêntese do /r/ em delitro (para completar o trocadilho).

- *Paragoge* – Aumento no fim. Geralmente tem um efeito intensivo, como em *noturnazã* (em vez de noturna) ou em *lualã*, ambos exemplos de Guimarães Rosa (1986).

Ainda de acordo com Monteiro (2009), as alterações que recaem sobre a forma das palavras, são exatamente as mesmas que ocorrem na evolução da língua. É o que ocorre em palavras como “brigado”, “ta”, “pra”, “preju”, “profe”, “delega”, “responça”, entre outras. Segundo o autor, foi seguindo processos idênticos que o latim vulgar se transformou em Português.

Para o autor,

[...] os escritores não fazem mais do que aproveitar os mecanismos existentes no sistema linguístico, para alterar as construções morfológicas com intenção estilística. A nosso ver, sobretudo no sistema aberto da língua as possibilidades de alteração ou criação são inesgotáveis. Os verbos e os nomes (substantivos, adjetivos e advérbios), ao contrário dos instrumentos gramaticais (artigos, preposições, conjunções), cujo número de elementos é bastante reduzido, fazem parte desse sistema, que se renova continuamente pelas regras de derivação. (MONTEIRO, 2009, p. 63)

Monteiro (2009) faz outra importante consideração. Para ele, a criatividade é um fenômeno sem limites, podendo, portanto, atuar em qualquer plano da língua. Até mesmo as normas ortográficas são desrespeitadas se o seu autor sentir uma necessidade de cunho emotivo. Foi o que experimentou Rachel de Queiroz (1975), segundo o autor, ao dar o título *Dôra, Doralina* ao seu romance:

O acento diferencial havia sido abolido por lei, mas, em não sendo usado, o nome Dôra poderia ser lido como *Dora* (ó). Ora, Rachel de Queiroz quis associar o nome da personagem às conotações do lexema *dor* e, para tanto, a vogal tônica de Dora teria que ser fechada. (MONTEIRO, 2009, p. 64)

Essa prática de desfiguração ortográfica é observada muitas vezes na poesia concreta, como observa Monteiro (2009, p. 65), ao citar os versos de Horácio Dídimo:



(9)

cai  
todo  
mundo  
no  
burac  
o

Nesse exemplo, o mais importante é a sugestão visual da palavra, em que cada vocábulo, ao constituir um verso, permite que visualizemos os passos da queda, que culmina com a queda do grafema “o” (MONTEIRO, 2009, p. 65).

No discurso literário, ainda segundo Monteiro (2009), o desvio morfológico mais frequente é o neologismo, sendo a sufixação o mais fértil dos processos explorados (MONTEIRO, 2009, p. 67):

Em geral, o emprego do sufixo apenas atualiza uma forma inexistente, mas possível, cunhada de acordo com o paradigma derivacional [...] Assim, a motivação básica da criação neológica tanto pode ser a necessidade de definir de modo preciso uma ideia concebida como a intenção de sugerir elementos afetivos mediante o concurso da metaforização, tal como se nota nas passagens de Mia Couto:

- Minha alma era um rio parado, nenhum vento me *enluava* a vela dos meus sonhos (COUTO, 1995: 26).
- Sou eu que ando a *ratazanar* teu juízo (COUTO, 1995: 26).
- Agora, mergulhados na penumbra da cozinha, eles se comemoravam, enroscados, *gatinhosos* (COUTO, 1995: 26).

Outra forma de variação do sufixo pode ser observada em Guimarães Rosa. Nesses casos, o termo derivado, causa estranheza pelo fato de já existir em seu lugar (ainda que na variedade culta do Português) um vocábulo que o bloqueia (MONTEIRO, 2009, p. 68): “imaginamento” (ROSA, 1960: 406); manhã “noiteira” (ROSA, 1964: 5), “satisfável” (ROSA, 1976: 122), “influimento” (ROSA, 1986: 52), “horrorizância” (ROSA, 1986: 287), “grandidade” (ROSA, 1986: 52), entre outros.

Semelhante a esse tipo de desvio é aquele que ocorre quando se agrega um morfema a uma base que em princípio o rejeitaria. Novamente encontramos muitos

casos dessa natureza presentes no estilo de Guimarães Rosa: “meninamente”, “antesmente”, “bastantemente”, “tãamente”, “talmente”, “de repente”, “maismente”, “meiamente”, “sempremente”, “formosuramente”, “depoismente”, “azulamente”, “mil-vezes-mente”, etc. (MONTEIRO, 2009, p. 68)

O mesmo ocorreria quando da aplicação do sufixo diminutivo (MONTEIRO, 2009, p. 68-69):

[...] embora algumas formas adverbiais e pronominais aceitem a sufixação de valor intensivo ou afetivo (*cedinho, agorinha, tudinho, nadinha*, etc.), os seguintes exemplos podem parecer um tanto estranhos:

- - Ah... e quase, *quasinho... Quasesinho*, quase (ROSA, 1976:125).
- - Pois *essezinho, essezim*, desde que algum entendimento alumiu nele (ROSA, 1986: 6).
- *Assinzinho*, regulava por uns sete anos, um tiquinho de gente preta (ROSA, 1984: 55).

Efeito parecido pode ocorrer também quando é o verbo a receber o morfema. De acordo com Monteiro (2009, p. 69), nesses casos, o sufixo se referiria semanticamente ao sujeito do verbo (funcionando como predicativo) e não ao verbo em si:

(10)

Assim tanto, de repente vindo, ela *estremeucezinha* (ROSA, 1986: 149).

Ah, disse a moça, você ficou zangado comigo, diga, *ficouzinho?* (ANDRADE, 1984: 53).

Desse modo, o autor faz a seguinte consideração acerca da sufixação, sobretudo com relação às formas diminutivas:

De todo modo, a sufixação apreciativa estendida para qualquer tipo de base reveste de teor afetivo os enunciados e, por isso, no registro coloquial, não são raras formas como *unzinho, euzinho, elazinha*, etc. Aliás, já se constatou que a frequência de diminutivos na fala de um povo se correlaciona com o seu grau de afetividade, a sua disposição emotiva. Daí, sem dúvida, a explicação para o excesso de diminutivos, tão constante entre portugueses e brasileiros.<sup>8</sup> (MONTEIRO, 2009, p. 69)

<sup>8</sup> Convém ressaltar, contudo, que tal caráter afetivo é muito mais comum entre os portugueses.

Assim, nos diminutivos, predominaria a função emotiva (psicológica) sobre a função lógica (ideia de pequenez), “sendo o nível das evocações invadido pela fantasia e sensibilidade” (MONTEIRO, 2009, p. 69).

Um exemplo dessa capacidade de explorar tal aspecto das formas diminutivas também pode ser vista em Mário Quintana (MONTEIRO, 2009, p. 69):

(11)

Todos que esses aí estão  
Atravancando meu caminho,  
Eles passarão...  
Eu passarinho!

No que concerne à análise do poema de Quintana (1985), Monteiro (2009, p. 70) afirma:

As formas *passarão* e *passarinho* [...] são ambíguas e permitem ser interpretadas ou como substantivos em oposição de grau ou com verbos:

- a) *passarão* = (pássaro grande, pesado) brutalidade / *passarinho* = (pássaro pequeno, leve) suavidade;
- b) *passarão* (futuro de presente do verbo *passar*) e *passarinho* (presente do indicativo do verbo *passarinhar*). Ou seja: enquanto os brutos passarão, os sensíveis (como o poeta) passarinhoam [...]

De modo análogo, há ainda o emprego dos aumentativos e superlativos, usados muito frequentemente para expressar carinho e sensibilidade, como pode ser observado nos exemplos abaixo (MONTEIRO, 2009, p. 70):

(12)

- Coladinhos para sempre e toda a vida... E era o paraíso. O *teuíssimo*, João. (MACHADO, 1965: 132)

[...] os índios começaram um interrogatório cerrado na língua lá deles, de que o preto não entendia nada. *Nadíssima*. (RIBEIRO, 1982: 76)

Monteiro (2009, p. 70) ressalta a vastidão das possibilidades expressivas da sufixação. Com os verbos ocorre o mesmo, sendo estes “um dos que mais geram efeitos evocatórios”. Em Guimarães Rosa (1960, p. 427), encontram-se expressividades dessa natureza, como por exemplo:

(13)

O mato – vozinha mansa – *aeiouava*.

Nessa passagem, Guimarães Rosa, a fim de expressar uma “sinfonia” do vento, faz uso da escala de vogais (MONTEIRO, 2009, p. 71).

Outras vezes, ressalva Monteiro (2009, p. 71), os neologismos podem ter o papel de estabelecer um trocadilho, como ilustra o poema de Manuel Bandeira (1966, p. 193):

(14)

Beijo pouco, falo menos ainda.  
Mas invento palavras  
Que traduzem a ternura mais funda  
E mais cotidiana.  
Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.  
Teodoro, Teodora.

Nos versos acima, não houve alteração morfológica, mas somente a junção do clítico com o verbo. No entanto, segundo Monteiro (2009, p. 71), “isto foi o bastante para provocar um efeito associativo, de tal modo que o nome próprio Teodora quase se tornou cognato do verbo, dele recebendo todas as conotações”.

No que concerne à sufixação, Câmara Jr. (1977[1953], p. 63) conclui:

Criações destas não vêm a ser, propriamente, um enriquecimento do vocabulário, embora possam manter-se e até fixar-se pela imitação entre estilos individuais. Valem por seu efeito de momento, como uma comparação ou uma metáfora, e, como elas, não visam a radicar-se na língua, senão a

executar uma tarefa expressiva no discurso. Mostram, não obstante, quão fundo, na linguagem, penetra a atividade estilística e como os impulsos da manifestação e do apelo podem insinuar-se até nesse âmbito da consubstanciação lingüística dos conceitos, em que pela intuição intelectual se plasma o léxico de uma língua.

A prefixação também é utilizada como recurso estilístico e, como nos demais casos de desvio morfológico, também foi altamente explorada por Guimarães Rosa, sobretudo com o prefixo {des-}. Em tais casos não se sabe se os vocábulos são neologismos ou regionalismos. É o que pode ser observado em construções do tipo (MONTEIRO, 2009, p. 72): “descarecer”, “descomeçar”, “descriado”, “desdeixar”, “desfeliz”, “desfalar”, “deslégua”, “deslua”, “desendoidecer”, “desproceder”, “desavizinhar”, entre tantos outros. Mia Couto (1996), como mostra Monteiro (2009, p. 72) também lança mão desse artifício, como mostram os exemplos: “desabandonado”, “desacudir”, “desiluminar”, “desmadrugar”, “desmoçar”, “desnamoros”, “desprogredir”, etc.<sup>9</sup>

No que tange ao processo de composição, Monteiro (2009, p. 72) afirma que “além do sabor erudito que transmite ao enunciado, tem a vantagem estilística de suprir a perífrase ou a dupla adjetivação”.

Segundo o autor, os “casos mais surpreendentes” são aqueles em que há um “cruzamento analógico”, por meio da eliminação ou permuta de sílaba(s). Tal recurso é encontrado em diversos neologismos de Guimarães Rosa, como demonstra Monteiro (2009, p. 72):

(15)

*sussequinte* (*sucedeu o seguinte*);

*sussuruído* (*sussurro e ruído*, com haplologia);

*anhanjo* (aglutinação de *Anhangá* e *anjo*);

---

<sup>9</sup> Em Mia Couto, isso se deve pelo fato de o autor ter Guimarães Rosa como um modelo.

*tumultroada (tumulto ou tumultuar e troada);*  
*adormorrer (adormecer e morrer);*  
*enxadachim (enxada e espadachim);*  
*embriagatinhar (embriagar e engatinhar);*  
*prostituriz (prostituta e meretriz).*

Diante do exposto, torna-se claro que a morfologia não é tão inflexível como se pode supor. Monteiro (2009, p. 72) prova tal consideração a partir da análise de parte do poema “Ao Deus KOM UNIK ASSÃO”, de Carlos Drummond de Andrade (1976, p. 3-7). Os versos ilustram os recursos que os metaplasmos são capazes de oferecer à criatividade de um escritor (MONTEIRO, 2009, p. 75-76):

(16)

Eis-me prostado a vossos peses  
que sendo tantos todo plural é pouco.  
Deglutindo gratamente vossas fezes  
vai se tornando são quem era louco.  
Nem precisa cabeça pois a boca  
nasce diretamente do pescoço  
e em vosso esplendor de auriquilate  
faz sol o que era osso.

Genuncircunflexado vos adouro  
Vos amouro, a vós sonouro  
Deus da buzina & da morfina  
que me esvazias enchendo-me de flato  
e flauta e fanoipéia e fone e feno.  
Vossa pá lavra o chão de minha carne  
E planta beterrabos balouçantes  
de intenso carneiral belibalentes  
em que disperso espremo e desexprimo  
o que em mim aspirava a ser humano

Salva, deus compacto  
cinturão da Terra  
calça circular  
unissex, rex  
do lugarfalar  
comum.  
Salve,meio-fim  
De finrinfim

Plurimelodia  
Distriburrada no planeta.  
Nossa goela sempre sempre sempre escãocarada  
engole elefantes  
engole catástrofes  
tão naturalmente como se.  
E PEDE MAIS.

A carne pisoteada de cavalos reclama  
pisaduras mais.  
A vontade sem vontade encrespa-se exige  
contravontades mais.  
E se consome no consumo.

Senhor dos lares  
e lupanares  
Senhor dos projetos  
e do pré-alfabeto  
Senhor do ópio  
E do cor-no-copo  
Senhor! Senhor!  
De nosso poema fazei uma dor  
que nos irmane, Manaus e Birmânia  
pavão e Pavone  
pavio e povo  
pangaré e Pan  
e Ré Dó Mi Fá Sol-  
apante salmoura  
n'alma, cação podrido.  
Tão naturalmente como se  
Como ni  
ou niente.

Se estou doente, devo estar doentes.  
Se estou sozinho devo estar desertos.  
Se estou alegre deve estar ruidosos.  
Se estou morrendo, devo estar morrendos?

Cumpro. Sou  
geral.  
É pouco?  
Multi  
versal.  
É nada?  
Sou  
al.  
Dorme na tumba a cultura oral.  
Era uma vez a cultura visual.  
Quando que vem a cultural anal  
na recompensa aldeia tribal?

O meio é a mensagem  
O meio é a massagem  
O meio é a mixagem  
O meio é a micagem  
A mensagem é o meio  
de chegar ao Meio.  
O Meio é o ser  
Em lugar dos seres, isento de lugar,  
Dispensando meios  
de fluorescer.

O poeta expressa sua ironia diante de uma sociedade consumista. Para ele, o sujeito foi aniquilado em favor da massa, o que o deixou alienado. É possível notar que os metaplasmos são empregados com diversas funções, sendo a ironia o aspecto mais evidente (MONTEIRO, 2009, p. 76-77). Desta forma, partindo da observação da grandiosidade dos versos supracitados, Monteiro (2009, p. 77) afirma:

Só por esses exemplos já se nota que o autor conscientemente alterou a forma dos vocábulos com base em mecanismos associativos que desencadeiam uma série aberta de conotações. Mas há inúmeros outros desvios morfológicos não menos sugestivos: *compato, rex, lugarfalar comum, plurimelodia, distriburrada, cor-no-copo, Solapante, multi/versal, al, fluorescer*, etc. Ressalte-se também que a análise estilística não se resume a somente um dos planos estruturais do discurso. Ou seja, nos níveis sintático e semântico, o mesmo poema fornece farto material para consideração de ordem interpretativa.

Para concluir a breve análise feita sobre os desvios no nível morfológico, note-se a interessante consideração que faz Câmara Jr. (1977[1953], p. 53), no que se refere à estilística da palavra (ou estilística léxica):

É curioso ressaltar a propósito o conflito expressivo imanente numa palavra, em virtude de ela nos ter advindo sucessivamente pela transmissão usual e pela aquisição literária. É uma sofisticação estilística, às vezes das mais felizes, empregá-la de tal maneira que se imponha seu valor literário. Como o valor usual não se anula propriamente, mas persiste em surdina, resulta clara a intenção de sair da bitola do uso geral por exigência de uma psique supra-sensível, acima dos níveis normais da emoção, em que se situa a tonalidade afetiva da acepção comum.

Segundo o autor, a poesia de Augusto dos Anjos representa esse fenômeno, à medida que joga “com uma terminologia afetiva que saturou de tonalidade afetiva e



embaralhou com vocábulos populares para melhor contaminá-la nesse sentido”, conforme se observa nos versos abaixo (CÂMARA Jr., 1977[1953], p. 54):

(17)

Porção de minha plásmica substância, / em que lugar irás  
passar a infância, / tragicamente anônimo, a feder?! ... /  
Ah! Possas tu dormir, feto esquecido, / panteisticamente  
dissolvido / na noumenalidade do Não-Ser!

#### 1.4 Estilística Sintática

De acordo com Monteiro (2009), são chamados de matataxes os desvios que rompem com as estruturas sintáticas. Segundo o autor, é a permutação (por meio de figuras como o hipérbato, a anástrofe, a sínquise, etc) que configuram os maiores desvios da norma. Ainda de acordo com ele,

A dificuldade maior reside em saber quando nesse nível ocorre uma ruptura ou quando se trata apenas de uma escolha entre duas ou mais variantes. De qualquer forma, o que fixa o valor do desvio é sua expressividade e é esse aspecto que o legitima. (MONTEIRO, 2009, p. 78)

No entanto, é interessante observar que alguns autores podem ir além, desrespeitando a configuração da coesão, na medida em que deixam os vocábulos soltos, desordenados (MONTEIRO, 2009, p. 80). A este respeito, encontramos, ainda em Guimarães Rosa, grande fecundidade estilística, nas construções com elipses e anacolutos, deixando as palavras livres, como em:

(18)

E sozinho não estou, há-de-o. Pra não isso, hei coloquei redor meu  
minha gente. (ROSA, 1986: 15)

Aos dava. (ROSA, 1986: 231)

Sobre tal infração sintática, Monteiro (2009, p. 80) faz a seguinte observação: “O acesso à estrutura profunda, onde se pode esclarecer o verdadeiro significado, somente será possível, e talvez nem sempre, se o leitor conseguir preencher as lacunas e restabelecer a ordem normal dos termos”.

Em Clarice Lispector também é possível notar certas rupturas sintáticas, com o intuito de atingir uma expressividade máxima. A escritora, segundo Monteiro (2009, p. 81):

Chega inclusive a iniciar um livro (*Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres*) por uma vírgula e terminá-lo por dois pontos. Em consequência, os seus romances atingem uma dimensão estética incomensurável. A interpretação ganha em riqueza conotativa, condicionada pelo arranjo dos termos nas frases, não raro incompletas.

A título de ilustração, observem-se, como destacado por Monteiro (2009, p. 81), os diversos valores dados à locução “apesar de” pela autora:

(19)

- Lóri, disse Ulisses, e de repente pareceu grave embora falasse tranqüilo, Lori: uma das coisas que aprendi é que se deve viver *apesar de*. *Apesar de*, se deve comer. *Apesar de*, se deve amar. *Apesar de*, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio *apesar de* que nos empurra para frente. Foi o *apesar de* que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida. Foi *apesar de* que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto esperava o táxi. (LISPECTOR, 1980: 45)

Para concluir nossa análise sobre a estilística sintática, é de suma importância ressaltar a belíssima consideração que faz Câmara Jr. (1977[1953], p. 71) no que tange à (ruptura da) lógica sintática do texto:

A luta pela construção lógica da frase, em que hoje faz fincapé o ensino escolar, é útil, por certo, como contribuição para dar ao espírito humano a objetividade intelectual e à sua linguagem a qualidade de informar plena, nítida e conscienciosamente. É preciso não esquecer, entretanto, que assim se

contrariam tendências essenciais da alma ou da faculdade lingüística do homem, e que se faz imprescindível, pois, dar bastante elasticidade à disciplina da construção sintática para não deformar e mutilar a capacidade de uma expressão ampla através da formulação verbal.

## 1.5 Estilística Semântica

Os desvios semânticos constituídos por metassemas, segundo Monteiro (2009, p. 82), são caracterizados por serem uma “figura que substitui um semema por outro, produzindo alterações no plano das unidades do significado [...] ao modificar o conjunto de semas da norma”. É o caso da metonímia, da metáfora, da sinestesia, etc. (MONTEIRO, 2009, p. 82).

A metonímia pode ocorrer, de acordo com Monteiro (2009, p. 82), quando há certa dependência semântica no que se refere a:

- *Contiguidade* – “Dormimos no mar” (naturalmente, numa embarcação).
- *Implicação* – “As nuvens cinzentas desabaram sobre a cidade” (*nuvens cinzentas* em vez de *chuva*).
- *Causalidade* – “Comerás o pão com o suor do teu rosto” (*suor do rosto* por *trabalho duro*).

Ao considerar as três relações acima descritas, Monteiro (2009, p. 82) afirma que:

[...] é possível esclarecer o significado das metonímias. Em geral, porém, os manuais discriminam inúmeras situações, das quais mencionamos: o autor pela obra (“ler José de Alencar”), o todo pela parte e vice-versa (“conhecer a Europa”, “pedir a mão de uma jovem em casamento”), a matéria pelo artefato (“apegar-se ao vil metal”), a causa pelo efeito e vice-versa (“ganhar a vida”), o continente pelo conteúdo (“beber uma garrafa inteira”), o gênero pela espécie (“os pobres mortais”).

Segundo o mesmo autor, todos os desvios semânticos podem ser resumidos pela metonímia e pela metáfora. Assim, para uma melhor compreensão dos dois processos, é preciso ter consciência de que, no plano do significado (como nos outros níveis da língua) os lexemas podem se relacionar de duas formas: sintagmaticamente e paradigmaticamente. Para Monteiro (2009, p. 83):

No primeiro, há uma dependência, um vínculo de contiguidade ou implicação. Assim, nos pares *mão e dedo*, *fogo e fumaça*, *vela e barco*, há uma relação semântica que pode classificar-se como *sintagmática*. No segundo tipo, ocorre a livre associação, em virtude de que um lexema tem a propriedade de sugerir outros em razão de semelhanças formais. Os cabelos loiros de uma bela mulher nos lembram o ouro, um céu estrelado parece um véu ou manto bordado e assim por diante. Tais associações se classificam como *paradigmáticas*.

É comum, segundo Monteiro (2009, p. 84), encontrarmos ambos os processos “imbricados”, a fim de gerar uma maior riqueza estilístico-semântica, além do aspecto ambíguo que adquire o enunciado. Exemplos dessa natureza podem ser vistos em Guimarães Rosa (MONTEIRO, 2009, p. 84):

(20)

Da gameleira ou do ingazeiro, desce um canto, de repente, triste, triste, triste, que faz dó. É um sabiá (ROSA, 1964: 188).

Monteiro (2009, p. 84) faz a seguinte análise semântica do enunciado acima:

Numa primeira leitura, em “desce o canto” podemos entender que o verbo está em sentido metafórico, como se de cima da árvore fluísse o canto, o gorjeio de um pássaro qualquer. Mas, no período seguinte, a identificação do pássaro com um sabiá remete anaforicamente ao lexema *canto*, que adquire um valor metonímico (o efeito pela causa) e, assim, a forma verbal *desce* toma o significado de ‘locomover-se’ (desce um canto = desce um sabiá). Ambas as leituras parecem igualmente válidas.

### 1.5.1 Os metalogismos

Metalogismo se refere à quebra proposital da coerência lógica de um texto ou enunciado (MONTEIRO, 2009, p. 91). Um exemplo desse desvio pode ser observado em Horácio Dídimo (1980, p. 18), como aponta Monteiro (2009, p. 91):

(21)

Já virou ontem  
o presente eterno que trouxeste

Sobre tal efeito estilístico de ordem lógica, o autor infere ainda:

Nota-se que o advérbio ontem é promovido à classe dos nomes e assim equivale a passado, opondo-se de imediato à palavra presente que assume pelo menos duas acepções: a de dádiva e a de momento atual. Entretanto, logo o adjetivo eterno estabelece nova antítese, já que o presente, visto sob a ótica da temporalidade, é efêmero. Com isso, formula-se outra antítese, desta feita ao nível da segmentação poética do enunciado e cada palavra passa a possuir os valores das demais: o ontem é o momento presente, é o eterno e, por isso, o presente não virou ontem! (MONTEIRO, 2009, p. 91)

Entretanto, o estudioso alerta para o fato de que, se a quebra de lógica for praticada por algum “desconhecido”, isto é, por um escritor não consagrado, este poderá ser vítima de críticas e censura. Por outro lado, se o texto for de autoria de um escritor de renome, que já deu mostras suficientes de que sabe empregar os desvios com habilidade, a postura dos leitores será diferente (MONTEIRO, 2009, p. 91).

Como exemplo, Monteiro (2009, p. 91) cita a seguinte passagem de Clarice Lispector (1995, p 25):

(22)

E depois? Bem, só mesmo o que aconteceria depois é que iria dizer o que aconteceria depois. Por enquanto o homem fugido ficou sentado na pedra porque se quisesse poderia não se sentar na pedra.

Sendo o fragmento de uma escritora conhecidamente talentosa como foi Lispector, é de se supor que sua expressividade – ao lançar mão dos desvios de estilo – visa multiplicar os sentidos do texto, ou seja, o que pode parecer uma trivialidade, provavelmente signifique muito além do óbvio (MONTEIRO, 2009, p. 91).

Exemplos como esses, oferecidos ao longo desta análise, reafirmam, segundo Monteiro (2009, p. 93-94), que o que essencialmente define um desvio estilístico é a sua expressividade.

## 1.6 Considerações Finais

Esta seção abordou a noção de desvio oferecida pela Estilística, nos níveis fonológico, morfológico, sintático e semântico. Por meio de exemplos, pudemos caracterizar os principais desvios que ocorrem na língua nos níveis já mencionados. Vale ressaltar que nos interessa, sobretudo, o desvio aplicado no nível fonológico, por ser o cerne desta pesquisa, isto é, nosso maior objetivo é analisar os desvios fonológicos realizados pelos trovadores na composição das CSM.

## 2 *Corpus*

No que se refere à abrangência do *corpus*, esta tese será inserida no âmbito da lírica religiosa galego-portuguesa, sendo analisados, deste modo, os processos fonológicos de cunho estilístico, isto é, aqueles considerados “não esperados”, presentes nas primeiras cem *Cantigas de Santa Maria*.

De acordo com Massini-Cagliari (1999a, p. 30), não basta apenas fazer a escolha por textos poéticos. É necessário, sobretudo, escolher quais textos poéticos serão analisados, dentre todos aqueles que constituem os Cancioneiros medievais galego-portugueses. Segundo a autora, o importante “é escolher que tipo de cantiga é mais adequado para a análise a ser desenvolvida e por quais motivos”.

Um fator que justifica a escolha deste *corpus* é o fato de as cantigas medievais religiosas serem muito pouco estudadas. Massini-Cagliari (2005) ressalta que, apesar de haver um razoável número de estudos que exploram certos aspectos das CSM (literários, musicais, históricos, entre outros), são muito escassos trabalhos de cunho linguístico sobre esses cantares, sobretudo com relação à prosódia da língua deste período. Ou seja, quase não há trabalhos desta natureza, nem no Brasil, nem no exterior, sendo que o trabalho da autora (e de seus discípulos) é o único, no Brasil, a tratar de características prosódicas presentes no referido *corpus*.

Outro aspecto relevante no que concerne à escolha das CSM como *corpus* deste trabalho é que as mesmas apresentam uma vasta riqueza lexical, o que representa uma grande variedade de padrões rítmicos e/ou poéticos. No que tange a este fato, Leão (2007, p. 152-153) afirma:

Do ponto de vista do léxico, as *Cantigas* apresentam uma riqueza imensa (como também, embora em menor grau, as cantigas de escárnio), pois não se limitam à tópica amorosa como as cantigas de amigo e de amor. Ao contrário, elas nos falam não só da vida religiosa, mas da vida em toda a sua complexidade, constituindo talvez o mais rico documento para o conhecimento da mentalidade, dos costumes, das doenças, das profissões, da

prostituição, do jogo, dos hábitos monásticos, de todos os aspectos, enfim do quotidiano medieval na Ibéria.

A seguir, serão apresentadas as principais características das CSM, sobretudo com relação à sua origem, às suas fontes e à sua autoria.

## 2.1 As *Cantigas de Santa Maria*

Segundo Fidalgo, (2002, p. 24), quando o cristianismo substituiu os diversos deuses das religiões politeístas por um único deus, estabelecendo ritos cristãos sobre ritos pagãos, a figura da Virgem Maria chegou ao ocidente, o que teria resultado numa influência “mútua e unificadora”. Prova de tal simbiose foi, de acordo com a autora, o culto à Virgem – mãe do único Deus verdadeiro que, assim como seu filho, também deveria ser objeto de culto –, o que não teria sido difícil de aceitar e compreender por uma sociedade pagã que acabou por substituir toda e qualquer divindade feminina por Maria. A autora estabelece, então, a longevidade do ciclo mariano, desde o seu início, com Santo Inácio de Antioquia:<sup>10</sup>

A primeira etapa do culto mariano ábrese con santo Ignacio de Antioquía (107 d.C.), considerado un dos máis antigos Padres que escribiu sobre María e péchase con San Beda e Paulo Diácono. Durante os séculos VIII e IX, coa dinastía carolinxia, o culto mariano acada dignidade, proxetándose desde a liturxía ás artes figurativas, con aspecto humano, pero impregnada de divindade, xusta e forte, revestida, á vez, do carácter de doce mai. O seu culto fortalécese e adquire a solidez suficiente para intervir na historia, feita de sucesos económicos, políticos, pero tamén, espirituais.

Un novo período que se estende ó longo do século X, chega coloreando de novos aspectos a “matria” da Virxe, ata a súa consolidación definitiva do século XII, período áureo da marioloxía, gracias ó impulso dado por San Bernardo de Claraval (1090-1153), considerado como o *Doutor Mariano* por antonomasia. (FIDALGO, 2002, p. 25)

Foi assim que, nas palavras de Fidalgo (2002, p. 25), a “mãe de Deus se tornou a mãe de todos”, sendo invocada, assim, por cavaleiros e trovadores.

---

<sup>10</sup> Optamos por não traduzir as citações em galego, dada sua boa legibilidade por falantes do PB e o seu caráter de língua lusófona.



Todavia, não foi só no aspecto religioso da sociedade medieval que emergiu o culto à imagem de Maria. Ao mesmo tempo em que catedrais eram erguidas em seu nome, a poesia cortês mitificava tanto a figura da Dama, que acaba por celebrar a mais perfeita dentre todas as mulheres. A linha que separa a dama cortês da santa mãe de Deus é, portanto, bastante tênue (FIDALGO, 2002).

Deste modo, ainda de acordo com Fidalgo (2002), a figura de Maria, Santa, torna-se um dos aspectos mais marcantes da identidade daquela época, assim como a figura da Morte, da Fortuna, do Amante, da Dama. Neste âmbito, à Virgem são atribuídos feitos maravilhosos, extraídos das mais diversas fontes que tiveram início em latim, como o relato de “sucessos extraordinários”, que demonstram seu grande poder e que posteriormente seriam integrados à coleções que foram multiplicadas, a partir do ano 1000, até atingir seu apogeu, nos séculos XI e XII. Sendo assim, alterados e traduzidos, dariam forma a novas redações, em latim vulgar, que, já constituindo parte de novas coleções, chegariam até Afonso X, a quem é atribuída a compilação das CSM.

A autora ressalta, ainda, que é a partir do século XIII que as traduções e adaptações dos milagres marianos têm seu auge e são multiplicadas por todo o ocidente, mas, de maneira muito mais notável na França, devido à sua capacidade e riqueza literária (também mariana), além de constituir o povo cujo culto à Virgem é o mais intenso. Na península ibérica há, sobretudo, duas grandes obras produzidas em exaltação à Virgem Maria: uma em castelhano, *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo; e outra em galego-português, *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X (FIDALGO, 2002, p. 29).

No que se refere a essas cantigas, sabe-se, portanto, que foram compostas na segunda metade do século XIII e são atribuídas a Afonso X (“o Sábio”), rei de Leão e Castela (LEÃO, 2007).

De acordo com Leão (2007, p. 20), o monarca encontrava tanto refúgio como prazer no escritório e na biblioteca onde trabalhava. Lá, reuniam-se poetas, “desenhistas, miniaturistas, músicos e tradutores de várias origens”. Tal grupo de intelectuais, formados em três culturas diferentes (muçulmana, judaica e cristã), ficou conhecido como a “Escola de tradutores de Toledo”. Deste modo, muitas obras foram escritas ou traduzidas pessoalmente por Afonso X. No entanto, no que se refere às outras obras, ele foi supervisor e revisor, delegando a seus colaboradores a execução das mesmas, num processo dirigido por ele.

Dom Afonso tem sua autoria atribuída a textos escritos em castelhano, mas também a textos poéticos compostos em versos galego-portugueses:

A opção pelo galego-português tem sido explicada como fruto da educação do futuro monarca em contato com a língua da Galiza. Mas não é justo deixar de considerar também o próprio prestígio dessa língua, tida como veículo adequado à poesia em toda a Península. Sabe-se que a língua das *Cantigas de Santa Maria* não é o galego popular falado pelo povo da Galiza, mas o galego-português erudito, espécie de *koiné* supradialetal, verdadeiro idioma literário, tão bem manejado pelo rei Dom Afonso e por tantos outros poetas dos Cancioneiros. (LEÃO, 2007, p. 21)

Neste trabalho, interessa-nos, particularmente, a poesia religiosa representada pelas CSM. Tais cantares encontram-se divididos em cantigas de louvor (*cantigas de loor*) e cantigas de milagre (*cantigas de miragre*) e, juntas, formam “um conjunto de 427 cantigas que, descontadas sete repetições internas, se reduzem a 420, são acompanhadas, em pelo menos dois dos quatro manuscritos, de iluminuras e de notação musical” (LEÃO, 2007, p. 21). Esta obra literária, de caráter religioso, representa, de acordo com Leão (2007, p. 21), “a maior e mais rica coleção produzida nos vernáculos românicos da Idade Média sobre esse tema”.

A este respeito, Mettmann (1986, p. 7) considera que:

De las 420 *Cantigas de Santa Maria*, que constituyen el cancionero mariano más rico de la Edad Media, 356 son narrativas y relatan milagros de la Virgen; las demás, con la excepción de una introducción y dos prólogos, son

*de loor* o se refieren a festividades marianas o cristológicas. Salvo el poema introductorio, todas están acompañadas de melodias.<sup>11</sup>

No que tange à autoria das CSM, pode-se afirmar que esta é uma questão, até hoje, problemática e motivo de (inconclusos) debates, visto que nunca foi possível determinar o quão diretamente Afonso X teria trabalhado na composição dos cantares à Virgem.

Fidalgo (2002) ressalta que tal impasse emerge o confronto de dois importantes documentos: de um lado, a biografia do monarca, elaborada por Juan Gil de Zamora (seu confessor e possível colaborador) que traz indícios de que o próprio rei teria sido o autor da obra: *ad preconium Virginis gloriose multas ET pulchras compusuit cantinelas, sonis convenientibus et proportionibus musis modulatas* (FITA, 1884 *apud* FIDALGO, 2002, p. 59).<sup>12</sup>

Como pode ser observado, no referido trecho, o rei parece ter feito intervenções diretas no cancionero mariano, ponto no qual se apoiam os defensores da autoria régia da obra em questão. De outro lado, um fragmento da primeira parte da *General Estoria* (livro XVI, capítulo XIII) que, “recolhendo palavras postas na boca do próprio rei”, explica, segundo Solalinde (1915 – *apud* FIDALGO, 2002, p. 59), o sentido de sua real participação na obra:

*El Rey faze un libro, non por que El escriba com SUS manos, mas porque compone lās razones Del, e lās emienda, ET yegua, e enderesça, e muestra La manera de cómo se deben fazer, desí escribelas que El manda, pero dezimos por esta razón que El Rey faze El libro.*<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Tradução nossa: “Das 420 *Cantigas de Santa Maria* que constituem o cancionero mariano mais rico da Idade Média, 356 são narrativas e relatam milagres da Virgem; as demais, com a exceção de uma introdução e dois prólogos, são de louvor ou se referem a festas marianas e cristãs. Salvo o poema introdutório, todas estão acompanhadas de notação musical.”

<sup>12</sup> Tradução nossa: “Em louvor à Gloriosa Virgem, compuseram-se muitas e lindas cantigas cantadas pelas musas com sons harmoniosos e proporcionais.”

<sup>13</sup> Tradução nossa: “[...] O Rei faz um livro, não porque escreva com suas próprias mãos, mas porque compõe suas razões [isto é, representa seu pensamento], e as corrige, e regra, e endereça, e mostra a maneira como devem fazer, a partir daí para escrevê-las como Ele manda, mas dizemos, por esta razão, que O Rei fez o livro.”

No excerto acima, é outorgada ao rei participação indireta no processo de criação das CSM. Já com relação à confirmação de sua autoria nas próprias cantigas, não há muita segurança em relação a isso. Para Fidalgo (2002, p. 60), versos como os transcritos abaixo mantêm a discussão no mesmo ponto de desnorte:

(23)

Porend'um miragre vos direi mui grande  
Que Santa Maria fez; e ela mande  
Que mostra-lo possa per mi e non ande  
Demandand'a outre que m'em dé recado.  
(CSM 65, 5-8)

Desto ela um miragre | mostrou que vos eu direi  
A que fix bom son e cobras, | porque me dele paguei;  
(CSM 188, 7-8)

Desto direi ùu miragre | que en Tudia avêo  
Eporrey-o com os outros, | ond'um gran libro á chèo,  
De que fiz cantiga nova | con son meu, ca non allêo  
(CSM 347, 5-7)

Ainda segundo a autora, os versos supracitados representam o ponto de partida para muitos investigadores que tentam averiguar o quanto de verdade há nessa primeira pessoa gramatical – que poderia esconder a mão do rei – visto que tais versos (e não são os únicos) parecem indicar sua direta intervenção na composição das CSM (FIDALGO, 2001, p. 61).



Figura 01. Miniatura. Afonso X, entre seus colaboradores – Códice dos Músicos (Escorial). Reproduzido de Alvarez (1987, lâmina VIII).

Entretanto, embora as conclusões acerca da autoria dessas cantigas sejam um tanto quanto vagas e nebulosas, parece haver um consenso entre os estudiosos: Afonso X teria escrito apenas parte delas, conforme demonstra Fidalgo (2002, p. 61):

*Hoxe xa está practicamente superada a opinión de que Afonso X fose o autor único das cantigas, sobre todo cando xorden razoables dúbidas acerca da existencia de colaboradores xeradas, por exemplo, póla aparición do nome do trobador Airas Nunes nunha nota marxinal a carón da cantiga 223 no códice E [...].*

Com relação à autoria do cancionero afonsino, ainda, ressalta-se que Mettmann (1986, p. 17) já apontara para uma multiplicidade de autores, visto que se observa muita discrepância em termos de valor artístico quando as cantigas são comparadas.

*Después de haber releído repetidamente la totalidad de las Cantigas y adquirido así la necesaria sensibilidad respecto a matices estilísticos, a la dicción y al ritmo de los versos, hemos llegado a la convicción de que una fracción muy importante de la obra procede de una misma pluma, mientras que el resto muestra rasgos estilísticos distintivos que hacen suponer varios autores.<sup>14</sup>*

Massini-Cagliari (2005, p. 61) defende ser “improvável” que o rei não tenha sido autor de algumas cantigas. Para a autora, de uma forma ou de outra, é ele o grande responsável pela criação e pela estruturação deste projeto:

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 muito 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 ele mesmo algumas delas.

Leão (2007, p. 18) também considera incontestável a autoria de Afonso X com relação ao conjunto das CSM:

Dom Afonso foi esse “mestre de obras” no seu campo, além de autor de numerosas peças literárias e musicais, marcadas pelo selo de sua cultura e

---

<sup>14</sup> Tradução nossa: “Depois de reler várias vezes todas as Cantigas e, portanto, adquirir a sensibilidade necessária para nuances estilísticas, com relação à dicção e ao ritmo dos versos, chegamos à conclusão de que uma fração importante do trabalho vem da mesma pluma, ao passo que o restante apresenta características distintas, o que sugere a participação de vários autores.”

personalidade, no que diz respeito à realização plena das Cantigas de Santa Maria. Dom Afonso X é, pois, o seu autor incontestável, de pleno direito.

A autora afirma ainda que:

Nesse cancionero mariano, o rei dom Afonso troca a coroa e a espada pelo pergaminho e pela pena, para transformar-se no humilde, mas excelso trovador da Virgem Maria. (LEÃO, 2007, p. 22)

Mettmann (1986, 1987) aponta importantes argumentos no que concerne à autoria do rei-trovador. Para o estudioso alemão, a “paternidade literária” do rei é constatada apenas nas poucas cantigas escritas em primeira pessoa, sobre suas vivências e desejos, e em poucas mais, a saber: CSM 169, CSM 209, CSM 279, CSM 300, CSM 360, CSM 401, CSM 402, CSM 406. Sendo assim, Afonso X não deve ter escrito muito mais do que as cantigas autobiográficas.

Enfim, para as finalidades desta tese, a dificuldade de se chegar à determinação da autoria exata das cantigas não afeta a adequação das CSM como *corpus* desta pesquisa, na medida em que, mesmo que Afonso X não tenha sido pessoalmente o autor das CSM, essas cantigas são representativas da imagem que se tem do padrão literário da época.

Conforme já mencionado, a lírica religiosa atribuída à lavra do rei Afonso X possui duas vertentes. Assim, as cantigas de milagre (pertencentes ao gênero narrativo) narram as intervenções milagrosas da Virgem Maria em favor de seus devotos. Já as cantigas de louvor (pertencentes ao gênero lírico), retratam os louvores do rei às virtudes e à beleza da Virgem, de quem é devoto.

Para Leão (2007, p. 24), as CSM encontram-se estruturadas de tal forma que podem ser comparadas ao sistema de um rosário:

A estruturação das cantigas obedece, pois, a um ritmo regular, em que as cantigas de louvor ocupam sempre as dezenas, enquanto as de milagre têm números terminados pelas unidades de um a nove, comparando-se esse sistema, aproximadamente, ao de um rosário. (LEÃO, 2007, p. 24)

As cantigas de milagre são constituídas de três narrativas que se complementam, segundo Leão (2007, p. 26-27):

- a) Uma narrativa textual extensiva, com mais ou menos episódios, em versos;
- b) uma narrativa iconográfica em iluminuras, que se dispõe numa só página, dividida em seis quadros [...];
- c) outra narrativa textual, resumida, sob a forma de seis legendas, cada uma delas colocada acima de um quadro da seqüência das iluminuras [...].

Os três tipos de narrativa citados por Leão (2007) podem ser visualizados a partir da figura 2, abaixo.

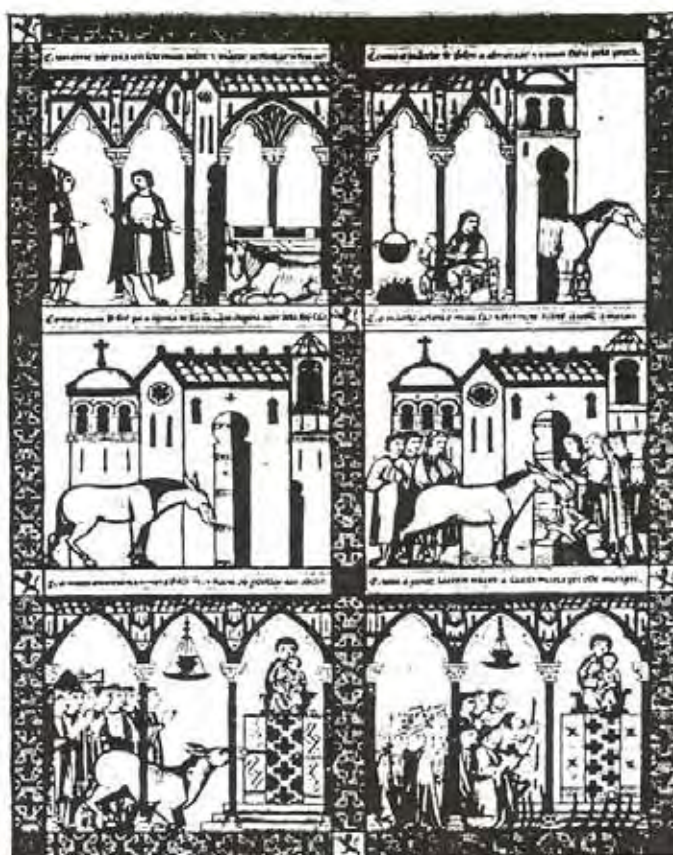


Figura 02. Iluminura F88 (CSM 228).  
(AITA, 1922, p. 56- 57)

As cantigas de louvor são, muitas vezes, escritas em discurso direto, em que o rei coloca-se diante da virgem, louvando e exaltando suas qualidades e oferecendo-lhe sua devoção (LEÃO, 2007, p. 28), conforme demonstram abaixo as primeiras estrofes da CSM1 (METTMANN, 1986, p. 56-57):

(24)

*Esta é a primeira cantiga de loor de Santa Maria,  
ementando os VII goyos que ouve de seu fillo.*

Des oge mais quer' eu trobar  
pola Sennor onrada,  
en que Deus quis carne fillar  
bēeyta e sagrada,  
por nos dar gran soldada  
no seu reyno e nos erdar  
por seus de sa masnada  
de vida perlongada,  
sen avermos pois a passar  
per mort' outra vegada.

E poren quero começar  
como foy saudada  
de Gabriel, u lle chamar  
foy: «Benaventurada  
Virgen, de Deus amada:  
do que o mund' á de salvar  
ficas ora prennada;  
e demais ta cunnada  
Elisabeth, que foi dultar,  
é end' envergonnada».

E demais quero-ll' enmentar  
como chegou cansada  
a Beleem e foy pousar  
no portal da entrada,  
u paryu sen tardada  
Jesu-Crist', e foy-o deytar,  
como moller menguada,  
u deytan a cevada,  
no presev', e apousentar  
ontre bestias d'arada.

E non ar quero obridar  
com' angeos cantada  
loor a Deus foron cantar  
e «paz en terra dada»;  
nen como a contrada  
aos tres Reis en Ultramar  
ouv' a strela mostrada,  
por que sen demorada  
veron sa offerta dar  
estranna e preçada.



2.  
CANTIGA I, fol. 10 r.

**E**sta e a primeira cantiga de  
loco de Santa Maria. ementado  
los. viij. goyes q' ouue de seu filio.

**N**esgoz mais q'ru trobar  
pola semae outrada  
en que deus quis carne' finar  
b'euu r' sagrada  
per nos dar gran solrada

no seu uino r' nos erdar  
por seus de' sa mairada  
de uida perlongada  
sen auermos pois a passar  
per mox outra uigada

Figura O3. Facsímile To1, CSM1.  
Fonte: <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/To/bobo01small.gif>  
<http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/To/bobo02small.gif>  
(acesso: 30 de maio de 2012)



Figura O4. Miniatura. Prólogo e CSM1, Códice dos Músicos (Escorial).  
Reproduzido de Alvarez (1987, lâmina I).

Ainda de acordo com a autora, o papel do rei-trovador é semelhante ao do trovador das cantigas de amor, em que a figura masculina se prostra diante da amada para enaltecê-la de todas as formas. Sendo assim, segundo Leão (2007, p. 28), nas cantigas de louvor, encontram-se mesclados “os ideais do amor cortês com os do cristianismo”, em que, “a mulher amada se sublima em Santa Maria”:

[...] o Rei-trovador se entrega de tal forma ao sentimento amoroso que se declara *entendedor* da Virgem, isto é, seu namorado, segundo a nomenclatura que, na época, distinguia os seguintes graus de compromisso amoroso entre homem e mulher: o do *fenhedor*, aspirante; o do *precador*, suplicante; o do *entendedor*, namorado; o do *drudo*, amante. Em relação ao serviço amoroso que presta à Virgem, Dom Afonso se inclui, pois, na categoria de *entendedor* (*seu entendedor serei / enquanto eu viva* – cf. cant. 130). (LEÃO, 2007, p. 29)

Segundo Leão (2007, p. 38), Afonso X compôs os cantares medievais em galego-português (e não em castelhano, sua língua materna), por reconhecer a Galiza como “pátria tradicional do lirismo e, na sua língua, o instrumento ideal da poesia”. E complementa ainda que o galego-português exercia certo fascínio nos poetas da época, por ser considerada uma língua “ideal” para a poesia (LEÃO, 2007, p. 150). Sendo assim, na Europa medieval, os poetas tinham preferência por três línguas vernáculas (LEÃO, 2007, p. 150):

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

No que concerne ao galego-português, a autora afirma ainda que:

O seu prestígio era tão amplamente reconhecido, que muitos outros trovadores, no ato de trovar, deixaram de lado as respectivas línguas maternas e adotaram uma das três grandes línguas poéticas de então. Foi o que ocorreu com Afonso X. Compôs suas próprias cantigas e dirigiu ou supervisionou a composição de outras pelos seus colaboradores, utilizando o galego-português. (LEÃO, 2007, p. 150)

Castro (2007), ao abordar a obra sacra de Afonso X por meio de parâmetros como as novas visões do espaço, do tempo, de Deus, da natureza e do “si mesmo”,

encontra características que o levam a classificar o cancionero afonsino como uma obra literária de estilo gótico.

Primeiramente, o autor considera a contemporaneidade entre as CSM e o período da arte gótica (século XIII) e observa, ainda, que há uma importante distinção entre este e o da arte românica. Enquanto o período gótico trata os fenômenos de maneira literal (como nas CSM), no período românico, os mesmos fenômenos são tratados de maneira simbólica e alegórica.

Desta forma, com base nos cinco temas supracitados, Castro (2007) faz importantes considerações. Segundo o autor, “o espaço” retratado pela arte gótica é um espaço urbano e político, ou seja, trata-se de uma arte desenvolvida nas cidades. Assim, como observa o estudioso, nas CSM, são apresentados vários milagres ocorridos em ambientes urbanos, em que são destacados tanto o local do milagre como “os novos limites geográficos do reino de D. Afonso, servindo até como um meio de divulgação dos sucessos políticos do rei” (CASTRO, 2007, p. 223).

Já o “tempo”, considerado uma dimensão física, ganha uma nova abordagem no período gótico, segundo Castro (2007). Isso quer dizer que o tempo passa a ter um estatuto dinâmico, em que o futuro é construído por meio das ações do presente. Este, por sua vez, tem a capacidade de “reavaliar o passado”. Ainda de acordo com o autor,

As CSM trazem vários episódios em que o passado é revertido por experiências – quase sempre místicas – no presente da vida dos personagens, e o futuro é uma perspectiva de salvação e de vida eterna. A própria obra afonsina em si é um recurso desenvolvido pelo rei para sua salvação. (CASTRO, 2007, p. 224)

Deus, segundo o autor, também é visto sob outro olhar pela arte gótica. Ao contrário do período românico, em que Deus era “distante e inatingível”, no período gótico, Deus é uma divindade que tem participação na vida do fiel. O autor destaca a importância das relíquias – imagens, esculturas que possuem a forma corporal dos

santos – para a fé dos devotos que crêem que as mesmas podem operar milagres. Nesse sentido, de acordo com Castro (2007), as CSM retratam muitos episódios em que a Virgem realiza milagres através de suas imagens. Outra consideração interessante que faz o autor é que o próprio cancionero teria o papel de uma relíquia, intervindo a favor do rei, seu autor: “Afonso X disse ter sido curado de vários males porque colocou o cancionero sobre o seu corpo enfermo” (CASTRO, 2007, p. 224).

Com relação à “natureza”, por ser considerada obra desse Deus gótico atuante, esta é caracterizada pela arte gótica de maneira “clara e objetiva” (CASTRO, 2007, p. 224). Assim, o estudioso observa que os animais, por exemplo, são eles mesmos (e não símbolos de outras coisas como no período românico). Além disso, constata:

A água, tradicionalmente um símbolo místico, também é tratada apenas como água, aquele mineral que serve para matar a sede. O corpo humano é descrito com naturalismo e tem seus sentimentos e prazeres, comuns a todo corpo humano. Até no nível sobrenatural, o diabo é um ser apresentado com objetividade: se ele chega a ser associado a alguns outros animais, eles não se confundem na arte gótica, como vimos nas CSM. (CASTRO, 2007, p. 224)

Finalmente, o autor analisa o aspecto que, segundo ele, tem importância capital para o seu estudo, “o si mesmo”. Para Castro (2007, p. 223), é necessário certo nível de subjetividade para se ter uma consciência crítica acerca de si mesmo. Segundo ele, as CSM apresentam vários tipos de “si mesmo”, tanto nas personagens humanas como nas sobrenaturais (Santa Maria e o diabo).

Mas o que o autor considera ainda mais relevante é a criação do “si mesmo” de Afonso X, isto é, de acordo com o pesquisador, o rei foi capaz de criar “uma ‘persona’ de trovador dentro das cantigas” (CASTRO 2007, p. 224). Ainda no que tange a esse fato, afirma:

Ele foi capaz de falar de si, de comparar-se aos outros trovadores e de trovar pela Virgem; ele demonstrava conhecimento do projeto de sua obra e foi capaz de rever esse projeto para melhor realizá-lo. O rei se mostra nas CSM em diversas situações, revelando seus sentimentos, suas a aflições e sua esperança: a salvação. (CASTRO, 2007, p. 224)

Deste modo, conclui que o tema do “si mesmo” abrange os quatro anteriores. Sua análise lhe permite considerar, assim, o cancionero mariano uma obra de estilo gótico na lírica ibérica medieval.



Figura O5. Miniatura T120, CSM120. Códice dos Músicos (Escorial).  
Reproduzido de Alvarez (1987, lâmina IX).

## 2.2 Fontes

No que concerne às suas fontes, conforme já citado na Introdução desta tese, as CSM encontram-se divididas em quatro manuscritos. Dois deles estão na biblioteca do Escorial, um na Biblioteca Nacional de Madri (mas proveniente de Toledo) e outro na Biblioteca Nacional de Florença. Acredita-se, todavia, que um dos manuscritos do Escorial e o de Florença sejam complementares (dois volumes de um mesmo manuscrito). Se dessa maneira for, os quatro códices seriam reduzidos a três. De qualquer forma, as CSM estão divididas atualmente em quatro códices (PARKINSON, 1998, 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.

Todos os quatro códices são datados do final do século XIII, entretanto To é considerado mais antigo (1275). Já T, F e E são datados entre 1280 e 1284, anos finais do reinado de Afonso X, sendo que F é considerado um pouco posterior.

Segundo Ferreira (1994, p. 72), “*it is reasonable to propose, tentatively, that T was copied in the early 1280; F after Alfonso’s death in 1284; while E was probably started before 1284 and finished after this year*” [“é razoável propor que T foi copiado no início de 1280; F, após a morte de Afonso X, em 1284; enquanto E, provavelmente, foi iniciado antes de 1284 e finalizado após este ano”].

Para Mettmann (1986, p. 21-23) há uma relação muito estreita entre E e T/F (pois o autor os considera dois volumes de um mesmo códice) com relação ao conteúdo e à ordem numérica das cantigas, ao passo que, pelas variações de texto, To e T/F se opõem a E. A partir de sua análise sobre os diferentes aspectos dos manuscritos, o autor conclui que a elaboração das CSM foi realizada em três etapas, a saber:

- I. *Una colección de cien cantigas, que contenía además, con toda probabilidad, la Introducción (A), en la cual se dice que el rey “fez cen cantares e sões”, el Prólogo (B) y la Pitiçon (ctg. 401), que comienza “Marcar cen cantares feitos acabei”. Su estructura era la siguiente: cantiga 1 sobre los Siete Gozos de la Virgen; cantiga 50 (que falta en E) sobre los Siete Dolores; cantiga 100 (= 422) sobre la intercepción de María en el Juicio Final. Cada decimal cantiga era de loor, de manera que había 89 miragres [...].*
- II. *Terminada la primera colección, se decidió duplicar el número de las cantigas y confeccionar un códice ilustrado (T). Se arregló el material de manera que los números 5, 15, 25, etc., correspondiesen a poemas largos, que se adornaban de dos páginas de miniaturas en vez de una sola [...].*
- III. *De Nuevo se quiso aumentar el número al doble, para llegar a 400 cantigas. El complemento F del códice T quedó sin embargo incompleto. Al lado de estos dos preciosos manuscritos se confeccionó el códice E, de presentación mucho más modesta, siguiendo el orden numérico de T. [...] Para realizar el proyecto se necesitaban 359 cantigas de Milagros, pero al terminar el códice E faltaban algunos. Se salió del apuro repitiendo siete Milagros (373, 387, 388, 394 – 397). El manuscrito E comienza con el Prologo das cantigas das cinco festas de Santa Maria (410), al que siguen doce cantigas (411 - 422), de las cuales, sin embargo, sólo cinco (411, 413, 415, 417, 419) se refieren a fiestas marianas; las otras siete (entre ellas dos repeticiones) son cantigas de loor. Siguen el Índice (A, B ctgs. 1 – 401), la Introducción (A), el Prólogo (B), 400 cantigas, la Petiçon (401) y otra cantiga que contiene ruegos (402).<sup>15</sup>*

<sup>15</sup> Tradução nossa: “I. Uma coleção de cem cantigas, que também continha, muito provavelmente, a *Introducción* (A), na qual é dito que o rei “fez cen cantares e sões”, o *Prólogo* (B) e a *Pitiçon* (ctg. 401), que começa em “*Marcar cen cantares feitos acabei*”. Sua estrutura era a seguinte: cantiga 1, sobre os Sete

Desta forma, a relação entre os códices remanescentes e as três etapas de sua elaboração sugeridas pelo autor poderia ser esquematizada de acordo com a seguinte “árvore genealógica” (METTMANN, 1986, p. 23):

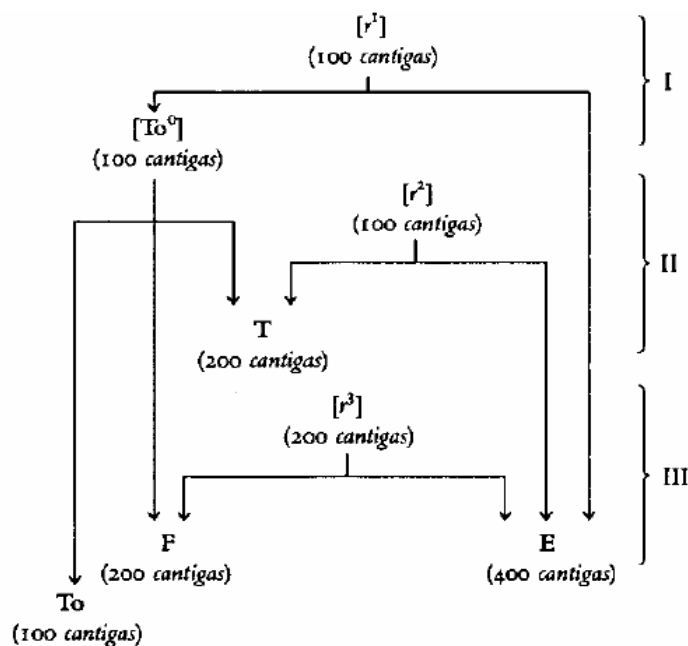


Figura O6. Stemma de Mettmann (1986).

Note-se que Mettmann (1986) não foi o único estudioso a propor um *stemma* das CSM, visto que a questão da relação entre os manuscritos e suas fontes é um tanto quanto polêmica. Massini-Cagliari (2005), ao fazer uma comparação entre os *stemmas*

Gozos da Virgem; cantiga 50 (que falta em E) sobre as Sete Dores; cantiga 100 (= 422) com a intercessão de Maria no Juízo Final. Cada cantiga decimal era de louvor, de modo que havia 89 milagres [...].

II. Concluída a primeira coleção, decidiu-se dobrar o número de cantigas e confeccionar um códice ilustrado (T). O material foi organizado para que os números, 5, 15, 25, etc., correspondessem aos poemas longos, que foram decorados com duas páginas de miniaturas em vez de uma só [...].

III. Novamente, a intenção era aumentar o número para o dobro, para chegar a 400 cantigas. O complemento F do códice T ficou, todavia, incompleto. Ao lado destes dois preciosos manuscritos, foi confeccionado o manuscrito E, de apresentação muito mais modesta, seguindo a ordem numérica de T [...]. Para que o projeto fosse realizado, eram necessárias 359 cantigas de Milagres, mas, quando o códice E foi finalizado, ainda faltavam algumas. A solução encontrada foi repetir sete Milagres (373, 387, 388, 394 -397). O manuscrito E começa com o *Prólogo das Cantigas das cinco Festas de Santa Maria* (410), seguido de doze cantigas (411-422), das quais, no entanto, apenas cinco (411, 413, 415, 417, 419) se referem a festas marianas, as outras sete (incluindo duas repetições) são cantigas de louvor. A seguir ao índice (A, B cts. 1 - 401), vêm a *Introdução* (A), o *Prólogo* (B), 400 cantigas, a *Pitiçon* (401) e outra cantiga, que contém orações (402).

propostos por Mettmann (1986), Ferreira (1994) e Wulstan (2000), constata que os três autores levam em consideração a ampliação do cancionero afonsino de 100 para 200, e depois para 400 cantigas. A principal diferença entre os *stemmas* propostos, todavia, está em considerar To a cópia original das CSM ou cópia desta. Segundo Massini-Cagliari (2005, p. 82), Mettmann (1986) e Ferreira (1994) consideram To uma cópia da compilação original, já Wulstan (2000) considera que a compilação original se restringia a 50 cantigas – sendo assim, não corresponde a To.

No que se refere ao grau de completude, Massini-Cagliari (2005, p. 63), faz importantes considerações: i) To é o único códice completo; (ii) E não dispõe da partitura algumas cantigas finais; iii) F ficou por ser terminado em um momento bastante anterior (cf. Schaffer, 2000); iv) T “deve ser considerado danificado” (cf. PARKINSON, 2000).

Essa diferença na datação, segundo Parkinson (1988, 1998, 2000) e Schaffer (2000), deve ser encarada como um processo de ampliação e evolução contínua do cancionero. Schaffer (2000), ao mesmo tempo, afirma ser essencial olhar para cada manuscrito não apenas de uma forma individualizante, mas também na relação de coerência que forma com os outros. Esta mesma autora considera, também, que o objetivo da evolução da coleção das CSM é aumentar sempre para o dobro o número de cantigas da coleção anterior.

Neste sentido, Massini-Cagliari (2005, p. 64) aponta para a seguinte direcionalidade no que respeita à confecção das cantigas: To = 100 poemas (compilação original ou cópia desta); T = 200 (apesar de posteriormente ter sido expandido); F (segundo volume de T) “teria sido preparado para conter mais 200 cantigas”; E = 400.

A autora considera notória a preocupação desta expansão de cantigas para o dobro, nomeadamente na expansão do códice rico de 200 para 400 cantigas (MASSINI-



CAGLIARI, 2005, p. 65). Parkinson (1998, p. 85), ao analisar a CSM 242, mostra que o que acabou por acontecer foi a criação de duas cantigas muito semelhantes sobre o mesmo tema: CSM 242 e CSM 249 (tal como aparecem em E e F):

[...] *composition and layout were closely connected at this stage in the compilation of the CSM, and that pages were prepared for cantigas in the royal manuscripts as soon as they were composed, as compared with earlier stages where compilers selected and ordered cantigas at leisure.*<sup>16</sup>

Assim sendo, para Massini-Cagliari (2005, p. 65), F não é apenas uma continuação de T, mas também “um estágio bastante diferente [...] no qual o vislumbre da conclusão estava presente desde o princípio, ficando a cada dia mais urgente” (cf. PARKINSON, 1998, p. 86).

Ainda segundo a autora, tal urgência fez com que as últimas cem cantigas tivessem “menor consistência do nível literário” e “menor variedade métrica”. Deste modo, F ficou muito incompleto: sem as notações musicais, além de possuir diversas lacunas (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 66).

A evolução em termos de conteúdos das cantigas é algo que também foi analisado em Schaffer (2000). Se nas primeiras cem CSM as narrativas têm todas o seu foco em histórias de milagres marianos ‘internacionais’, isto é, de tradição europeia, a cada adição de cem cantigas esse mesmo foco vai passando progressivamente para narrativas localizadas na Península Ibérica. Já as narrativas das últimas cantigas centram-se sobretudo em elementos biográficos de Afonso X e de membros da sua corte e família. Segundo a mesma autora, há outras semelhanças e marcas de evolução que corroboram esta expansão sempre para o dobro, como por exemplo, o conteúdo das miniaturas, o *layout* das páginas e as imagens introdutórias.

---

<sup>16</sup> Tradução nossa: “[...] a composição e o *layout* estavam intimamente ligados neste estágio de compilação das CSM e as páginas eram preparadas para as cantigas nos manuscritos reais assim que eram compostas, conforme comparado com estágios anteriores, em que os compiladores selecionavam e ordenavam as cantigas, segundo sua vontade.”

A evolução das CSM, para Parkinson (2000, p. 148), deve atender também ao fator artístico e não apenas ao numérico:

*The value of the initial collection led Alfonso to expand the initial collection into something more adventurous, in two separate ways – on the one hand by expanding the number of cantigas from 100 to 400, and on the other by enriching the poetic devotion to the Blessed Virgin Mary with an artistic setting which would make it a worthy offering to his Lady.*<sup>17</sup>

Desta maneira, o número total de cantigas após expansões é de 420. No entanto, nem o códice E apresenta este número (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 66). Parkinson (1998, p. 189-190) lista, assim, um repertório completo das CSM, cujos números 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 edición 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)*

Esse repertório está organizado em conjuntos de dez cantigas. As primeiras nove narram milagres marianos (poemas narrativos) e a última um louvor à Santa Maria (poemas não narrativos).

Segundo Mettmann (1986, p 13), no que se refere à estrutura das CSM, pode-se afirmar que os poemas narrativos apresentam: i) estribilho inicial, que traz a ideia principal, e é repetido depois de cada estrofe; ii) a primeira estrofe contextualiza a narrativa em termos espaço-temporais e também em relação à fonte na qual foi coletado o milagre, além de introduzir as personagens. Muitas vezes, a segunda e a terceira estrofes têm também a mesma função.

---

<sup>17</sup> Tradução nossa: “O valor da coleção inicial levou Afonso X a expandi-la rumo a algo mais ousado, de duas formas distintas: por um lado, expandindo o número de cantigas de 100 para 400, e, por outro, enriquecendo a poética devoção à Santa Virgem Maria, com um cenário artístico digno de sua Senhora.”

Nos poemas não narrativos, verifica-se uma predominância dos hinos “em que Maria é celebrada como auxiliadora, medianeira e procuradora” (METTMANN, 1986, p. 14-15).

Shaffer (2000, p. 186) ressalta a importância de serem levados em consideração os quatro códices remanescentes, no que se refere à história completa das CSM, já que, segundo a autora, os manuscritos têm características e “virtudes” próprias.

### 2.2.1 Códice de Toledo (To)

O Códice de Toledo (To) possui, segundo Fidalgo (2002), cem cantigas do projeto original, além de dezesseis composições em forma de apêndice: as cantigas *das festas* da Virgem Maria e de seu Filho.

Ainda de acordo com a autora, este manuscrito teria sido copiado em 161 fólios de pergaminho, em duas colunas, com “elegante letra gótica francesa” e letras iniciais com as cores azul e vermelha. To, todavia, não possui iluminuras, mas tão somente a notação musical do refrão que abre cada cantiga (FIDALGO, 2002, P. 52).

Shaffer (1995) o caracteriza como o menor dos quatro códices remanescentes, tanto em relação ao formato, como no que tange ao número de composições que o mesmo contém. A autora ressalta ainda que, apesar do seu *layout* elaborado e de suas letras adornadas, To é geralmente considerado o menos rebuscado dos quatro manuscritos.

Shaffer (1995) salienta, ainda, sua peculiaridade ao trazer dois prólogos que se referem especificamente ao rei Afonso X, o que torna o manuscrito o mais explícito dos quatro, com relação ao papel do monarca e à história externa das compilações das CSM:

(25)

A

Don Afonso de Castela,  
de Toledo, de León  
Rei e ben des Compostela  
ta o reino d' Aragón,

De Córdoba, de Jaén,  
de Sevilla outrossi,  
e de Murça, u gran ben  
lle fez Deus, com' aprendi,

Do Algarve, que gãou  
de mouros e nossa fe  
meteu i, e ar pobrou  
Badallouz, que reino é

Muit' antigu', e que tolleu  
a mouros Nevl' e Xerez,  
Beger, Medina prendeu  
e Alcala d' outra vez,

E que dos Romãos Rei  
é per dereit' e Sennor  
este livro, com' achei,  
fez a onrr' e a loor

Da Virgen Santa María,  
que éste Madre de Deus,  
en que ele muito fia.  
Porén dos miragres seus

Fezo cantares e sões,  
saborosos de cantar,  
todos de sennas razões,  
com' i podedes achar.

(METTMANN, 1986, p. 53-54)

Segundo Fidalgo (2002), esta primeira composição é conhecida como *Intitulatio* (ou Prólogo A). Não possui notação musical e já apresenta tanto o seu trovador (*Don Afonso de Castela*) como sua destinatária (*fez a onrr' e a loor/Da Virgen Santa María*),

além de dar a ideia de um projeto já concluído: *Fezo cantares e sões*. A cantiga-prólogo é, então, seguida por cem cantigas que relatam os milagres de Santa Maria, com exceção das dez cantigas de louvor. Em seguida, vem a cantiga de *petiçon*, que fecha o primeiro projeto de cem cantigas. Entretanto, considera a autora, a partir do fólho 133, foram incluídos alguns textos em séries numeradas de 1 a 5 – as cinco cantigas de festas da Virgem e as cinco cantigas de festa de Cristo –, além de dezesseis textos que certamente não faziam parte da primeira compilação e que nos demais manuscritos estão distribuídos segundo diferentes critérios (FIDALGO, 2002).

Sobre seu caráter de cópia, Shaffer (1995) acredita que To apresenta evidências que não o definiriam como cópia original de uma coleção de cem CSM, mas sim como uma cópia tardia desta.

Mettmann (1986, p. 56) ressalva que To apresenta uma exceção importante: a primeira cantiga é um louvor. Há também diferenças de *status* nas cantigas 50 e 100. O fato de a CSM 50 ser dedicada aos “sete pesares que viu Santa Maria do seu filho” (em oposição à primeira) leva Wulstan (2000, p. 68) a considerar que a “primeira compilação dos milagres marianos era composta de 50 (e não cem) cantigas”. Assim, segundo Ferreira (1994), To apresenta um total de 128 cantigas.

Outro aspecto relevante, segundo Shaffer (1995), é o fato de To ser o manuscrito que contém o maior número e maior variedade de notas marginais. Esta autora considera o manuscrito, ainda, o mais enigmático dos códices remanescentes:

*Small in dimension, subtle in execution, stunning in the quality of its materials, provocative for its marginal comments, it is above all noteworthy for its apparent attempt to relate the early history of Alfonso's Marian enterprise, by means of the inclusion of appended clusters of songs and the prose prologues that explain them. Whether Alfonso's involvement or the chronology of production given for these compositions is accurately represented in these prologues or not, we can safely accept their declaration of Alfonso's interests and view-cycles of miracles and loores, Marian feast songs, and festas that celebrate Christianity. This is a picture of broad involvements only loosely related, and of enthusiasm. It commemorates the early phase of the Marian enterprise without the didactic overlay of the*

*monarch's visual presence, as in the códice de las historias. Much care was lavished on the songs of this collection and on the epigraphs which accompanied them. The bound manuscript was for some time in the possession of an individual familiar with the entire 'evolutionary' process and appreciative of it. Regardless of the manuscript's date of production, it seeks to capture the essence of the enterprise's beginnings. (SHAFFER, 2000, p. 207-208)<sup>18</sup>*

Parkinson (2000, p. 136), que analisou as dimensões dos manuscritos, indica que To tem 27/29 linhas por coluna, bem menos do que as 40 de E e as 44 de T/F – além de suas letras iniciais decoradas. O autor observa ainda que, embora em alguns sentidos To seja mais decorativo do que E, em outros é “decorativamente deficiente e confuso”.

*The first concerns the coloration of initials, where an attempt to establish a pattern is soon abandoned; the second involves the relationship between staves of music and lines of text, where a constant principle of organization takes a long time to emerge.<sup>19</sup>*

No que diz respeito ao *layout*, Parkinson (2000) conclui que To deve ser encarado como um “*noble or royal manuscript*” [“manuscrito nobre ou real”] e não apenas como uma cópia realizada em condições pouco favoráveis.

---

<sup>18</sup> Tradução nossa: “Pequeno em dimensão, sutil em execução, impressionante na qualidade de seus materiais, provocativo por suas notas marginais, é, acima de tudo, notável por sua aparente tentativa de relacionar o início da história do empreendimento mariano de Afonso X, no que se refere à inclusão da notação musical das cantigas, assim como os prólogos em prosa que as explica. Se o envolvimento de Afonso X ou a cronologia de produção oferecida por estas composições são representados com precisão nesses prólogos ou não, podemos seguramente aceitar sua declaração acerca dos interesses de Afonso X, assim como os seus testemunhos de milagres, louvores, cantigas de festas marianas e festas que celebram o Cristianismo. Este é um retrato de amplos envoltimentos, apenas vagamente relacionados, e de entusiasmo. Ele comemora a fase inicial do empreendimento mariano sem a sobreposição didática da presença visual do monarca, como no códice das histórias. Grande cuidado foi derramado nas cantigas desta coleção e nas epígrafes que as acompanhavam. O manuscrito encadernado esteve durante algum tempo sob a posse de um indivíduo familiarizado com todo o seu processo 'evolutivo' e apreciativo. Independentemente da data de produção do manuscrito, ele procura captar a essência dos inícios desse empreendimento.”

<sup>19</sup> Tradução nossa: “O primeiro diz respeito à coloração das iniciais, onde uma tentativa de estabelecer um padrão é logo abandonada; o segundo envolve a relação entre as notações musicais e os versos, onde um constante princípio de organização leva muito tempo para emergir.”



Figura 07. ToXVI (CSM18): inicio. *Cantigas de Santa María*. Edición facsímil do Códice de Toledo (To). Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.069). Vigo: Consello da Cultura Galega, Galáxia, 2003. fólio 25v.

### 2.2.2 Códices Ricos (T e F)

T e F são também chamados de códices ricos devido a sua sofisticada confecção. De ilustração bastante rica, possuem páginas repletas de miniaturas que acompanham os textos, copiados em pergaminho. Apresentam escrita gótica francesa e estão dispostos em duas colunas, com notação musical completa, muitas vezes, para o texto todo (FIDALGO, 2002, p. 54-55).

Parkinson (2000), assim como Mettmann (1986), observa que F deve ser considerado o segundo volume de T. Apesar das dimensões diferenciadas entre estes dois códices, ambos utilizam a mesma área de texto, o que reforça seu caráter gêmeo.

No que tange às diferentes dimensões dos manuscritos, Mettmann (1986, p. 32) afirma que o que pode explicar tal discrepância é o fato de as margens de F terem sido cortadas:

*O precioso manuscrito, do fim do século XIII, conservado na Biblioteca Nacional, de Florença – sinalado II, I, 213 – compõe-se, segundo a actual paginação, de 131 folhas de pergaminho, que medem actualmente 456 X 320 mm., mas que deveriam medir mais antes da actual encadernação, pois se vê bem claramente que foram cortadas, [...] especialmente na parte inferior, onde, em consequência disso, acontece muitas vezes faltar o numero, em algarismos romanos, de uma antiga paginação que se observa ainda no verso de muitas folhas.*

Parkinson (2000) afirma ainda que, embora apresente um *layout* mais complicado, a disposição dos textos e da notação musical, em F, é muito semelhante à de To e E. O estudioso, em sua análise sobre o *layout* dos códices ricos, aponta importantes características dos dois códices referentes a seis pontos: ilustração; integridade; preenchimento das páginas; dimensões das páginas; quantidade de linhas por página; distribuição da notação musical. Suas conclusões são retomadas por Massini-Cagliari (2005, p 73), como é mostrado a seguir:

(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 o 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.

Para Parkinson (2000, p. 269), as diferenças referidas acima não se devem a critérios de adoção de *layout*, mas sim à falta de espaço em F:

*In this respect, progression we have found through T, in which less and less space is used more special devices are used as the collection progresses, is very revealing, indicating that retrenchment set in before T was completed. This suggests that T and F might have been in production at the same time, and that the panic which left F so messy began while the last cantigas of T were still being copied.*<sup>20</sup>

A partir da descrição de Aita (1922, p. 11), é possível ter a ideia da grandiosidade e beleza dos *códices ricos*:

---

<sup>20</sup> Tradução nossa: “A este respeito, a progressão que temos observado em T, no qual quanto menos espaço é usado, mais especiais são os artifícios empregados conforme a coleção progride, é muito reveladora, indicando que a redução foi estabelecida antes que T estivesse completo. Isto sugere que T e F poderiam ter sido produzidos, ao mesmo tempo, e que o pânico que deixou F tão confuso começou enquanto as últimas cantigas de T ainda estavam sendo copiadas.”

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.



Figura O8. Facsimile F88 (CSM 228).  
(microfilme cedido pela Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari, 20)<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Esta pesquisa tem acesso ao microfilme deste manuscrito, obtido pela orientadora desta tese de doutoramento, Profa. Dra. Gladis Massini-Cagliari, junto à Biblioteca que é sua depositária.

Torres (1987, p. 119) também deixa claro o seu fascínio pelos manuscritos, ressaltando sua beleza, especificamente, com relação às iluminuras. Segundo o autor, as imagens que ilustram os referidos códices oferecem *la más rica y variada visión de la vida en aquellas décadas finales del siglo XIII* [“a mais rica e variada visão da vida naquelas décadas finais do século XIII”].



Figura 08. Miniatura T181, CSM181. Códice Escorial Rico.  
Fonte: [http://greatestbattles.iblogger.org/GB/Spanish/Cantigas\\_de\\_Santa\\_Maria-f181-large.htm](http://greatestbattles.iblogger.org/GB/Spanish/Cantigas_de_Santa_Maria-f181-large.htm) (acesso: 30 de maio de 2012)

### 2.2.3 Códice Escorialense (E)

Conhecido como o “códice dos músicos”, E contém todas as CSM conhecidas, exceto dez que aparecem só em To. A ordem das duzentas primeiras é igual à de T, o que já não acontece com as duzentas seguintes (MASSINI-CAGLIARI, 2005).

Mettmann (1986, p. 27) inicia sua detalhada descrição acerca de E do seguinte modo:

E: El Códice Escorialense, signatura j.b.2, tiene seis hojas de papel, de guardas, 361 de pergamino avitelado y restos de otras tres, probablemente en blanco, que fueron cortadas al fin del manuscrito. La altura de cada hoja es 402 milímetros, y el ancho de 274. El texto, escrito á dos columnas de 40 líneas cada una, en hermosa letra francesa de códices del siglo XIII, mide 303 ó 309 por 198, y el ancho de cada columna es de 92 milímetros.<sup>22</sup>

Fidalgo (2002) ressalta que a primeira cantiga e as quarenta cantigas de louvor estão adornadas com vinhetas que representam diferentes personagens, tocando diversos instrumentos musicais, particularidade que se estende a todo o manuscrito, justificando sua denominação: *códice dos músicos*.



Figura 10. Miniatura E170, CSM170. Códice dos Músicos (Escorial).  
Reproduzido de Alvarez (1987, lâmina IV).

---

<sup>22</sup> Tradução nossa: “O códice Escorialense, assinatura j.b.2., tem seis lâminas de papel, de guardas, 361 de pergamino avitelado e sobras de outras três, provavelmente em branco, que foram cortadas ao final do manuscrito. Cada lâmina possui 402 milímetros de comprimento e 274 milímetros de largura. O texto é escrito em duas colunas de 40 linhas cada uma, em bela letra gótica francesa de códices do século XIII, que mede 303 ou 309 por 198, e a largura de cada coluna é de 92 milímetros.”



Figura 11. Miniatura E240, CSM 240. Códice dos Músicos (Escorial).  
Reproduzido de Alvarez (1987, lâmina V).

O sta e looz re santa maria.  
 O pccadores todos loati  
 na loaz 7 sequer loazet.  
 Os sanctos ca ouno de no ci  
 7 pro questo tempo faret.  
 7 os canticos de reio fiam  
 Os pccadores todos loazet.  
 na loaz 7 sequer loazet  
 plos cas contes de q' foz lezer  
 quanto deus uce uado fer  
 plos pccades que fozet uan  
 Os pccadores todos loazet  
 na loaz 7 nunci fozet .xl.  
 ca u a chaman seprea fozet  
 7 per ela somos tuados ma  
 c to peado que foz o adit.  
 Os pccadores todos loazet  
 na loaz 7 dixer ofen p'eres  
 7 quam os de el no mado foz  
 7 como roya per nos cantos  
 q' fozamos per nos loazet  
 Os pccadores todos loazet.

Figura 12. Facsímile E240, CSM240. Códice dos Músicos (Escorial).  
<http://www.pbm.com/~lindah/cantigas/facsimiles/E/434small.html>  
(acesso: 30 de maio de 2012)

Massini-Cagliari (2005, p. 79-80), no que tange ao códice E, baseada em Mettmann (1986), descreve:

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 com adornos azuis.

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

Segundo Parkinson (2000), o *layout* deste códice está estruturado em grupos de dez cantigas, com base no realce das cantigas de louvor, através da colocação de miniaturas no topo de cada uma delas, isto é, de dez em dez.

Para Ferreira (1994, p. 66), E, por apresentar muitos castelhanismos e uma “divisão errônea de palavras galego-portuguesas”, é o códice “linguisticamente menos confiável”.

Com relação à totalidade da obra – isto é, considerando-se os quatro códices remanescentes – no que se refere à sua cronologia, Fidalgo (2002) reconhece ser bastante complicado determinar a idade dos manuscritos e considera que apenas o estudo dos dados históricos poderá ajudar a fixar datas. É possível supor, contudo, que To teria sido elaborado num período compreendido entre 1264-1274; T, entre 1274-1277; F, 1277-1284, ainda que inacabado, ficando F em aberto.

Ainda de acordo com a autora, de maneira sintética, é possível descrever as principais características dos quatro códices remanescentes das CSM, conforme o quadro:

Sigla e assinatura	To (Biblioteca Nacional de Madri, 10069).	E (Biblioteca Escorial, I.b.2).	T (Biblioteca El Escorial, T.I.1).	F (Biblioteca Nacional Central de Florença, B.R.20).
Nome como é conhecido	Códice de Toledo	Códice dos músicos	Códice rico El Escorial	Códice rico de Florença
Interior e capas	Possui 160 fólhos (em pergaminho) e guardas (em pergaminho e papel). Texto escrito em letra gótica francesa, disposto em duas colunas. Capitais iluminadas, alternando as cores vermelha e azul.	Possui 361 fólhos e guardas (em pergaminho). Texto escrito em letra gótica francesa, disposto em duas colunas. Capitais iluminadas, alternando as cores vermelha e azul.	Possui 256 fólhos (em pergaminho) e guardas (em pergaminho e papel). Texto escrito em letra gótica francesa, disposto em duas colunas. Capitais iluminadas, alternando as cores vermelha e azul.	Possui 131 fólhos (em pergaminho) e guardas (em pergaminho e papel). Texto escrito em letra gótica francesa, disposto em duas colunas. Capitais iluminadas, alternando as cores vermelha e azul.
Cantigas que contém	<i>Possui o Intitulatio, o índice, o prólogo e 100 cantigas. Todas numeradas, exceto a cantiga de Pitiçon. Possui 5 cantigas das Festas de Santa Maria precedidas por uma rubrica em prosa, 5 cantigas das Festas de Cristo, precedidas por uma rubrica, e um apêndice com 16 cantigas.</i>	Possui 5 cantigas das <i>Festas de Santa Maria</i> precedidas por seu prólogo, 6 cantigas de temática mariana diversa; <i>Prólogo, índice, Intitulatio, 400 cantigas numeradas (CSM1 a CSM400) Pitiçon (CSM401) e composição final, que formam um total de 416 cantigas.</i>	Possui o Índice, o fragmento de uma cantiga da <i>Festa de Cristo, o Prólogo, o Intitulatio, e 193 cantigas numeradas (das quais três estão fragmentadas e uma não tem música).</i>	Possui 104 cantigas (completas ou fragmentadas), sem numeração, compreendidas entre os números CSM201 e CSM363, exceto duas (CSM408 e CSM409).
Lacunas, perdas ou anomalias	Três fólhos perdidos correspondentes à CSM19. Algumas folhas deterioradas ou reencadernadas. Duas cantigas do apêndice (CSM10 e CSM12) repetem a numeração.	Duas cantigas das <i>Festas</i> iniciais se repetem mais adiante (CSM210 e CSM340). Encontram-se repetidas outras sete cantigas de milagre.	Faltam, por perda de fólhos, as cantigas CSM40 e CSM150; estão incompletas as CSM145, CSM146 e CSM151; e faltam as cantigas compreendidas entre a CSM145 e a CSM200.	Faltam vários fólhos (cerca de 50); este códice deveria conter, seguindo um plano editorial determinado, as 200 últimas cantigas.

Ilustrações	Não possui.	Uma miniatura com largura da caixa sobre a CSM1 até a CSM40, com figuras de músicos, encabeçando as cantigas dezenais de louvor (CSM10, CSM20... até a CSM400), com largura de uma coluna.	Duas miniaturas de encabeçamento (uma com largura de uma coluna e outra com largura da caixa); 1264 vinhetas em 212 lâminas margeadas, divididas em seis vinhetas (uma com 8 e as quinquenais em página dupla).	Uma miniatura de cabeceira com largura de uma caixa e 113 lâminas margeadas com 6 vinhetas cada uma, das quais 48 encontram-se finalizadas, 46 sem finalização e 19 apenas marcadas.
Notação musical	Completa, porém imperfeita: mensural contaminada de quadrada.	Completa; mensural, modal (falta nas cantigas CSM298 e CSM345).	Completa: mensural modal e não modal.	Não chegaram a ser escritas; só foram traçados os pentagramas.
Data de finalização e particularidades	Parece ser cópia tardia (finais do século XIII) do códice primogênito perdido (TOo.); finalizado depois de 1264.	Finalizado necessariamente depois de 1281. Um provável copista: Johannes Gundisalvus.	Posterior a 1274. Ao pé das 25 primeiras cantigas (exceto a CSM1) foi acrescentada uma versão literária em prosa castelhana.	Trata-se do tomo II ou continuação complementar do códice T. Sem finalização. Copiado depois de 1279.

Quadro 1. Características dos códices TO, E, T e F (baseado em FIDALGO, 2002, p. 57).

## 2.3 Considerações Finais

Esta seção objetivou apresentar e delimitar o *corpus* que servirá de base para esta tese. Foi feita, deste modo, uma descrição da história dos manuscritos, assim como uma breve caracterização de cada um deles, no que concerne à datação, (possível) autoria e *layout*. A seguir, passaremos à exposição da metodologia empregada no presente estudo.



### 3 Metodologia

Nesta seção, será apresentada a metodologia empregada neste trabalho. Primeiramente, será feito um esboço do surgimento deste método de análise para dados do PA, a partir dos trabalhos de Massini-Cagliari (1995, 1999a). Em seguida, ilustraremos detalhadamente como a coleta de dados foi realizada dentro dessa perspectiva, utilizando como exemplo a CSM 17.

#### 3.1 A metodologia criada por Massini-Cagliari (1995, 1999a)

A metodologia utilizada nesta tese corresponde à metodologia desenvolvida e inaugurada no Brasil com a tese de doutorado de Massini-Cagliari, *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico - Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português*, em 1995 (publicada, posteriormente, em 1999).

Esta metodologia vem norteando suas pesquisas ao longo de todos esses anos, assim como os trabalhos desenvolvidos no âmbito do grupo de pesquisa que a autora lidera. Este método de análise de dados do PA, a partir de textos poéticos, vem se mostrando altamente eficiente e revelador, sobretudo no que se refere à prosódia de línguas de que não se tem registros orais nem falantes vivos (MASSINI-CAGLIARI, 1999a). Assim, a autora criou uma metodologia que, a partir da observação da estrutura métrico-poética das cantigas, busca características, sobretudo prosódicas, que apontem para uma melhor caracterização de línguas já mortas e de períodos passados de línguas vivas. Debruçando-se sobre cantigas medievais galego-portuguesas profanas, a autora parte da observação da estrutura de tais cantigas, juntamente com a contagem de sílabas poéticas e a concatenação dos acentos poéticos, apontando aspectos do PA nunca antes caracterizados. Posteriormente, suas pesquisas abrangem também a lírica religiosa

medieval, sendo sua tese de Livre Docência (MASSINI-CAGLIARI, 2005), obra de referência na literatura da área:

[...] esta metodologia busca abstrair da escansão dos versos em sílabas *poéticas* os limites entre as sílabas *fonéticas*. Desta 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 seqüência 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, no processo de elisão. 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. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 223)

Segundo Massini-Cagliari (1999a), a contagem das sílabas poéticas pode ser realizada de dois modos em Língua Portuguesa. O primeiro, que se refere à tradição francesa, provençal e portuguesa, consiste em contar as sílabas até a última sílaba tônica do verso, sendo que as sílabas finais são descartadas. Era desta forma que as sílabas poéticas eram contadas, na maioria dos casos, nas cantigas medievais (cf. Michaëlis de Vasconcelos, 1912-1913). O segundo modo remete ao sistema italiano e espanhol em que se conta sempre uma sílaba depois da sílaba tônica, ainda que esta não exista. Desta forma, ainda de acordo com Massini-Cagliari (1999a), temos o verso “agudo” (característico do português e do francês) e o verso “grave” (característico do espanhol e do italiano).

Há, ainda, um tipo de estrutura poética que alterna versos agudos com versos graves. Assim, 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 (MASSINI-CAGLIARI, 1999a). 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).<sup>23</sup>

Desta sorte, a metodologia criada pela autora em 1995 e 1999a tinha como foco, sobretudo, as palavras em posição de rima nos versos poéticos, isto é, a última palavra dos versos das cantigas medievais, visto que é nela que ocorre a última sílaba tônica do verso. Entretanto, com a investigação realizada a partir de sua tese de Livre Docência (MASSINI-CAGLIARI, 2005), a autora vai além, à medida que expande o contexto de sua análise, abrangendo o verso como um todo.

Assim sendo, neste trabalho, serão mapeados e analisados, dentro dessa perspectiva, os processos fonológicos considerados “não esperados” de sândi (elisões e crases), paragoge e também o hiato<sup>24</sup> (que, apesar de não configurar um processo fonológico em si, equivale à contraparte do processo de elisão, ou seja, representa a sua forma de base) presentes nas primeiras cem CSM. Convém ressaltar que a observação dos hiatos não esperados no referido *corpus* é fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, por serem considerados a contraparte da regra de sândi, isto é, por caracterizarem o processo de sândi que não ocorreu.

### 3.2 Exemplo da coleta dos processos considerados não esperados nas CSM

Para ilustrar a coleta de dados aqui realizada, exemplificaremos a forma como são mapeados os processos, por meio da CSM 17.<sup>25</sup> Consideram-se aqui como processos não esperados aqueles que fogem à norma padrão do PA, a partir de estudos de referência na área realizados anteriormente (cf. CUNHA, 1961 e MASSINI-

---

<sup>23</sup> Sobre a *lei de Mussafia* (MUSSAFIA, 1896), veja-se o trabalho de Massini-Cagliari (1999a, p. 57- 59) e as obras referidas pela autora: Lapa (1981); Spina (1991[1956]); Nunes (1972) e Cunha (1982).

<sup>24</sup> Estes processos serão analisados detalhadamente na seção 5 desta tese.

<sup>25</sup> A numeração das cantigas e dos versos está representada de acordo com Mettmann (1986, 1988, 1989).

CAGLIARI, 2005). Os já referidos casos são destacados ao longo de toda a cantiga, conforme abaixo:<sup>26</sup>

(26)

Esta é de como Santa Maria guardou de morte  
a onrada 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 5  
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, 10  
que hũa dona mui de coraçón  
amou a Madre de Deus; mas entón  
soffreu que fosse do demo tentada.  
*Sempre seja bẽeita e loada...*

A dona mui bon marido perdeu, 15  
e con pesar del per poucas morreu;  
mas mal conorto dun fillo prendeu  
que del avia, que a fez prennada.  
*Sempre seja beita e loada...*

A dona, pois que prene se sentiu, 20  
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 tempo o demo mayor 25  
tornou-ss' en forma d' ome sabedor,  
e mostrando-sse por devyador,  
o Emperador lle fez dar soldada.  
*Sempre seja bẽeita e loada...*

E ontr' o al que soub' adevyar, 30  
foy o feito da dona mesturar;  
e disse que llo queria provar,

---

<sup>26</sup> O mapeamento dos processos de sândi considerados não esperados foi realizado a partir do *corpus* da pesquisa de doutoramento de Cangemi (em preparação). A respeito do tema da tese em desenvolvimento, veja-se Cangemi (2011) e Cangemi e Massini-Cagliari (2012, no prelo).

en tal que fosse log' ela queimada.  
*Sempre seja bẽeita e loada...*

E pero ll' o Emperador dizer 35  
oyu, ja per ren non llo quis creer;  
mas fez a dona ante ssi trager,  
e ela ṽeo ben aconpanada.  
*Sempre seja bẽeita e loada...*

Poi-lo Emperador chamar m[a]ndou 40  
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 45  
bõa, de responder vos é mester.»  
«O ben», diss' ela, «se prazo ou ver  
en que eu possa seer consellada.»  
*Sempre seja bẽeita e loada...*

O emperador lles pos praz' atal: 50  
«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 55  
a un' 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 60  
e esta coita que tu ás de pran  
faz o mestre; mas m̃eos que can  
o ten en vil, e sei ben esforçada.»  
*Sempre seja bẽeita e loada...*

A bõa dona sen niun desden 65  
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, 70  
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...*

Assim, após a identificação de cada caso, os dados são agrupados, de acordo com cada processo, da seguinte maneira:

(27)

Casos de hiato não esperado

En aquel tempo o demo mayor (CSM17, 25)  
Poi-lo Emperador chamar m[a]ndou (CSM17, 40)  
a dona, logo o dem' ar chamou, (CSM17, 41)  
«O ben», diss' ela, «se prazo ou ver (CSM17, 47)  
«Sennor, acoorre a tua coitada.» (CSM17, 58)  
mas o demo enton per nulla ren (CSM17, 67)  
Mas foi-ss' o demo e fez-ll' o bocin, (CSM17, 72)

(28)

Casos de hiato não esperado pela não realização da crase

Santa Maria, a noss' avogada (CSM17, 4)  
de Roma a Virgen de Deus amada (CSM17, 8)  
mas fez a dona ante ssi trager, (CSM17, 37)  
«D'oj'a tres dias, u non aja al, (CSM17, 51)

(29)

Casos de elisão não esperada

mató-o dentr' en sa cas' enserrada (CSM17, 23)  
a un' eigreja, per quant' aprendi, (CSM17, 56)

(30)

Paragoge<sup>27</sup>

Maravilloso miragre d'oir(e)  
vos quer' eu ora contar sen mentir(e),  
de como fez o diabre fogir(e) (CSM17, 5-7)  
En Roma foi, ja ouve tal sazon(e),  
que ha dona mui de coraçon(e)

<sup>27</sup> Os casos de paragoge da CSM 17 aqui realçados estão listados de acordo com Wulstan (1993, p. 21).

amou a Madre de Deus; mas en fon(e) (CSM17,10-12)  
 En aquel tempo o demo mayor(e)  
 tornou-ss' en forma d' ome sabe dor(e),  
 e mostrando-sse por devãador(e), (CSM17, 25-27)  
 E ontr' o al que soub' adev var(e),  
 foy o feito da dona mesturar(e);  
 e disse que llo queria provar(e), (CSM17, 30-32)  
 E pero ll' o Emperador diz zer(e)  
 oyu, ja per ren non llo quis crear(e);  
 mas fez a dona ante ssi tra ger(e), (CSM17, 35-37)  
 Santa Maria lle diss': «Est' affan(e)  
 e esta coita que tu ás de pran(e)  
 faz o maestre; mas mos que can(e) (CSM17, 60-62)  
 A bõa dona sen niun des den(e)  
 ant' o Emperador aque-a ven(e);  
 mas o demo enton per nulla ren(e) (CSM17, 65-67)  
 Diss' o Emperador: «Par San Martin(e),  
 maestre, mui pret' é a vossa fin(e).»  
 Mas foi-ss' o demo e fez-ll' o bocin(e), (CSM17, 70-72)

Após o mapeamento e a coleta dos processos fonológicos, distribuímos os dados em tabelas e procedemos à construção de gráficos – primeiramente, dos processos em geral e, em seguida, de cada processo em particular – como é exemplificado pelos dados coletados a partir da CSM 17.

Ao todo, foram mapeados 13 (35%) processos de sândi, e 24 (65%) casos de paragoge, totalizando 37 processos de motivação estilística, na CSM17:

Tabela 1. Processos estilísticos mapeados na CSM17.

Processos estilísticos mapeados no <i>corpus</i> (CSM 17)	Cantigas de Santa Maria	Quantidade (percentual)
Usos estilísticos de sândi	13	35%
Usos estilísticos de inserção e apagamento vocálicos (paragoge/sândi)	24	65%
TOTAL	37	100%

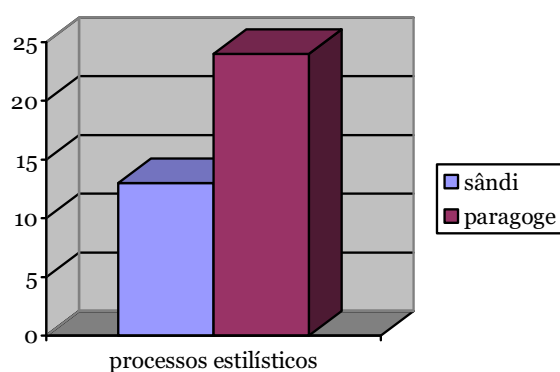


Gráfico 1. Processos estilísticos mapeados na CSM17.

Especificamente com relação aos processos de sândi, foram mapeados 7 casos de hiatos não esperados (53,8%), 4 casos de hiatos não esperados pela não realização da crase (30,8%) e 2 casos de elisão não esperada (15,4%), conforme demonstrado abaixo:



Tabela 2. Processos estilísticos de sândi na CSM17.

Processos estilísticos de sândi (CSM 17)	Cantigas de Santa Maria	Quantidade (percentual)
Hiatos não esperados	7	53,8%
Hiatos não esperados pela não realização da crase	4	30,8%
Elisão não esperada	2	15,4%
TOTAL	13	100%

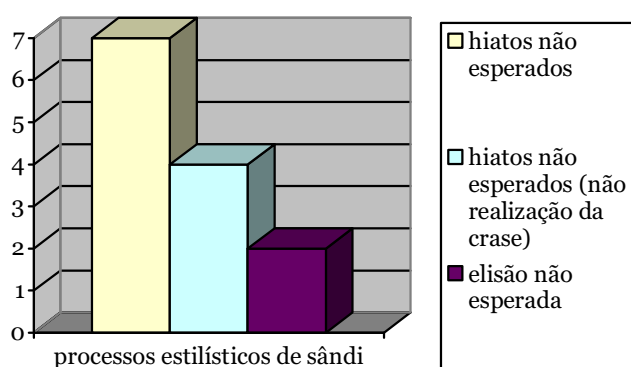


Gráfico 2. Processos estilísticos de sândi na CSM17.

Já com relação à paragoge e possíveis casos de epêntese e apagamento vocálico, verifica-se a ocorrência de 24 casos de paragoge e nenhum caso de epêntese não usual ou apagamento vocálico, na CSM 17:

Tabela 3. Usos estilísticos de inserção e apagamentos vocálicos na CSM17.

Usos estilísticos de inserção e apagamento vocálicos (CSM 17)	Cantigas de Santa Maria	Quantidade (percentual)
Paragoge	24	100%
Epênteses não usuais	0	0%
Apagamentos vocálicos não esperados	0	0%
TOTAL	24	100%

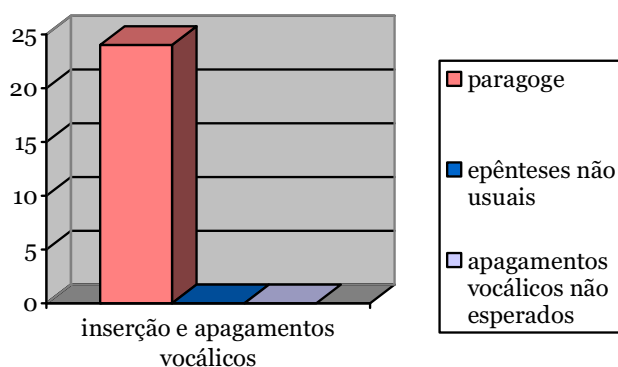


Gráfico 3. Usos estilísticos de inserção e apagamentos vocálicos na CSM17.

No que se refere aos casos de hiato, foram mapeados, na CSM 17, 7 casos de hiatos não esperados, 4 casos de hiatos não esperados por conta da não realização da crase e nenhum caso de hiatos não esperados por motivo de cesura do verso, como pode ser observado abaixo:

Tabela 4. Usos estilísticos do hiato na CSM17.

Usos estilísticos do hiato	Cantigas de Santa Maria	Quantidade (percentual)
Hiatos não esperados	7	63,6%
Hiatos não esperados pela não realização da crase	4	36,4%
Hiatos não esperados (por cesura)	0	0%
TOTAL	11	100%

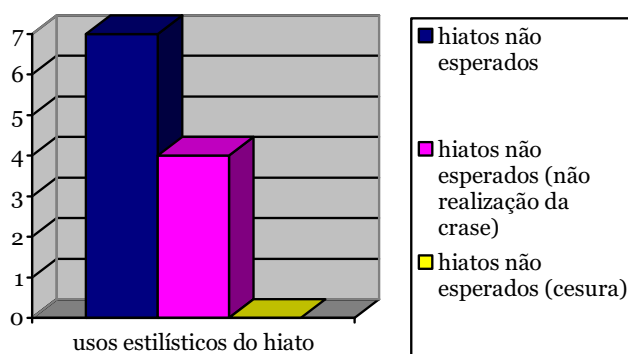


Gráfico 4. Usos estilísticos do hiato na CSM17.

### 3.3 Considerações Finais

Nesta seção foi feita uma síntese da metodologia desenvolvida por Massini-Cagliari (1995, 1999a) a ser empregada nesta tese. Foi apresentado, também, um exemplo do mapeamento e da coleta de dados feitos para esta análise a partir da CSM 17. Ressalta-se que esta metodologia foi empregada para a coleta dos dados que serão analisados na seção 5 desta tese.

## 4 Embasamento teórico

Nesta seção serão abordados os modelos teóricos que dão suporte à presente análise. Serão descritos, pois, os pressupostos básicos da Fonologia Métrica – no que tange à estrutura silábica (SELKIRK, 1982; COLLISCHONN, 2005); Fonologia Lexical (KIPARSKY, 1982, 1985; MOHANAN, 1986; PULLEYBLANK, 1986) – da aplicação opaca e transparente de regras – e Teoria da Otimalidade (PRINCE; SMOLENSKY, 1993).

### 4.1 Domínio de aplicação de regras

Os pressupostos teóricos da fonologia lexical (KIPARSKY, 1982; MOHANAN, 1986; PULLEYBLANK, 1986), apesar de se contraporem, de certa forma, aos da fonologia gerativa padrão (CHOMSKY; HALLE, 1968), assemelham-se aos desta, em alguns pontos importantes. Ambas as teorias assumem a necessidade de uma representação fonética. Assumem, também, a relevância de se ter uma representação ainda mais abstrata, chamada “forma subjacente” ou “forma fonêmica”. No entanto, na teoria gerativa padrão, o léxico não tinha qualquer tipo de estruturação e era visto, segundo Massini-Cagliari (1999a, p. 94), “como uma coleção não estruturada de idiossincrasias e de fatos imprevisíveis na língua”. Portanto, a maior diferença entre esta e a fonologia lexical está na forma de se considerar o léxico, já que esta última coloca o léxico como parte integrante importante da gramática.

Assim, a fonologia lexical transfere parte das regras fonológicas para o léxico, além de invocar a necessidade da interação entre morfologia e fonologia. De acordo com essa teoria, o léxico de uma língua é composto de níveis (ou “estratos”, segundo MOHANAN, 1986) ordenados que caracterizam os domínios de aplicação de regras morfológicas e fonológicas. Deste modo, os processos de derivação e de flexão de uma

língua podem ser organizados em uma série desses níveis. Cada um deles é associado a um conjunto de regras fonológicas que define o domínio de sua aplicação. A ordem dos processos morfológicos na formação da palavra é definida pela ordem desses níveis. Há, portanto, dois tipos diferentes de aplicação das regras fonológicas. O primeiro nível é representado pelas regras que se aplicam dentro do léxico e é chamado, desse modo, de nível lexical. O segundo representa as regras que operam fora do domínio do léxico, isto é, no componente sintático, e é chamado, assim, de nível pós-lexical.

De acordo com Massini-Cagliari (1999a, p. 94), o conteúdo do léxico, no modelo da fonologia lexical, é formado de três tipos diferentes de constituintes: “(a) uma lista finita de morfemas, (b) um *output* infinito de palavras geradas pela combinação dos morfemas de (a), e (c) uma lista finita de palavras, que constitui um subconjunto de (b)”.

Massini-Cagliari (1999a, p. 94-95), referindo-se a Goldsmith (1990), afirma que tanto as regras lexicais como as pós-lexicais apresentam dois subtipos cada, ou seja, as regras que operam no pós-léxico e as que operam dentro do léxico podem ser de dois tipos:

[...] a fonologia pós-lexical envolve dois tipos de aplicação de regras: (a) aquelas que operam crucialmente entre fronteiras de palavra ou que fazem uso de estruturas sintáticas ou prosódicas e (b) aquelas que incluem, especificam ou se referem a traços não-distintivos – as regras sub-fonêmicas (ou, em outras palavras, fonéticas). Também a classe de regras lexicais é composta de dois subtipos: (a) as que envolvem ajustes que são desencadeados pela combinação de morfemas, como a regra de abrandamento de velar no português, que transforma o /k/ de *eletrik-* em /s/ diante do morfema *idade*, formando *eletricidade*, e (b) aquelas que operam modificações na estrutura segmental, requeridas quando a forma subjacente não satisfaz as condições fonotáticas que consideram uma seqüência uma palavra bem-formada, como, por exemplo, as regras de silabificação e as epênteses daí decorrentes.

Por exemplo, para Mohanan (1986, p. 5), a alternância de [t]/[s] em palavras como *president/presidency* é diferente da alternância em [t]/[th], como em *photograph/photographer*. A teoria da fonologia lexical distingue os dois casos,

estabelecendo que a regra que transforma [t] em [s] é aplicada dentro do léxico (pois é motivada morfológicamente), ao passo que a regra que transforma [t] em [th] aplica-se no componente pós-lexical (já que não possui motivação morfológica).

Segundo Mohanan (1986, p. 4), o embrião dessa abordagem lexical estava presente no trabalho de Chomsky (1970), intitulado “Remarks on nominalization”:

*Chomsky proposed that certain regular relationships between words could be expressed in terms of ‘lexical rules’, and that these rules were different in nature from the syntactic rules which determined sentence structure. A lexical rule was a ‘redundancy’ rule which captured the regularities in the lexical entries, such as the relation between destroy and destruction. This was the beginning of the recognition that word structure and sentence structure were not governed by the same set of principles, and that they belonged to different modules of grammar. In Chomsky (1965), the output of lexicon was a set of morphemes; after Chomsky (1970), the output of lexicon was a set of words.<sup>28</sup>*

A partir de então, deu-se início a um movimento em favor da ideia de que o léxico poderia ser utilizado para expressar a natureza de certos processos fonológicos. O fator que diferencia totalmente a fonologia lexical das teorias anteriores é o fato de essa abordagem considerar dois tipos de *aplicação* de regras e não dois tipos de *regras*. Em outras palavras, nessa teoria, a relevância reside no fato de as regras aplicarem-se dentro ou fora do domínio do léxico. Isso quer dizer que tais regras podem ser aplicadas lexicalmente, pós-lexicalmente ou em ambos os níveis.

De acordo com Mohanan (1986), há um único conjunto de regras fonológicas. Todavia, qualquer uma dessas regras pode ser caracterizada por aplicar-se lexicalmente, pós-lexicalmente ou em ambos os domínios. Assim sendo, uma mesma regra pode ser

---

<sup>28</sup> Tradução nossa: “Chomsky propôs que certas relações regulares entre palavras podem ser expressas em termos de “regras lexicais”, e que essas regras eram diferentes em natureza das regras sintáticas que determinam a estrutura da sentença. Uma regra lexical era uma regra de “redundância” que capturava as regularidades nas entradas lexicais, como as relações entre *destruir* e *destruição*. Este foi o começo do reconhecimento de que a estrutura da palavra e da sentença não eram governadas pelo mesmo conjunto de princípios, e que elas pertenciam a diferentes módulos da gramática. Em Chomsky (1965), a saída do léxico era um conjunto de morfemas; depois de Chomsky (1970), a saída do léxico era um conjunto de palavras.”

aplicada tanto no nível lexical como no pós-lexical, manifestando, porém, diferentes propriedades em cada caso. Segundo Mohanan (1986, p. 7):

*Lexical Phonology tries to regain what was intuitively true about the classical phonemic representation. In fact, one may even say that Lexical Phonology achieves what classical phonemic fails to do, namely, to make sense of the intuition in terms of formal theory. It may therefore be claimed that Lexical Phonology is the true heir of the legacies of classical phonemics as well as SPE phonology.*<sup>29</sup>

De acordo com essa teoria, as regras que são aplicadas em fronteiras de palavras só podem ser pós-lexicais, posto que as palavras somente serão concatenadas em frases no momento em que forem inseridas no domínio sintático, ou seja, no nível pós-lexical (PULLEYBLANK, 1986, p. 5):

*[...] in any given derivation, all lexical applications of rules must precede all post-lexical applications of rules. For example, a rule applying across word-boundaries could never apply earlier in the derivation than a rule referring to sub-word constituents.*<sup>30</sup>

Para Mohanan (1986), há uma correlação entre a regra que se refere à estrutura interna da palavra e o fato de essa regra possuir exceções lexicais. Portanto, o autor propõe que existe uma importante diferença entre as regras que operam no nível lexical e as que operam no pós-léxico: apenas as regras lexicais têm exceções.

Kiparsky (1982) afirma, ainda, que as regras que operam lexicalmente estão sujeitas às regras de preservação da estrutura, o que não ocorre, necessariamente, com as regras pós-lexicais. É possível ilustrar essa afirmação referente à preservação da estrutura com um exemplo do Português Brasileiro (doravante, PB). Em PB, observa-se

---

<sup>29</sup> Tradução nossa: “A Fonologia Lexical tenta resgatar o que era intuitivamente verdadeiro na representação fonêmica clássica. De fato, pode-se mesmo dizer que a Fonologia Lexical alcança o que a fonêmica clássica não pode alcançar, ou seja, fazer sentido da intuição em termos de teoria formal. Pode-se, portanto, afirmar que a Fonologia Lexical é a verdadeira herdeira dos legados tanto da fonêmica clássica como da Fonologia do SPE.”

<sup>30</sup> Tradução nossa: “[...] em qualquer derivação, todas as aplicações de regras lexicais devem preceder todas as aplicações de regras pós-lexicais. Por exemplo, uma regra que se aplica em fronteiras de palavras nunca poderia ser aplicada na derivação antes de uma regra que se refere a constituintes internos à palavra.”

a ocorrência do fenômeno da epêntese<sup>31</sup> em palavras como “Unesp” (“Unespi”) e “arroz” (“arroiz”).

De acordo com a observação de Kiparsky (1982), podemos afirmar que o primeiro caso se trata de uma regra lexical, pois visa preservar a estrutura da sílaba (visto que em PB não é permitido [p] na coda) e, deste modo, não apresenta exceção. Já o segundo caso apresenta uma regra pós-lexical, pois, apesar de a sílaba /xoS/ ser considerada “boa” no português, há, ainda assim, a inserção do segmento [i].

Ainda de acordo com Kiparsky (1982), os processos podem ser ou não cíclicos. Segundo Massini-Cagliari (1999a), a ciclicidade proposta pela teoria lexical amplia a ideia de ciclo abordada pela gerativa padrão. Na fonologia lexical, como cada forma deve passar necessariamente por todos os níveis do léxico, pode-se dizer que, durante os processos de formação das palavras, sua conseqüente passagem pelos componentes do léxico é cíclica. Segundo a autora, a ciclicidade é, nessa concepção, “uma conseqüência da interação entre os estratos lexicais e o sistema de regras fonológicas” (MASSINI-CAGLIARI, 1999a, p. 100).

Deste modo, os processos que operam no nível lexical são cíclicos, pois podem ser reaplicados após cada etapa da formação da palavra no nível morfológico. Já as regras pós-lexicais não podem operar ciclicamente, pois são aplicadas somente após a saída da morfologia (MOHANAN, 1986).

Essa teoria, no que concerne ao papel das propriedades fonéticas, sugere que o componente fonético corresponde ao domínio pós-lexical. Assim, a fonologia de uma língua é caracterizada por um nível fonológico lexical e por um nível fonético pós-lexical. Da interação das regras morfológicas e fonológicas é que surgem as representações lexicais (palavras), diferentes, portanto, da forma subjacente. Essas

---

<sup>31</sup> O processo fonológico conhecido como epêntese vocálica é caracterizado pela inserção de um segmento, em geral um [i] (átono e breve), em determinadas sílabas do português (CAGLIARI, 1981; LEE, 1993; COLLISCHONN, 1996; MASSINI-CAGLIARI, 2000, 2005).



representações lexicais são inseridas no componente sintático, constituindo os sintagmas, os quais, por sua vez, passam pelo domínio pós-lexical, dando origem à forma fonética. Desta maneira, a fonologia lexical estabelece três níveis de representação fonológica: subjacente, lexical e pós-lexical.

Ao caracterizar as aplicações dessas regras fonológicas, Mohanan (1986) afirma que o *output* das operações fonológicas pode ser submetido às operações lexicais e ainda se submeter às operações fonológicas. Sendo assim, é possível simplificar, estabelecendo que, nesse modelo, a fonologia e a morfologia são *inputs* uma da outra. De acordo com esse autor, acreditava-se que a principal diferença entre a aplicação de tais regras consistia no fato de que as regras lexicais eram consideradas cíclicas, ao passo que as regras pós-lexicais eram consideradas não cíclicas. No entanto, para ele, o principal ponto de divergência entre as duas aplicações é a sensibilidade à informação morfológica. Assim, as regras cuja aplicação exija informação morfológica são consideradas lexicais.

Como os morfemas estão concatenados em palavras e estas, em frases na sintaxe, conclui-se que as sequências dos morfemas dentro das palavras estão sujeitas à aplicação das regras fonológicas dentro do léxico. Já no caso da formação de frases, nota-se que estas não poderiam estar no componente lexical. Portanto, a aplicação de regras fonológicas em fronteiras de palavras deve ter lugar no domínio pós-lexical. Sendo assim, a aplicação de uma regra em fronteira de palavra (pós-lexical) não pode preceder a aplicação de uma regra que requeira informação morfológica em qualquer derivação.

Lee (1992, 1995), à luz da fonologia lexical, faz uma análise dos fenômenos fonológicos do PB que, segundo a fonologia gerativa (CHOMSKY; HALLE, 1968), são condicionados morfológicamente.

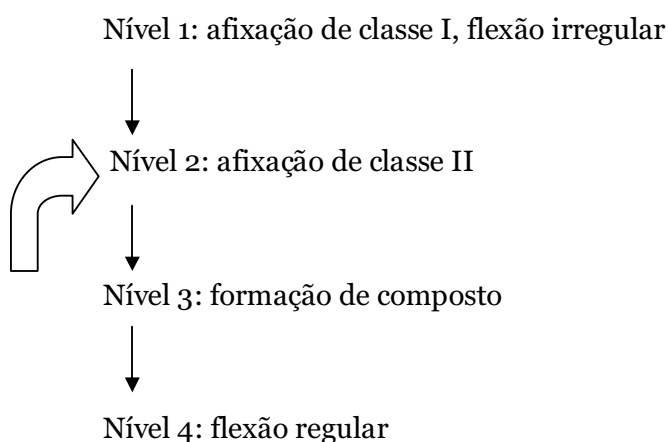
Para ilustrar a aplicação dos tipos de regras tais como postulados pela teoria lexical, observemos o quadro reproduzido abaixo, de aplicação das regras à palavra “imoralidades”, proposto pelo autor. A partir dessa análise, é possível notar a interação entre a fonologia e a morfologia presente neste modelo (LEE, 1992, p. 111):

(31)

	/moral/	Representação de base
Aplicação da regra lexical	[moral]	acento
	[iNmorál]	afixação
	[i[morál]	supresão de nasal
	[i[morál]idade]	afixação
	[i[morál]idáde]	acento
Saída do léxico	[i[morál]idáde]s]	afixação
Aplicação da regra pós-lexical	[imoralidadeš]	s → š
	[imoralidádiš]	alçamento de vogal
	[imoralidádžiš]	palatalização
	.	
	.	
	.	
	.	
	[	
	]	Representação fonética

Segundo Lee (1992, p. 111), de acordo com os pressupostos da fonologia lexical, o léxico do português precisa ser estruturado em quatro níveis, para dar conta de todos os processos morfofonológicos que ocorrem nessa língua, ficando representado assim:

(32)



De acordo com o autor, no nível 1 ocorrem os fenômenos de derivação e as flexões irregulares. E é nesse nível, portanto, que as formas básicas dos morfemas são definidas. No nível 2, aplicam-se as flexões regulares da língua (verbo e número), como “fala/falavam”. O nível 3 representa a saída do léxico e a entrada para a sintaxe, e, assim sendo, está na parte pós-lexical. E, finalmente, no nível 4, ocorre um tipo especial de composição, do tipo “homem-rã”, “garota-propaganda”.

Contudo, em sua tese, Lee (1995, p. 11) revê sua posição de 1992 e afirma que o léxico do PB precisa de apenas dois níveis:

[...] se os radicais derivacionais que sofrem as regras de (3)<sup>32</sup> são marcados na entrada lexical para satisfazer estas regras, não se faz necessário distinguir os sufixos que apresentam a mesma propriedade morfológica; se a formação do composto ocorre junto ao processo derivacional, o uso do loop pode ser eliminado. Assim sendo, pode-se generalizar que todos os processos derivacionais ocorrem num mesmo nível, ou seja, no nível 1.

Em síntese, do que foi ora exposto sobre a Fonologia Lexical, é possível concluir, segundo Bisol (2005, p. 88):

---

<sup>32</sup> Segundo Lee (1995, p. 10), os níveis 1 e 2 são motivados por regras fonológicas como a regra de assibilação (*democra[t]a + ia – democra[s]ia*) e a regra de abrandamento da velar (*eletri[k]o + idade – eletri[s]idade*), às quais o autor se refere como “as regras de (3)”.

[...] a teoria da subespecificação faz parte do modelo. Admite-se, pois, que estruturas subjacentes cuja representação não deve ultrapassar o nível fonêmico, como afirma a Condição de Alternância, devem ser minimamente especificadas. Ensina Kiparsky que o valor de cada traço a ser suprido por uma regra fonológica de redundância é sempre o valor não-marcado. [...] Tais regras de redundância podem ser aplicadas durante o processo lexical se necessárias, mas o mais das vezes são regras tardias que se aplicam no pós-léxico (Kiparsky, 1985).

#### 4.1.1 Sobre a opacidade

Conforme já exposto, no âmbito da Fonologia Lexical, o léxico não mais é visto como um depositário de idiossincrasias, mas sim como um domínio em que regras fonológicas e morfológicas interagem e cuja consequência imediata é a diferenciação de regras lexicais e pós-lexicais. Assim, na tentativa de limitar abstrações, Kiparsky (1982) postula a Condição de Alternância, cujo objetivo é proibir representações subjacentes que não tenham ao menos uma representação na estrutura de superfície. Bisol (2005, p. 85) ressalta, porém, que essa condição é reformulada mais tarde pelo mesmo autor como Condição de Alternância Revista (RAC). Todavia, ainda segundo a autora, é Mascaró (1976) que propõe a Condição do Ciclo Estrito, ao relacionar o ciclo às condições do ambiente derivado, o que governará toda a teoria (BISOL, 2005).

Desta forma, os mecanismos que regem o modelo são: o ciclo (herança da teoria gerativa padrão), a Condição do Ciclo Estrito e o Princípio de Preservação da Estrutura (KIPARSKY, 1982, 1985).

Bisol (2005, p. 85) explica que o primeiro se refere a regras fonológicas que se relacionam com a morfologia, podendo ser repetidas à medida que os morfemas venham a formar ambientes que satisfaçam suas descrições, no processo de formação das palavras. O segundo restringe a ciclicidade e o terceiro determina que as regras envolvidas na formação de palavras sejam preservadoras, ou seja, “fíeis ao sistema fonológico da língua”.

Estando a estrutura subjacente restrita ao nível morfológico, a análise volta-se, pois, para o fenômeno da opacidade. Schwindt (2005, p. 274) define opacidade como “termo utilizado para designar fenômenos cujas formas de output são constituídas por generalizações que não podem ser captadas na superfície”. Desta sorte, as regras opacas são caracterizadas por deixarem de atuar em contextos em que se espera sua aplicação. A título de exemplificação, tomemos a regra de abrandamento do finlandês, discutida por Kiparsky (1982). Esta regra deixa de atuar em contextos favorecedores de sua ocorrência, o que revela a característica denominada opacidade. A referida regra do finlandês determina que  $[t] \rightarrow [s] / \_ [i]$ , isto é: [t] torna-se [s] quando diante de [i]. Assim, o processo se aplica em *halut* + *i*  $\rightarrow$  *halusi*, mas não em *tila*. A opacidade, neste caso, é explicada pelo fato de que, no finlandês, há uma classe de morfemas com [ti] que, sistematicamente, não sofre a regra. Todavia, há uma outra classe de [ti] – derivada de [te] por meio de redução vocálica – que, ao contrário, sofre a regra.

Sendo assim, apesar de a Condição do Ciclo Estrito ter solucionado o problema da opacidade, como no caso do finlandês, um problema continua sem solução: o fato de regras cíclicas também atuarem em ambientes não derivados. Bisol (2005, p. 87) exemplifica tal fato fazendo referência à regra de acento com que Chomsky e Halle (1968) explicam o ciclo. No exemplo abaixo, a palavra não derivada – *flor* – recebe o acento que, por sua vez, vai deslocando de acordo com o ciclo:

(33)

[flór] [[flor]éira] [[[flor]ei]ár] (florejar, onde  $i \rightarrow j$ )

A solução é, desta forma, trazida por Kiparky (1982, 1985) ao estabelecer que as representações lexicais são governadas por dois sistemas. O primeiro é composto por

regras universais e particulares, entre elas as que suprem valores não marcados de traços. O segundo é composto pelas condições – entre elas a de marcação – admitindo-se, portanto, que alguns traços sejam marcados.

Como exemplo, segundo Bisol (2005, p. 88), certos segmentos apresentam vazio na sua especificação, a depender do contexto. É o caso da nasal pós-vocálica e da fricativa coronal pós-vocálica do Português, como em “campo”, “anjo”, “pasta” e “pasma”. Estas têm um vazio na sua especificação que é preenchido por uma regra de assimilação do segmento vizinho – “respectivamente de ponto para nasal e de voz para a contínua”.

Ainda com relação à noção de opacidade, sabe-se que as interações opacas de destaque na Fonologia Lexical (KIPARSKY, 1982, 1985) são a contra-alimentação e o contrassangramento. Segundo Matzenauer (2005, p. 41-42), tais processos se referem à relação de ordenamento entre regras. Assim, de acordo com a autora,

[...] se a aplicação de uma regra A criar input para uma regra B, diz-se que A alimenta B; se, do contrário, a aplicação de A remover o input de B, e B não puder ser aplicada, diz-se que A sangra B [...]. Efeitos de contra-alimentação e contra-sangramento são obtidos pela inversão da ordem das regras A e B: A passa a alimentar B e B, a sangrar A.”

Em outras palavras, pode-se inferir que a contra-alimentação é caracterizada pelo fato de uma regra deixar de atuar em ambientes em que se espera sua aplicação. O contrassangramento, ao contrário, caracteriza-se pelo fato de determinada regra ser aplicada, ainda que o contexto não seja favorecedor de sua realização. Neste sentido, no que se refere aos dados desta pesquisa, observem-se os exemplos abaixo:

(34)

Mas o demo enartar (CSM 7, 15)

Quand' aquel bon ome o seu (CSM 25, 14)

da nave ouv' a britar, (CSM 33, 19)

Entanto o preste morreu, e sen falla (CSM 65, 27)

que fezo Santa Maria, | apostoto e grand' e fero, (CSM 67, 7)  
e un mui gran forno encender llo mandava (CSM 78, 32)  
queimava peyor que fogo; e assi (CSM 91, 31)

Os exemplos acima representam casos típicos de contra-alimentação, à medida que o hiato é o processo não esperado nesses casos, visto que o contexto é favorecedor da regra de elisão. Já com relação ao contrassangramento, notem-se os versos abaixo. Em todos os casos de (35), a elisão se realiza, ainda que o contexto favoreça a hiatização:

(35)  
vyu a peddr' entornada (CSM 1, 44)  
e vy' en un calez bel (CSM 4, 30)  
Azari' e Misahel (CSM 4, 84)  
noss'e amparança.» (CSM 9, 140)  
Quando est' a compannn' oya (CSM 11, 54)  
mató-o dentr' en sa cas'ensserrada (CSM 17, 23)  
á un' igreja, per quant' apres' ei, (CSM 52, 11)

Em todos os sete versos supracitados há casos de elisão não esperada, conforme destacado, que configuram, também, casos típicos de contrassangramento, ou seja, a regra se aplica, ainda que ela não seja esperada nesses contextos.

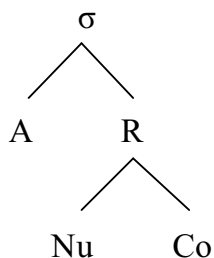
Para esta tese a noção de opacidade é profundamente relevante, visto que nossa análise debruça-se sobre os processos fonológicos considerados não esperados – isto é, fenômenos que deveriam ocorrer mas não ocorrem – presentes em CSM. Do ponto de vista fonológico, é somente por meio da caracterização dessas regras – que podem ser opacas – que será possível chegar a uma explicação satisfatória acerca da ocorrência de tais fenômenos.

## 4.2 Sílabas

A teoria da sílaba ( $\sigma$ ) adotada para esta pesquisa é a formulada por Selkirk (1982). Assim sendo, dentro da proposta iniciada por Selkirk, Collischonn (2005, p. 102) afirma: “Uma sílaba consiste em um ataque (A) e uma rima (R); a rima, por sua vez, consiste em um núcleo (Nu) e em uma coda (Co). Qualquer categoria, exceto Nu, pode ser vazia” (cf. HARRIS, 1983).

Deste modo, a estrutura silábica seria representada da seguinte forma:

(36)



As sílabas podem ser caracterizadas, ainda, como leves ou pesadas, em muitas línguas. Segundo Collischonn (2005, p. 104), sua constituição “é fator determinante”. Ainda de acordo com a autora, no latim, o acento incide sobre a penúltima sílaba – se esta for pesada – e na antepenúltima, se a penúltima for leve. Nos exemplos abaixo, extraídos de Collischonn (2005, p. 104), as sílabas pesadas encontram-se sublinhadas e (') marca a posição do acento:

(37)

pa.ra.bé.lum  
pe.pér.ci  
a.m[í].cus  
ín.te.ger

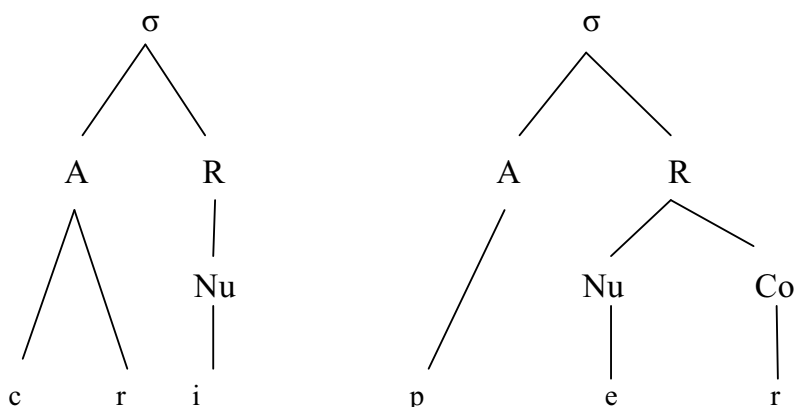


A este respeito, seguindo as ideias de autores como Hyman (1985) e Hayes (1995), a autora ressalta:

Sílabas pesadas são constituídas por mais de um elemento. No entanto, nem todas as sílabas de mais de um elemento são pesadas. Por exemplo, na palavra *lacrima*, o acento cai na antepenúltima sílaba, mesmo que a penúltima sílaba, *cri*, tenha três elementos. Já em *peperci* a sílaba *per*, de três elementos, é pesada.

Assim, o que diferenciaria as duas sílabas supracitadas, seria, nas palavras da autora, a estrutura interna. Portanto, *cri* e *per* poderiam ser representadas conforme abaixo (COLLISCHONN, 2005, p. 104):

(38)

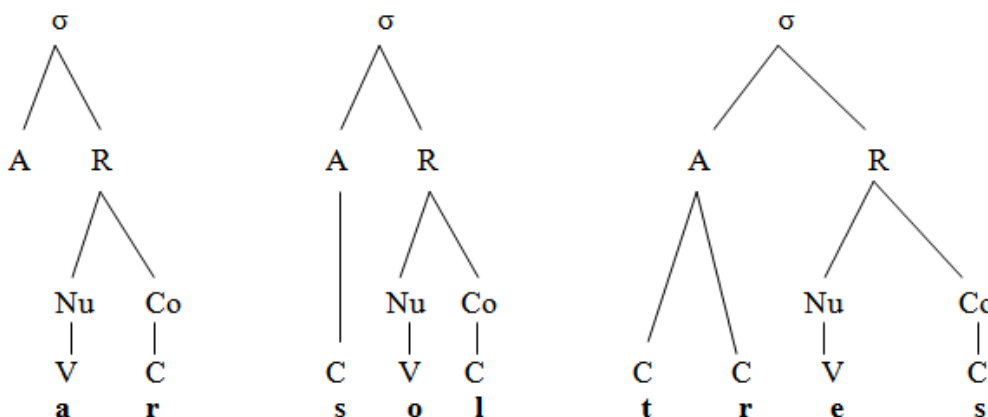


Desta forma, nota-se que a primeira sílaba possui o ataque ramificado. Já na segunda, a rima é que apresenta ramificação. Sendo assim, é possível inferir que o ataque não é relevante para o peso silábico, mas sim a rima, de acordo com Collinschonn (2005, p. 104). Particularmente sobre as rimas, afirma a estudiosa: “Rimas constituídas somente por uma vogal são leves e rimas constituídas por vogal + consoante ou por vogal + vogal (ditongo ou vogal longa) são pesadas”.

Consequentemente, é possível distinguir sílabas leves e pesadas à medida que se distinguem sílabas com rimas ramificadas de sílabas com rimas não ramificadas. Todavia, a autora alerta para o problema em relação à representação de sílabas longas dentro dessa abordagem. É o caso, por exemplo, da sílaba *mi* em *amicus*, do latim, como sílaba pesada.

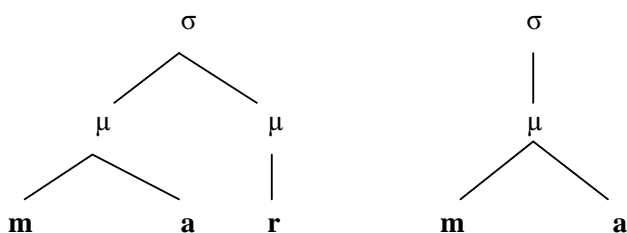
De acordo com Collischonn (2005, p. 105), a estrutura silábica de alguns monossílabos portugueses – a saber, “ar”, “sol” e “três” – poderia ser representada conforme abaixo:

(39)



Há, ainda, teorias que defendem que as sílabas consistem em unidades de peso conhecidas, tradicionalmente, como moras (cf. KAHN, 1976; HYMAN, 1985; HAYES, 1989, 1995). Deste modo, uma sílaba pesada possui duas moras, ao passo que uma sílaba leve possui uma única mora, conforme abaixo, respectivamente ( $\mu$  representa a mora), de acordo com Kahn (1976):

(40)



Observa-se que, pelo fato de a consoante inicial /m/ não possuir uma mora independente, ela não contribui para o peso silábico. Já a consoante final /r/ possui uma mora.

Diante do exposto, ressalta-se que a caracterização silábica é fundamental para esta pesquisa, já que recorreremos à estrutura interna da sílaba, postulada pelas propostas acima descritas, com vistas à formulação das regras opacas atuantes no *corpus* das cem primeiras CSM, como poderá ser visto na seção 5 desta tese.

### 4.3 Restrições

A Teoria da Otimalidade (TO), proposta por Prince e Smolensky (1993), é um modelo de cunho gerativo constituído por um conjunto de restrições (*constraints*) violáveis e hierarquizadas.

Tal modelo é constituído de um mecanismo gerador de possíveis *outputs* – GEN, do inglês generator – a partir de um determinado *input*. Assim sendo, todos os dados variantes de uma unidade dependente de um *input* são avaliados, a fim de se verificar seu grau de aceitabilidade dentro da gramática da língua. Isto é, GEN coloca em avaliação todas as formas possíveis (e até mesmo impossíveis) relacionadas com o *input* (PRINCE; SMOLENSKY, 1993).

O *output* do sistema – ou os dados fonéticos –, por meio dessa avaliação realizada pela intuição do falante e de uma avaliação formal feita a partir do *input* (tipo de forma subjacente), são considerados válidos e corretos. No que tange ao *output* e retomando a análise de Prince e Smolensky (1993), afirma Cagliari (2002, p. 132):

A TO trabalha com os dados da superfície (dentro da perspectiva gerativa). Esses dados são fornecidos pelo uso comum da língua. Isso significa que o objeto primário de investigação é a fala. Esses dados são coletados de acordo com a tradição linguística, isto é, transcritos foneticamente, mostrando elementos fonéticos de todos os tipos segmentais e supra-segmentais (prosódicos), tirados das possibilidades articulatórias do homem.

Por haver muitas variantes para um mesmo dado, a diferença entre *input* e *output* se faz necessária. Pode-se dizer que a TO é, deste modo, uma teoria que atua sobre fenômenos de variação linguística. Em síntese, nas palavras de Cagliari (2002, p. 133), “o *input* representa a estrutura da língua na sua forma mais básica e o *output* representa os usos dessas estruturas”.

A avaliação dos candidatos é feita pelo mecanismo avaliador EVAL (*evaluator*). Esse mecanismo irá determinar qual dos candidatos é o ótimo ou, ainda, se são aceitáveis ou não (PRINCE; SMOLENSKY, 1993).

Ainda no que se refere ao modelo de Prince e Smolensky (1993), o conjunto de restrições dá origem ao componente CON, além de estabelecer o sistema universal da linguagem humana. Assim, pode-se considerar CON, segundo Massini-Cagliari (2005, p. 28), “o elemento estrutural primordial inato da linguagem”.

Ainda de acordo com a autora,

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.

Desta maneira, a TO pode ser considerada gerativa – visto que tem *input* e *output* – mas não derivacional nem transformacional, apenas avaliativa (PRINCE; SMOLENSKY, 1993; CAGLIARI, 2002).

O processo de avaliação dos candidatos bem como as considerações a seu respeito são apresentados na forma de uma tabela ou planilha, especialmente projetada para esse fim, que recebe o nome de *tableau*.

A presença deste modelo teórico nesta pesquisa justifica-se pelo fato de que, na seção 6 desta tese, remeteremos à análise realizada por Massini-Cagliari (2005) – acerca dos processos fonológicos de cunho estilístico operantes no PA – que se insere no âmbito da teoria de restrições (TO) aqui muito brevemente caracterizada.

#### 4.4 Considerações Finais

Nesta seção foram descritos, de maneira muito breve, os modelos teóricos que sustentam a presente análise empreendida por esta tese. Muito embora a teoria fonológica Lexical tenha sido escolhida para explicar a realização de processos considerados não esperados – muitas vezes opacos – no âmbito das cem primeiras CSM, nas próximas seções, faremos referências à análises que envolvem aspectos de estruturação silábica, assim como análises concernentes ao modelo de ranqueamento de restrições proposto pela TO.

## 5 Análise dos dados

Esta seção será dedicada à análise dos dados mapeados e coletados nas primeiras cem CSM, a partir da revisão da literatura pertinente sobre os processos fonológicos considerados nesta tese, a saber: sândi – crase, elisão e hiato – e paragoge. As análises, portanto, serão demonstradas a seguir.

### 5.1 Sândi

De acordo com Xavier e Mateus (1990, p. 327-328), o processo de sândi consiste em um “fenómeno 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”.

Câmara Jr. (1973, p. 341), por sua vez, descreve-o como “mudanças resultantes de assimilações ou dissimilações de um vocábulo em contacto com outro”.

Segundo Cunha (1961, p. 27), os três processos de sândi vocálico externo que têm recebido maior relevo na literatura sobre PA são: elisão, hiato e ditongação (“solução entre encontros vocálicos interverbais”, segundo o autor).

Xavier e Mateus (1990, p. 140) definem a elisão como um “fenómeno de fonética sintáctica que consiste na supressão de uma vogal átona final quando a palavra seguinte começa por vogal” (como em *linha d’água, cantigas d’amigo; blusa usada – blususada*).

No que diz respeito ao funcionamento destes três processos no PA, Cunha (1961, p. 91-92) chega a quatro conclusões de ordem geral e a dez de ordem particular, a saber:

De ordem geral:

- a) aos trovadores não repugnavam os hiatos, embora revelassem acentuada inclinação para elidir a vogal do encontro, quando átona;
- b) o regime da elisão estava ligado ao ritmo do verso e era contra-regrado por impedimentos fonéticos, fonêmicos e morfológicos;
- 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).

Cunha (1961, p. 42) compara a ditongação (sinalefa) com a elisão, chegando inclusive a afirmar que “são, na verdade, dois aspectos de um mesmo fenómeno”. Massini-Cagliari (2005, p. 222) concorda com Cunha (1961) quando ressalta que a questão que se coloca é saber se nos processos de sândi “há ou não contexto para a ‘perda’ – total (elisão) ou parcial (ditongação) – da ‘natureza silábica’ da vogal átona da primeira palavra”.

Neste sentido, a oposição que se observa não é entre a elisão e a ditongação, mas sim entre estas e o hiato – “não-aplicação do sândi”; “preservação total da ‘natureza silábica’ da primeira vogal” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 222):

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 fenómenos 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?

Cunha (1961, p. 43) considera improvável que houvesse livre arbítrio da parte dos trovadores e afirma que:

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.

Sendo assim, Massini-Cagliari (2005, p. 223) considera se estamos diante de processos obrigatórios (intrinsecamente linguísticos) ou opcionais (de estilo). A autora considera então necessário confrontar casos de elisão e ditongação com casos de hiato (a partir de um *corpus* composto por cem cantigas profanas e cinquenta cantigas religiosas). A análise dos dados mapeados é feita a partir de uma metodologia bastante eficiente (como explicitada anteriormente, na seção 3), sobretudo em relação aos processos de elisão.

Diante dos resultados de sua análise, a autora chega à conclusão de que “a elisão é, pois, de modo geral, o processo de sândi mais recorrente nas cantigas medievais galego-portuguesas” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 224). A autora constata também uma baixa realização de processos de ditongação no referido *corpus* e conclui que:

[...] 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, ó]. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 226)

Ainda de acordo com os resultados apontados pela autora, praticamente todas as sequências vocálicas podem formar hiatos, no entanto, a elisão, por exemplo, ocorre apenas nos contextos em que a vogal átona da primeira palavra é /a/, /e/ ou /o/ (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 227). Seguindo de perto sua análise, verifica-se que os



casos mais típicos de elisão ocorrem quando a vogal átona da primeira palavra é /e/ ou /o/, como mostram os exemplos (MASINI-CAGLIARI, 2005, p. 228):<sup>33</sup>

- (41)
- a. do sepulcr'e 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

Segundo Massini-Cagliari, (2005, p. 229):

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/ esta proporção se inverte.

### 5.1.1 Processos estilísticos de crase, elisão e hiato nas CSM

De acordo com Massini-Cagliari (2005), “os casos de elisão de /a/ diante de vogais diferentes de /a/ mesmo” têm maior ocorrência no *corpus* das CSM, sendo raros no *Cancioneiro da Ajuda* e inexistentes no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Essa discrepância levou a autora a concluir, em estudos anteriores, 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. Nas palavras da autora, “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” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 230).

---

<sup>33</sup> As abreviaturas A e B se referem, respectivamente, a “Cancioneiro da Ajuda” e a “Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa”.

Ainda segundo a autora, tratar este processo como crase (ou seja, deminação) e não como elisão ou degeminação ajuda a explicar porque o hiato é a solução preferida para encontros vocálicos formados pela vogal /a/ seguida de outras vogais, como confirmam os casos abaixo (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 230):

(42)

foy ferida e mal treita (B798-8)  
que uos agora e pesar (A14-12)  
Ala igreja de uigo (B1280-2)  
per que faça o meu peor (A 230-7)  
cada u uou por me uos asconder (A185-22)  
veron sa offerta dar / estranna e preçada. (CSM1-41,42)  
Essa ora logo sen tardada (CSM15-131)  
E por dar a cada uu segundo o que merece, (CSM335-10)

Além da discrepância, a autora notou que “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/” serve também como argumento para a sua hipótese de o processo de sândi que atua entre duas vogais /a/ não ser a elisão (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 231).

Bisol (1992, 2002) também considera que a vogal /a/ tem um comportamento diferenciado no que diz respeito aos processos de sândi vocálico externo no PB: palavras terminadas em /a/ átono final favorecem a degeminação, ao passo que palavras terminadas em outras vogais átonas favorecem a elisão e/ou outro processo de sândi.

Ainda com relação à crase, Massini-Cagliari (2005, p. 236) afirma que “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.” Esta hipótese de ser crase e não elisão, estando correta, reduz os casos de elisão mapeados e faz a autora concluir que “uma forte restrição com relação à qualidade da vogal átona final da primeira palavra rege o aparecimento da

elisão”, pois, para tal, essa vogal deve ser /e/ ou /o/ e salienta que “somente no caso de aproveitamento da elisão como processo estilístico a favor da metrificação do poema esta vogal pode ser /a/” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 236).

Na presente pesquisa, interessa-nos, pois, o processo não esperado, isto é, a regra que deveria ter ocorrido, mas não ocorreu. Nos termos da Fonologia Lexical (KIPARSKY, 1982, 1985), diz-se que nos interessa, desta forma, os processos opacos ou, ainda, casos típicos de contra-alimentação.

A partir dos contextos mapeados por Massini-Cagliari (2005) para o referido fenômeno, foi-nos permitido fazer a coleta dos casos de não realização da crase nas cem primeiras CSM, conforme os exemplos abaixo:

(43)

«Serren a eigreja, u non **aja al**, (CSM 27, 31)

aquela eigre**ja a** Sennor de prez, (CSM 27, 61)

**Ca a**via y do leyte | da Virgen esperital, (CSM 35, 20)

que por aver Parayso sempre soffria **a**fan; (CSM 35, 32)

que depois a Ingrate**rra ar** passou e, com' oý, (CSM 35, 37)

**Toda a** noite ardeu a perfia (CSM 39, 10)

E desta guisa **a** Madre de Deus (CSM 52, 35)

Enton a Virgen santa **ali** ll' apareçia, (CSM 71, 27)

Ca u vermella era, tan branca **a** fez (CSM 73, 55)

Mais enquant' **ela andou** (CSM 94, 62)

A título de ilustração, remeteremos à CSM 45. O fenômeno da não realização da crase é destacado ao longo de toda a cantiga, conforme abaixo:

(44)

Esta é como Santa Maria gãou de seu fillo que fosse  
Salvo o cavaleiro malfeitor que cuidou de fazer un  
Mõesteiro e morreu ante que o fizesse.

<i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piedade, que ao peccador colle / por feito a voontade.</i>	5
E desta guisa avêo   pouc' á a un cavaleiro fidalg' e rico sobejo,   mas era brav' e terreiro, sobervios' e malcreente,   que sol por Deus un dñeiro non dava, nen polos Santos,   esto sabed' en verdade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	10
Aqueste de fazer dano   sempre ss' ende traballava, e a todos seus vezÿos   feria e dñostava; sen esto os mñesteiros   e as igrexas britava, que vergonna non avia   do prior nen do abade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	15
E todo seu cuidad' era   de destróir los mesqÿos e de roubar os que yan   seguros pelos camÿos, e per ren non perdãv' a   molleres nen a menÿos, que ss' en todo non metesse   por de mui gran crueldade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	20
E esta vida facendo,   tan brava e tan esquiva, un día meteu ben mentes   como sa alma cativa era chãa de pecados   e mui mais morta ca viva, se mercee non ll' ouvesse   a comprida de bondade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	25
E, porque sempre os bños   lle davan mui gran fazfeiro do muito mal que fazia,   penssou que un mñesteiro faria con bña claustra,   igreja e cymiteiro, estar e enfermaria,   e todo en ssa herdade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	30
E des i ar cuidou logo   de meter y gran convento de monges, se el podesse,   ou cinquenta ou cento; e per que mui ben vivessen   lles daria conprimento, e que por Santa Maria   servir seria y frade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	35
Tod' aquesto foi cuidando   mentre siia comendo; e poi-ll' alçaron a mesa,   foi catar logo correndo logar en que o fezesse,   e achó-o, com' aprendo, muit' apost' e mui viçoso,   u compris' ssa caridade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	40
En este coidad' estando   muit' aficad' e mui forte, ante que o começasse,   door lo chegou a morte; e os demões a alma   fillaron del en sa sorte, mais los angeos chegaron   dizendo: «Estad', estade! <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	45

- Ca non quer Santa Maria | que a vos assi levedes.»  
 E disseron os diabos: | «Mais vos, que razon avedes  
 d' ave-la? Ca senpr' est' ome | fezo mal, como sabedes,  
 por que est' alma é nossa, | e allur outra buscade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 50
- Os angeos responderon: | «Mais vos folia fezeistes  
 en fillardes aquest' alma, | mao conssell' y ouvestes  
 e mui mal vos acharedes | de quanto a ja tevestes;  
 mais tornad' a vosso fogo | e nossa alma leixade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 55
- Os diabos ar disseron: | «Esto per ren non faremos,  
 ca Deus é mui justiceiro, | e por esto ben sabemos  
 que esta alma fez obras por que a aver devemos  
 toda ben enteiramente, | sen terç' e sen meadade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 60
- E un dos angeos disse: | «O que vos dig' entendede:  
 eu sobirei ao ceo, | e vos aqui mi atendede,  
 e o que Deus mandar desto, | vos enton esso fazed;  
 e oi mais non vos movades | nen faledes, mais calade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 65
- Depois aquestas palavras | o angeo logo ss' ya  
 e contou aqueste feito | mui tost' a Santa Maria;  
 ela log' a Jeso-Cristo | aquela alma pidia,  
 dizend': «Ai, meu Fillo santo, | aquesta alma me dade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' e de gran piadade...* 70
- E ele lle respondia: | «Mia Madr', o que vos quiserdes  
 ei eu de fazer sen falla, | pois vos en sabor ouverdes;  
 mais torn' a alma no corpo, | se o vos por ben teverdes,  
 e faça o mōesteyro, | u viva en omildade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 75
- E pois Deus est' ouve dito, | un pano branco tomava,  
 feito ben come cogula, | que ao angeo dava,  
 e sobela alma logo | o pano deitar mandava,  
 porque a leixass' o demo | comprido de falssidade.  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 80
- Tornou-ss' o angeo logo; | e atan toste que viron  
 os diabos a cogula, | todos ant' ela fugiron;  
 e os angeos correndo | pos eles mal los feriron,  
 dizendo: «Assi perdestes | o ceo per neycidade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 85
- Pois que ss' assi os diabos | foron dali escarnidos  
 e maltreitos feramente, | deostados e feridos,

foron pera seu inferno, | dando grandes apelidos,  
dizendo aos diabos: | «Varões, oviad', oviade.»  
*A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...*

Os angeos depos esto | aquela **la alma** fillaron,  
e cantando «Surgat Deus» | eno corpo a tornaron  
daquel cavaleiro morto, | e vivo o levantaron;  
e fezo seu mōesteiro, | u viveu en castidade.  
*A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...*

(METTMANN, 1986, p. 168-171)

Assim, verifica-se, na CSM 45, os seguintes casos de não realização da crase:

(45)

E desta guisa **a**vão | pouc' á a un cavaleiro (CSM 45, 6)  
mais tornad' a vosso fogo | e **nossa alma** leixade.» (CSM 45, 54)  
que **esta alma** fez obras por que a aver devemos (CSM 45, 58)  
ela log' a Jeso-Cristo | aquela **la alma** pidia, (CSM 45, 68)  
dizend': «Ai, meu Fillo santo, | aq**uesta alma** me dade.» (CSM 45, 69)  
Os angeos depos esto | aquela **la alma** fillaron, (CSM 45, 91)

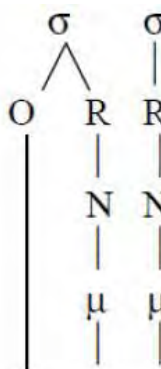
A partir da caracterização dos contextos favorecedores do fenômeno da crase, torna-se possível elaborar a regra de sua realização no PA. Como exemplo, em *ela apareceu* (CSM 28, 60), há um contexto que favoreceria a aplicação da crase (46a), todavia, ainda assim, a regra não se aplica, deixando a estrutura intacta (46b):

(46a) Representação da crase



e l a ppareceu

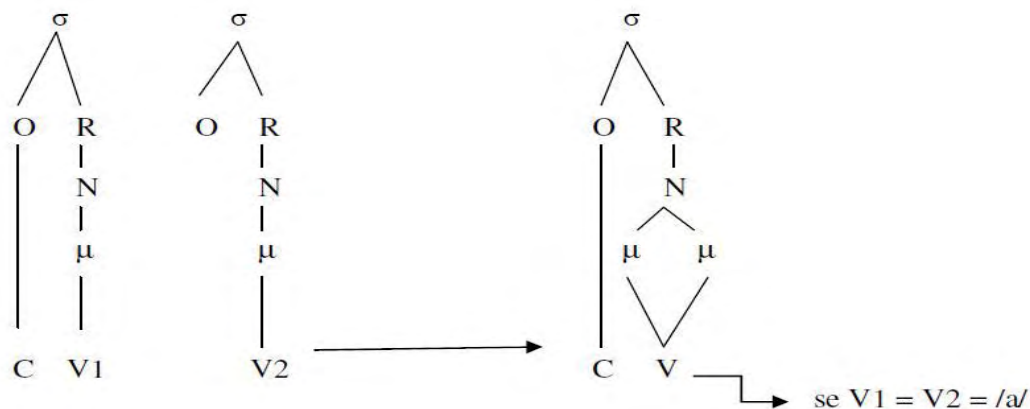
(46b) Representação do hiato



e l a a ppareceu

Nota-se que era esperada a fusão dos dois *as*, no entanto, o fenômeno não ocorre, configurando, assim, seu uso estilístico nas CSM. De modo mais detalhado, é possível descrever a aplicação deste processo da seguinte forma:

(47) Representação da regra de crase



Assim, por se tratar de um recurso estilístico do trovador, a crase propositalmente não ocorre, ou seja, estamos diante daquilo que não é esperado, a partir do ponto de vista fonológico. Em outras palavras, a regra deveria acontecer se V1 fosse igual à V2 e se ambas fossem “a”. Em suma, como a regra não é aplicada, o que ocorre é aquilo que está descrito à esquerda da seta.

Convém ressaltar, pois, que mesmo alguns dos casos considerados não esperados de sândi são, na verdade, bem esperados, porque têm condicionamentos linguísticos – haja vista a pequena margem de manobra que resta para os trovadores, apontada por Cunha (1961, p. 43) e já mencionada acima. Todavia, Massini-Cagliari (2005, p. 254) conclui que o arbítrio de que podiam lançar mão os trovadores é ainda menor do que supôs Cunha, no que concerne ao processo de sândi no PA.<sup>34</sup>

De acordo com Massini-Cagliari (2005), em casos de /a/ + /a/ o processo escolhido é a crase. Quando a primeira vogal for o núcleo dos pronomes átonos *mi* ou *ti*, será a ditongação; nos restantes, mesmo quando a vogal inicial é /i/ (que não em *mi* ou

<sup>34</sup> A análise de Massini-Cagliari (2005) que caracteriza a pequeníssima margem de manobra de que dispunham os trovadores será descrita detalhadamente na próxima seção.



*ti*), será o hiato, isto é, a não aplicação da regra de sândi (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 237).

No entanto, é possível haver elisão quando a primeira vogal da segunda palavra é tônica, pois a restrição rítmica só leva em conta a tonicidade da vogal da primeira palavra (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 238).

Em relação aos monossílabos, a autora afirma que a possibilidade de ocorrência de elisão está mais relacionada com o grau de tonicidade e restrições fonotáticas destes do que propriamente com a quantidade de sílabas das palavras envolvidas (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 239). Segundo ela, “os monossílabos tônicos incluem-se entre as palavras que bloqueiam a ocorrência da elisão”. É o que ocorre, por exemplo, com as conjunções *e*, *que*, *ca* e *se* (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 239).

Excetuando o caso de *e* (que não se elide por restrições de estrutura silábica e não rítmicas), estes elementos, em PA, “não devem ser considerados clíticos fonológicos, uma vez que mantêm sua autonomia” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 240). Assim sendo, Massini-Cagliari (2000, 2005) inclui igualmente a preposição *so* nesta lista já proposta por Cunha (1961).

Deste modo, conclui, então, que os monossílabos estão submetidos à restrição rítmica que regula o aparecimento da elisão. Conclui, também, que os tônicos não podem se elidir com as vogais que os seguem, mas que os átonos de vogal /e/ podem. Já os constituídos de apenas uma vogal e os terminados em /i/ estão submetidos a outro tipo de restrições (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 245).

A autora afirma que, para haver elisão, a vogal deve pertencer a uma sílaba com *onset* preenchido, pois, de outro modo, temos um hiato. É por isso que monossílabos de uma só vogal “não estão sujeitos à elisão: a sílaba em que se situam tem o *onset* não

preenchido” (grupo dos artigos definidos, pronomes acusativos, a preposição *a* e a conjunção *e*), como mostram os exemplos (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 247):

- (48) des que leixara a ost' alçando (CSM15-164)  
servos que tu amas, e quer' a outra leixar. (CSM16-73)  
Porque o a Groriosa / achou muy fort' e sen medo (CSM2-37,38)  
e que a ajades quant' eu poder punnarei (CSM64-62)  
que deu a un seu prelado (CSM2-8)  
sayu a el por xe ll' omillar (CSM15-28)  
Os outros, quando chegaron a el e o jazer viron (CSM213-86)

A autora conclui ainda que:

[...] enquanto que para os monossílabos átonos terminados em /e/ a possibilidade mais freqüente de sândi é a elisão, para os terminados em /i/, o hiato é a solução adotada, com exceção de *mi* seguido de /a, o, ó/, quando o processo selecionado é a ditongação. Portanto, de todos os processos de sândi possível 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). (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 252)

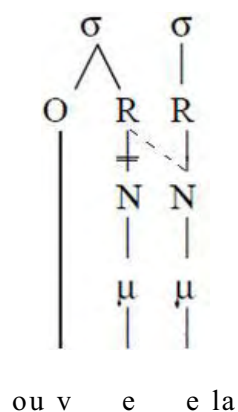
Deste modo, para haver aplicação de sândi, seja por ditongação, crase ou elisão, é necessário que se reúnam as condições morfossintáticas, rítmicas, fonotáticas e fonológicas, caso contrário, dá-se o hiato (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 252).

Massini-Cagliari (2005, p. 256) ressalta que a fonologia tradicional tem encarado os processos de sândi vocálico externo como casos de ressilabificação, mas que depois de Prince e Somlensky (1993) e Face (1998), “os processos intervocabulares de elisão e ditongação passaram a ser vistos como estratégias de reparação de estruturas silábicas menos perfeitas”. Ao analisar os dados de sua pesquisa, baseada na Teoria da Otimalidade – em que a variação interlinguística e a dialetal são fruto de diferentes hierarquias para o mesmo conjunto de restrições –, afirma que as variações estilísticas que se observam nos processos de sândi “devem ser vistas mais como casos de desvios, do que como casos de oposição entre hierarquias” (hierarquia original que gera solução ótima *versus* hierarquia alternativa que gera desvio, de estilo) (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 271).

Porém, para a autora, não se deve olhar para isto como uma questão de “processamento em paralelo”, não só porque ambos os usos ocorrem no mesmo contexto, mas, também, porque o falante, ao optar por um uso desviante, tem consciência disso. Numa perspectiva otimalista, na visão da autora, pode-se então explicar os usos estilísticos através deste procedimento: o falante faz uma avaliação dos candidatos e identifica o candidato ótimo, contudo rejeita-o fazendo uma nova avaliação, para gerar o resultado “artístico” pretendido. Em suma, enquanto o uso “padrão” se assenta em hierarquias “fortes”, o uso estilístico, pelo contrário, assenta-se em hierarquias “fracas” e desviantes, o que leva a autora a considerar este uso como parte de um dialeto “literário” criado pelo trovador (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 272).

Diante deste panorama, a partir dos estudos realizados sobre o processo de sândi no PA, pode-se inferir, assim, que a regra de elisão atua de acordo com o exemplo:

(49) Exemplificação da aplicação da regra de elisão



Desta maneira, conforme o exemplo supracitado, no verso *que ouv' ela, u vyu alçar* (CSM 1, 55), a elisão é esperada, devido ao contexto favorecedor para a aplicação da regra (e + e).

Todavia, como para o presente estudo interessam-nos os casos em que a elisão não deveria ocorrer, mas ocorre, foram mapeados, nas primeiras cem CSM, todos os casos de elisão não esperada. A fim de ilustrar o mapeamento de tal processo, observe-se a CSM 4:

(50)

Esta é como Santa Maria guardou ao fillo do judeu  
que non ardesse, que seu padre deitara no forno.

*A Madre do que livrou  
dos leões Daniel,  
essa do fogo guardou  
un menyo d'Irrael.*

5

En Beorges un judeu  
ouve que fazer sabia  
vidro, e un fillo seu  
-ca el en mais non avia,  
per quant' end' aprendi eu-  
ontr' os crischãos liya  
na escol'; e era greu  
a seu padre Samuel.  
*A Madre do que livrou...*

10

15

O menyo o mellor  
leu que leer podia  
e d'aprender gran sabor  
ouve de quanto oya;  
e por esto tal amor  
con esses moços collia,  
con que era leedor,  
que ya en seu tropel.  
*A Madre do que livrou...*

20

Poren vos quero contar  
o que ll' avêo un dia  
de Pascoa, que foi entrar

25

na eygreja, u viia o abad' ant' o altar, e aos moços dand' ya ostias de comungar e <u>vy' en</u> un calez bel. <i>A Madre do que livrou...</i>	30
O judeucyo prazer ouve, ca lle parecia que ostias a comer lles dava Santa Maria, que viia resprandecer eno altar u siia e enos braços tẽer seu Fillo Hemanuel. <i>A Madre do que livrou...</i>	35 40
Quand' o moç' esta vison vyu, tan muito lle prazia, que por fillar seu quinnon ant' os outros se metia. Santa Maria enton a mão lle porregia, e deu-lle tal comuyon que foi mais doce ca mel. <i>A Madre do que livrou...</i>	45 50
Poi-la comuyon fillou, logo dali se partia e en cas seu padr' entrou como xe fazer soya; e ele lle preguntou que fezera. El dizia: «A dona me comungou que vi so o chapitel.» <i>A Madre do que livrou...</i>	55 60
O padre, quand' est' oyu, creceu-lle tal felonia, que de seu siso sayu; e seu fill' enton prendia, e u o forn' arder vyu meté-o dentr' e choya o forn', e mui mal falyu como traedor cruel. <i>A Madre do que livrou...</i>	65
Rachel, sa madre, que ben grand' a seu fillo queria, cuidando sen outra ren	70

que lle no forno ardia, deu grandes vozes poren e ena rua saya; e aque a gente ven ao doo de Rachel. <i>A Madre do que livrou...</i>	75
Pois souberon sen mentir o por que ela carpia, foron log' o forn' abrir en que o moço jazia, que a Virgen quis guarir como guardou Anania Deus, seu fill', e sen falir Azari' e Misahel. <i>A Madre do que livrou...</i>	80
O moço logo dali sacaron con alegria e preguntaron-ll' assi se sse d'algun mal sentia. Diss' el: «Non, ca eu cobri o que a dona cobria que sobelo altar vi con seu Fillo, bon donzel.» <i>A Madre do que livrou...</i>	85
Por este miragr' atal log' a judea criya, e o menyo sen al o batismo recebia; e o padre, que o mal fezera per sa folia, deron-ll' enton morte qual quis dar a seu fill' Abel. <i>A Madre do que livrou...</i>	90
	95
	100
	105

(METTMANN, 1986, p. 63-66)

Note-se que a elisão não deveria ter ocorrido nos casos acima destacados, visto que o contexto (a + e) é bloqueador da regra, o que configura um caso típico de contrassangramento. Assim, os casos de elisão não esperada coletados na CSM 4 são os seguintes:

(51)

e yy' en un calez bel (CSM 4, 30)

Azari' e Misahel (CSM 4, 84)

São, ainda, outros casos de elisão não esperada coletados no *corpus*:

(52)

noss' e amparança.» (CSM 9, 140)

Quando est' a conpann' oya (CSM 11, 54)

mató-o dentr' en sa cas' ensserrada (CSM 17, 23)

a un' eigreja, per quant' aprendi, (CSM 17, 56)

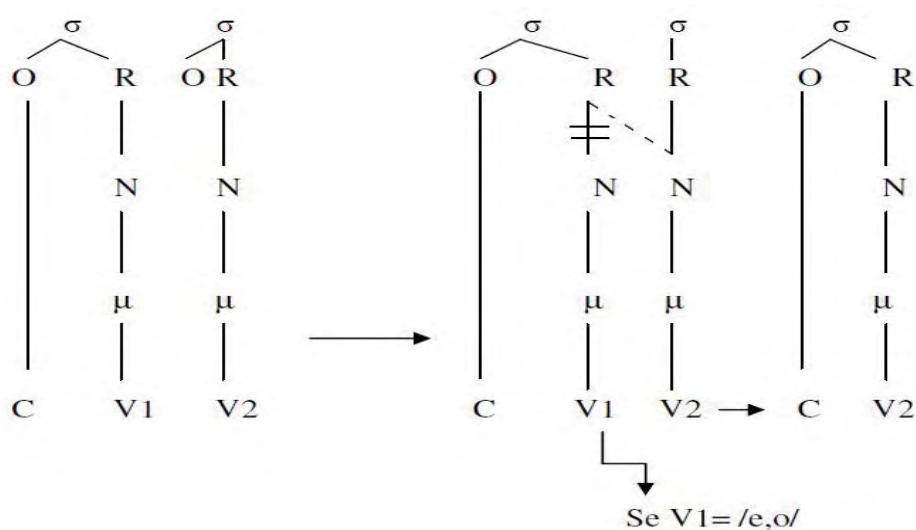
Os processos de sândi, conforme aqui descritos, são regras consideradas eminentemente pós-lexicais, visto que operam em fronteira de palavras, ou seja, depois de a palavra já estar formada. De acordo com o modelo da Fonologia Lexical (KIPARSKY, 1982, 1985; MOHANAN, 1986; PULLEYBLANK, 1986), que propõe a distinção das regras em lexicais e pós-lexicais, estas últimas não devem ter exceção. Entretanto, os processos ora considerados como não esperados, que constituem a exceção da regra, também atuam no pós-léxico. Sabendo-se que não é possível propor os dois tipos de regras (esperadas e não esperadas) em um mesmo nível, torna-se pertinente perguntar: como enquadrá-los dentro da gramática da língua?

Para dar conta de tais casos, remetemos à solução proposta por Kiparsky (1982, 1985), no que se refere à opacidade das regras. Como já demonstrado na seção anterior, uma regra é considerada opaca não somente quando deixa de atuar em contextos que são favorecedores de sua aplicação – o que configura casos típicos de contra-alimentação –, mas também quando se externaliza sem que haja contexto – como os casos de contrassangramento. Assim sendo, os processos fonológicos descritos nesta

tese como não esperados constituem o grupo das regras opacas em PA, por serem consideradas como desvio (exceção).

A partir do exposto, pode-se caracterizar a seguinte regra para os casos de elisão não esperada nas CSM:

(53) Representação da regra de elisão



Assim, a regra demonstra que, conforme já analisado, se V1 for /e/ ou /o/ há a preferência pela elisão. Todavia, não é o que ocorre nos casos excepcionais citados, já que a elisão não se manifesta. Assim, permanece a estrutura apresentada à esquerda da seta, para os casos de interação opaca.

Foram mapeados no *corpus*, todavia, alguns casos que chamamos de “casos especiais de elisão”. Sua ocorrência é bastante baixa e configura-se por ser também um processo de elisão não esperada, caracterizado por ter ocorrido a queda da segunda vogal necessária para que a regra de sândi fosse realizada.



Cangemi e Massini-Cagliari (2012), ao analisarem especificamente estes processos – também nas cem primeiras CSM – concluem que tais casos constituem fenômenos caracterizados pela não ocorrência da vogal inicial da segunda palavra. Esta regra é aplicada, algumas vezes, quando vogal em questão estiver antes de /s/ – como em *nobre spirital*. (CSM 58,53). Como é possível observar, segundo as autoras, quando a vogal ocorre, é grafada como <e>, por ser esta a vogal epentética do PA naquele período. Ainda de acordo com Cangemi e Massini-Cagliari (2012, s/p), parece haver um “ambiente rítmico comum”, no que se refere a não realização dessa vogal epentética, a saber: (i) em contexto de sílaba átona seguida de uma sílaba pretônica; (ii) quando houver monossílabo seguido de uma sílaba pretônica. Assim sendo, as autoras afirmam:

Nesta perspectiva, podemos postular – introdutoriamente – que /s/ e /n/ podem provocar ou não, em início de palavra e sendo essa sílaba pretônica, a epêntese. Em outras palavras, a epêntese externa nem sempre ocorre para otimizar uma estrutura silábica. Parece-nos que, se as propriedades de sonoridade da sílaba estiverem sendo satisfeitas pela junção dos vocábulos, não haverá a necessidade da realização da vogal epentética. (CANGEMI; MASSINI-CAGLIARI, 2012, s/p)

As autoras, concluem, assim, que as vogais finais da primeira palavra envolvidas no processo são /a/ ou /e/, ao passo que a vogal inicial que não se realiza é sempre /e/ (CANGEMI; MASSINI-CAGLIARI, 2012, p. 13).

No que concerne à presente análise, os fenômenos caracterizados por Cangemi e Massini-Cagliari (2012), foram mapeados no *corpus*, conforme os exemplos abaixo:

(54)

ouv' a strela (CSM 1, 37)

de Spirit' avondada (CSM 1, 68)

del, a Reynna nobre spirital. (CSM 58,53)<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Ressalva-se que, nesses dois últimos casos, pode se tratar apenas de uma questão ortográfica, visto que as duas vogais em questão são /e/.

Note-se que, nos três casos, o contexto favorece a aplicação da regra de elisão, no entanto, o *onset* da segunda sílaba está vazio, o que impede a realização do processo. Portanto, o que se verifica, em casos desta natureza, é a preferência pelo hiato.

Entre todos os processos estilísticos coletados para esta pesquisa, o que apresenta maior realização é o hiato. Tais casos merecem destaque por serem a ‘contraparte’ da regra de sândi, isto é, por representarem contra-alimentação no processo de elisão. A CSM 36 exemplifica como foram realizados o mapeamento e a coleta do referido processo:

(55) Esta é de como Santa Maria pareceu no maste da nave,  
de noite, que ya a Bretanna, e a guardou que non perigoasse.

*Muit' amar devemos en nossas voontades  
a Sennor, que coitas nos toll' e tempestades.*

E desto mostrou a Virgen maravilla quamanna 5  
non pode mostrar outro santo, no mar de Bretanna,  
u foi livrar hũa nave, u ya gran companna  
d'omees por sa prol buscar, no que todos punnades.  
*Muit' amar devemos en nossas voontades...*

E u singravan pelo mar, atal foi ssa ventura 10  
que sse levou mui gran tormenta, e a noit' escura  
se fez, que ren non lles valia siso nen cordura,  
e todos cuidaron morrer, de certo o sabiades.  
*Muit' amar devemos en nossas voontades...*

Pois viron o perigo tal, gemendo e chorando 15  
os santos todos a rogar se fillaron, chamando  
por seus nombres cada un deles, muito lles rogando  
que os vëessen acorrer polas ssas piedades.  
*Muit' amar devemos en nossas voontades...*

Quand' est' oyu un sant' abade, que na nave ya, 20  
disse-lles: Tenno que fazedes ora gran folia,  
que ides rogar outros santos, e Santa Maria,  
que nos pode desto livrar, sol nona ementades.  
*Muit' amar devemos en nossas voontades...*

Quand' aquest' oyron dizer a aquel sant' abade, 25

enton todos dun coraçõ e dũa voontade  
chamaron a Virgen santa, Madre de piedade,  
que lles valvess' e non catasse as suas maldades.  
*Muit' amar devemos en nossas voontades...*

E dizian: «Sennor, val-nos, ca a nave sse sume! 30  
E dizend' esto, cataron, com' er é de costume,  
contra o masto, e viron en cima mui gran lume,  
que alumẽava mui mais que outras craridades.  
*Muit' amar devemos en nossas voontades...*

E pois lles est' apareceu, foi o vento quedado, 35

e o ceo viron craro e o mar amanssado,  
e ao porto chegaron cedo, que desejado  
avian; e se lles proug' en, sol dulta non prendades.  
*Muit' amar devemos en nossas voontades...*

(METTMANN, 1986, p. 149-150)

São, portanto, casos de hiato não esperado:

(56)

u foi livrar hũa nave, u ya gran companna (CSM 36, 7)  
que sse levou mui gran tormenta, e a noit' escura (CSM 36, 11)  
e todos cuidaron morrer, de certo o sabiades. (CSM 36, 13)  
Pois viron o perigo tal, gemendo e chorando (CSM 36, 15)  
que lles valvess' e non catasse as suas maldades. (CSM 36, 28)  
contra o masto, e viron en cima mui gran lume, (CSM 36, 32)  
e o ceo viron craro e o mar amanssado, (CSM 36, 36)

Ressalta-se que em todos os casos destacados há o contexto favorecedor da aplicação do processo de elisão. No entanto, ainda assim, a regra deixa de atuar. Desta maneira, a análise quantitativa dos processos de sândi considerados não esperados nas cem primeiras CSM está descrita abaixo, conforme a tabela 5. É possível notar que os casos de hiato são predominantes (76,24%):

Tabela 5. Processos estilísticos de sândi.

Processos estilísticos de sândi	Cantigas de Santa Maria	Quantidade (percentual)
Hiatos não esperados	573	76,81%
Hiatos não esperados pela não realização da crase	158	21,18%
Elisão não esperada	9	1,21%
Casos especiais de elisão	6	0,8%
TOTAL	746	100%

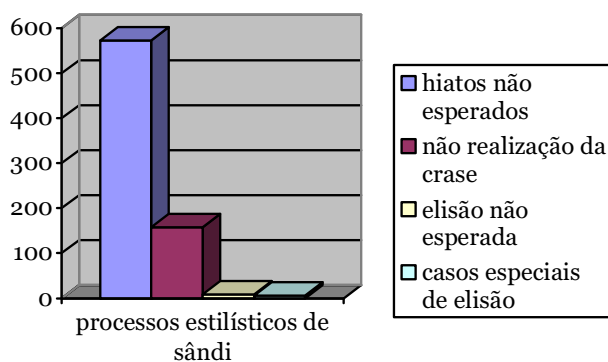


Gráfico 5. Processos estilísticos de sândi.

Vale salientar que fizemos a divisão dos processos estilísticos de hiato entre casos de hiato não esperados e casos de hiato não esperados por motivo de cesura do verso, para que obtivéssemos uma descrição mais acurada do fenômeno. A partir deste ponto de vista, o que se pôde verificar é que, quando o verso apresenta cesura, a preferência pelo hiato ocorre em 100% dos casos, conforme representado na CSM 45:

(57)

Esta é como Santa Maria gãou de seu fillo que fosse  
 Salvo o cavaleiro malfeitor que cuidou de fazer un  
 Mõesteiro e morreu ante que o fizesse.

<i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piedade, que ao peccador colle / por feito <u>a</u> voontade.</i>	5
E desta guisa avêo   pouc' á a un cavaleiro fidalg' e rico sobejo,   mas era brav' e terreiro, sobervios' e malcreente,   que sol por Deus un dñeiro non dava, nen polos Santos,   esto sabed' en verdade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	10
Aqueste de fazer dano   sempre ss' ende traballava, e a todos seus vezÿos   feria e dñostava; sen <u>esto os</u> mñesteiros   e as igrexas britava, que vergonna non avia   do prior nen do abade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	15
E todo seu cuidad' era   de destróir los mesqÿos e de roubar os que yan   seguros pelos camÿos, e per ren non perdãv' a   molleres nen a menÿos, que ss' en todo non metesse   por de mui gran crueldade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	20
E esta vida facendo,   tan brava e tan esquiva, un día meteu ben mentes   como sa alma cativa era chãa de pecados   e mui mais morta ca viva, se mercee non ll' ouvesse <u>la</u> comprida de bondade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	25
E, porque sempre <u>os</u> bños   lle davan mui gran fazfeiro do muito mal que fazia,   penssou que un mñesteiro faria con bña claustra,   igreja e cymiteiro, estar e enfermaria,   e <u>todo en</u> ssa herdade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	30
E des i ar cuidou logo   de meter y gran convento de monges, se el podesse,   ou cinquenta ou cento; e per que mui ben vivessen   lles daria conprimento, e que por Santa Maria   servir seria y frade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	35
Tod' aquesto foi cuidando   mentre siia comendo; e poi-ll' alçaron a mesa,   foi catar logo correndo logar en que o fezesse, <u>le</u> achó-o, com' aprendo, muit' apost' e mui viçoso,   u compris' ssa caridade. <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	40
En este coidad' estando   muit' aficad' e mui forte, ante que o começasse,   door lo chegou a morte; e os demões a alma   fillaron del en sa sorte, mais los angeos chegaron   dizendo: « <u>Estad'</u> , estade! <i>A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...</i>	45

Ca non quer Santa Maria | que a vos assi levedes.»  
E disseron os diabos: | «Mais vos, que razon avedes  
d' ave-la? Ca senpr' est' ome | fezo mal, como sabedes,  
por que est' alma é nossa, | e allur outra buscade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 50

Os angeos responderon: | «Mais vos folia fezeistes  
en fillardes aquest' alma, | mao conssell' y ouvestes  
e mui mal vos acharedes | de quanto a ja tevestes;  
mais tornad' a vosso fogo | e nossa alma leixade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 55

Os diabos ar disseron: | «Esto per ren non faremos,  
ca Deus é mui justiceiro, | e por esto ben sabemos  
que esta alma fez obras por que a aver devemos  
toda ben enteiramente, | sen terç' e sen meadade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 60

E un dos angeos disse: | «O que vos dig' entendede:  
eu sobirei ao ceo, | e vos aqui mi atendede,  
e o que Deus mandar desto, | vos enton esso fazed;  
e oi mais non vos movades | nen faledes, mais calade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 65

Depois aquestas palavras | o angeo logo ss' ya  
e contou aqueste feito | mui tost' a Santa Maria;  
ela log' a Jeso-Cristo | aquela alma pidia,  
dizend': «Ai, meu Fillo santo, | a questa alma me dade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' e de gran piadade...* 70

E ele lle respondia: | «Mia Madr', o que vos quiserdes  
ei eu de fazer sen falla, | pois vos en sabor ouverdes;  
mais torn' a alma no corpo, | se o vos por ben teverdes,  
e faça o mōesteyro, | u viva en omildade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 75

E pois Deus est' ouve dito, | un pano branco tomava,  
feito ben come cogula, | que ao angeo dava,  
e sobela alma logo | o pano deitar mandava,  
porque a leixass' o demo | comprido de falssidade.  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 80

Tornou-ss' o angeo logo; | e atan toste que viron  
os diabos a cogula, | todos ant' ela fugiron;  
e os angeos correndo | pos eles mal los feriron,  
dizendo: «Assi perdestes | o ceo per neycidade.»  
*A Virgen Santa Maria | tant' é de gran piadade...* 85

Pois que ss' assi os diabos | foron dali escarnidos

e maltreitos feramente, | d'èostados e feridos,  
foron pera seu iferno, | dando grandes apelidos,  
dizendo **a**os diabos: | «Varões, oviad', oviade.»  
*A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...* 90

Os angeos depos esto | aquela alma fillaron,  
e cantando «Surgat Deus» | eno **corpo a** tornaron  
daquel cavaleiro morto, | **e vivo o** levantaron;  
e fezo seu mōesteiro, | u viveu en castidade.  
*A Virgen Santa Maria / tant' é de gran piadade...* 95

(METTMANN, 1986, p. 168-171)

Esta cantiga apresenta tanto casos de hiato não esperado como aqueles que não se realizam por conta da cesura do verso, conforme 58 e 59, respectivamente:

(58)

que ao peccador colle | por **feito a** voontade. (CSM 45, 5)  
sen **esto os** mōesteiros | e as igrejas britava, (CSM 45, 13)  
E, porque sempre **os** bōos | lle davan mui gran fazfeiro (CSM 45, 26)  
estar e enfermaria, | e **todo en** ssa herdade. (CSM 45, 29)  
mais los angeos chegaron | dizendo: «**Estad'**, estade! (CSM 45, 44)  
e mui mal vos acharedes | de quanto **a** ja tevestes; (CSM 45, 53)  
dizendo: «**A**ssi perdestes | o ceo per neycidade.» (CSM 45, 84)  
dizendo **a**os diabos: | «Varões, oviad', oviade.» (CSM 45, 89)  
e cantando «Surgat Deus» | eno **corpo a** tornaron (CSM 45, 92)

(59)

se mercee non ll' ouvesse | **a** comprida de bondade. (CSM 45, 24)  
logar en que o fezesse, | **e** achó-o, com' aprendo, (CSM 45, 38)  
mais tornad' a vosso **fogo | e** nossa alma leixade.» (CSM 45, 54)  
ca Deus é mui justiceiro, | **e** por esto ben sabemos (CSM 45, 57)  
E un dos angeos disse: | «**O** que vos dig' entendede: (CSM 45, 61)  
dizend': «Ai, meu Fillo **santo, | a**questa alma me dade.» (CSM 45, 69)  
E pois Deus est' ouve **dito, | un** pano branco tomava, (CSM 45, 76)  
e sobela alma **logo | o** pano deitar mandava, (CSM 45, 78)

Os dados percentuais, especificamente da realização dos casos de hiato não esperado, estão descritos abaixo, de acordo com a tabela e o gráfico 6:

Tabela 6. Usos estilísticos do hiato.

Usos estilísticos do hiato	Cantigas de Santa Maria	Quantidade (percentual)
Hiatos não esperados	462	80,62%
Hiatos não esperados (por cesura)	111	19,38%
TOTAL	573	100%

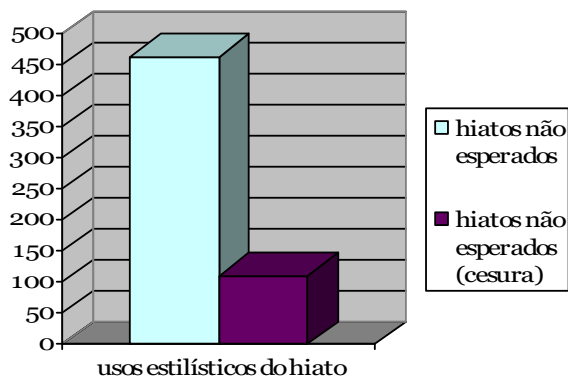


Gráfico 6. Usos estilísticos do hiato.

Merecem destaque, ainda, alguns casos particulares de hiato não esperado. São aqueles em que a regra de elisão não opera por já ter ocorrido algum outro processo anteriormente. É o que se observa, por exemplo, em *deita-la quis per i **no** infernal* (CSM 58, 33). Neste caso, a preferência é pelo hiato, visto que já houve junção de *em+o*, originando “no”, o que bloqueia a possível elisão seguinte (o + i). Fenômeno semelhante também pode ser observado em *a Madre **do** alto Rey* (CSM 59, 8). Embora o contexto favoreça a elisão (o + a), a opção é pelo hiato, pois já houve a fusão de *de+o*, impedindo a elisão entre /o/ e /a/. Já em *E daquest' un gran miragre **o**yd' ora, de que fix,*



nota-se que, do ponto de vista linguístico, o hiato é não esperado. Porém, do ponto de vista poético, a elisão entre *oyd'ora* pode ter bloqueado a fusão anterior por questões métricas, o que configura a essência do processo estilístico.

### 5.1.2 Considerações finais sobre as ocorrências não esperadas de sândi

A primeira parte desta seção apresentou uma revisão dos trabalhos sobre sândi realizados por autores cujas obras são de referência para a presente tese. Desta forma, foram descritos os contextos de aplicação dos processos de sândi em PA, sobretudo a partir dos trabalhos de Cunha (1961) e Massini-Cagliari (2005), por fazerem uma análise minuciosa da realização do referido processo. Para esta pesquisa, os estudos acima analisados são de grande relevância, visto que partimos das conclusões apontadas por esses autores para a realização do mapeamento dos processos ditos “não esperados”, que são o cerne deste trabalho. Também foi feita a descrição dos processos estilísticos de sândi – crase, elisão e hiato – coletados nas cem primeiras CSM, assim como as regras que caracterizam sua aplicação, dentro dos modelos não lineares de fonologia.

## 5.2 Paragoge

De acordo com Xavier e Mateus (1990, p. 281), a *paragoge* pode ser definida como o “acrescentamento de um segmento fonético em posição final de palavra”. Encontra-se definição semelhante em *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*: “*Paragoge: The development of an additional sound or sounds at the end of a word* [tradução nossa: “Paragoge: Desenvolvimento adicional de um som ou sons ao final de uma palavra”](MATTHEWS, 1997).

Por conta disso, segundo Massini-Cagliari (2005, p. 275), o processo da paragoge vem sendo caracterizado como um subtipo de epêntese (processo no qual também ocorre a inserção de um segmento em uma palavra). Ainda de acordo com a autora, quando a adição do segmento acontece no início de uma palavra, utiliza-se o termo *prótese*. Se a adição se der no final da palavra, utiliza-se o rótulo *paragoge*.

Lee (1993) faz uma análise do fenômeno da epêntese no Português Brasileiro atual, levando em consideração fatores como a estrutura silábica, a Teoria de Subespecificação e os fundamentos da Fonologia Lexical. O autor considera que a vogal epentética do PB é sempre fonologicamente um /e/, podendo realizar-se como [e] (como por exemplo, *abr + e*; *ab[e]r + tura*), e também como [i] (como em *[e]special*; *[i]special*). No caso da realização como [i], o que ocorre é uma regra de alçamento: [e] – [i]. Porém, é necessário que haja um contexto favorável para que essa regra se aplique, pois não ocorre o alçamento em *ab[e]rtura*, ou seja, não existe a forma *\*ab[i]rtura*.

Inserido no quadro teórico da Fonologia Lexical, Lee (1993) afirma que a epêntese, no caso de *abertura*, é sensível à formação das palavras, pertencendo, desta forma, ao domínio lexical. Assim, a forma *\*ab[i]rtura* torna-se impossível, porque o alçamento é uma regra que opera no pós-léxico.

Deste modo, o autor conclui que o PB atual apresenta duas regras *default* com relação ao fenômeno da epêntese: uma regra lexical e outra pós-lexical, sendo que esta última pode vir acompanhada da regra do alçamento. Em outras palavras, a representação fonética da vogal epentética /e/ pode, muitas vezes, ser problemática, como no caso de *abertura*. Nesses casos, sugere que sejam aplicadas duas regras para resolver tal problema: uma que vem acompanhada da regra de alçamento da vogal (aplicada, desse modo, no nível pós-lexical após a aplicação da regra *default*); a outra

que opera no domínio lexical e, portanto, não vem acompanhada pela regra do alçamento.

Massini-Cagliari (2000), ao fazer uma análise comparativa entre a epêntese e a paragoge, observa que sua principal diferença é com relação à motivação. A autora considera dois tipos de inserção de vogais em final de palavra. Um deles é motivado pela busca de boa formação silábica dentro da língua e, nesse caso, é chamado de *epêntese*<sup>36</sup>. O outro tipo de inserção é aquele cuja motivação é rítmica e é chamado, portanto, de *paragoge*.<sup>37</sup> Deste modo, a epêntese busca estruturas silábicas possíveis para ‘corrigir’ alguma má formação nesse sentido. A paragoge, por outro lado, altera uma estrutura que já é considerada bem formada (MASSINI-CAGLIARI, 2000, 2005).

Porém, ao analisar algumas ocorrências no PA, a pesquisadora encontra apenas um tipo de inserção de vogal em final de palavra. Todavia, tal inserção se comporta de maneira diferente dos exemplos do PB citados acima, pois insere (sempre) uma vogal [e] no final de uma palavra que já está bem formada, com relação à estrutura da sílaba, como, por exemplo, *Portugal – Portugal[e]*. Ao investigar cuidadosamente esses processos no PA (a partir de cantigas profanas), observa que a aplicação deste processo é raro neste contexto, pois “em todo o universo da lírica profana galego-portuguesa”, tal inserção ocorre em apenas cinco cantigas (MASSINI-CAGLIARI, 2000, p. 402 – nota de rodapé).

---

<sup>36</sup> A estilística clássica, como exposto na seção 1 desta tese, costuma caracterizar o processo de epêntese como acréscimo de segmento no meio do vocábulo, ao passo que a paragoge é caracterizada pelo acréscimo no fim da palavra. Entretanto, do ponto de vista fonológico, esta pesquisa assume, de acordo com Massini-Cagliari (2000, 2005), que a diferença entre esses dois processos não está na posição do segmento inserido, mas sim na “reparação”/ “destruição” da estrutura: a epêntese configura um fenômeno reparador, visto que a inserção se dá a fim de que se obtenha o padrão silábico canônico da língua. A paragoge, ao contrário, é uma regra que atua em estruturas consideradas bem formadas, sendo, portanto de natureza reparadora de unidades de outros níveis, não levando em consideração a “reparação” da sílaba, conforme será descrito em detalhes nesta seção.

<sup>37</sup> De acordo com Massini-Cagliari (2005, p. 275), quando analisada sob este ponto de vista, a paragoge também pode ser definida como “epêntese rítmica”, ressaltando o fato de tal definição já ter sido anteriormente adotada por Câmara Jr. (1973, p. 161).

A autora retoma as ideias de Cunha (1982) que afirma que a vogal paragógica [e] está diretamente relacionada ao ritmo, pois, para o autor, esse processo seria “um recurso poético ou melódico diretamente ligado à estrutura métrica desses cantares”, sendo, deste modo, “um necessário apoio rítmico para acomodar as palavras agudas na língua à final de frase” (CUNHA, 1982, p. 270-272).<sup>38</sup>

Ao caracterizar o fenômeno da paragoge em PA, a autora afirma que:

Em PA, todos os casos de paragoge 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 um arquifonema /L/, /R/ ou /N/, nos termos de Câmara Jr. (1970). (MASSINI-CAGLIARI, 2000, p. 404)

É o que ocorre, por exemplo, em *mar – mare; mal – male; canton – cantone* (MASSINI-CAGLIARI, 2000, p. 404).

A partir de então, traça um panorama de diferenciação entre os processos de epêntese e paragoge. Para ela, a principal diferença está na motivação desses processos, pois a epêntese é motivada com o objetivo de formar boas estruturas silábicas. Por outro lado, a paragoge altera uma estrutura que já apresenta uma boa formação com relação às sílabas:

Assim, a epêntese se aplica quando, na formação de palavras, a língua se depara com seqüências que não constituem sílabas possíveis. Já a transformação operada pela paragoge não se dá somente no nível da estruturação dos segmentos em sílabas, mas da estruturação dessas em pés. (MASSINI-CAGLIARI, 2000, p. 409)

Além disso, há diferenças com relação à posição da vogal inserida, pois a paragoge insere a vogal somente em final de palavra, ao passo que a epêntese também pode inseri-la no início e no meio da palavra, como ocorre nos exemplos do PB: *esnobe*, *futebol* e *clube* (MASSINI-CAGLIARI, 2000, p. 408). Outra diferença tem a ver com a estrutura silábica. Enquanto a paragoge só é aplicada quando há /-R/, /-L/ ou /-N/ na coda, a epêntese não apresenta tal restrição.

---

<sup>38</sup> O trabalho de Cunha (1982) será discutido mais detalhadamente na próxima subseção.

Há, ainda, diferenças no domínio de aplicação das duas regras, dentro do quadro teórico da Fonologia Lexical, apontados pela autora: a paragoge, por ser um processo considerado estilístico e opcional é, certamente, uma regra pós-lexical. Já a epêntese pode ser aplicada no componente lexical, no momento em que a palavra é formada. Segundo Massini-Cagliari (2000, p. 405):

Por ser um processo de natureza estilística, que se aplica apenas às palavras em final de verso (antes de pausa), não podendo ser aplicado em todos os contextos e nem alterando a forma de base da palavra, no léxico, a paragoge deve ser considerada um processo pós-lexical, pós-sintático, ao passo que a epêntese pode ser aplicada já no nível lexical, no momento da formação de palavras.

E conclui, ainda, que:

a paragoge deve ser vista como o resultado da aplicação de processos rítmicos visando eurrítmia, pautados na possibilidade aberta pelas próprias escolhas paramétricas da língua quanto ao seu ritmo de base. Neste sentido, pode-se dizer que, enquanto a motivação da epêntese é fonotática, a da paragoge é rítmica. (MASSINI-CAGLIARI, 2000, p. 409)

### 5.2.1 A paragoge nas *Cantigas de Santa Maria*

Tal como na lírica profana, a lírica religiosa galego-portuguesa também apresenta poucos casos da adição do /e/ paragógico em final de palavra (MASSINI-CAGLIARI, 1995, 1999, 2000, 2005).

Como foram analisadas tão somente as cem primeiras CSM, constatamos a realização da paragoge em apenas duas delas: CSM 10 e CSM 17.

Entretanto, Wulstan (1993), considerando todo o conjunto das 420 CSM, pôde identificar o fenômeno da paragoge em outras 6 cantigas: CSM76, CSM100, CSM102, CSM180, CSM197 e CSM350.

Segundo o autor, a cantiga 17 é a única que apresenta a inserção do /e/ paragógico anotado no texto e apenas em um (E17) dos três manuscritos remanescentes da cantiga (E17, T17 e To17). Para ele, nesta cantiga, a paragoge se refere aos três primeiros versos da primeira estrofe (segundo a notação musical), mas sugere que a

regra deveria ser estendida para os demais versos da cantiga na mesma posição das estrofes seguintes. De acordo com a análise deste autor, a paragoge atuaria no final dos verbos *oir*, *mentir* e *fogir*, que rimam entre si.

Wulstan chega a tais conclusões partindo da análise da notação musical em E17, em que a letra <ɪ>, ao final dos três primeiros versos da cantiga, que está grafada separadamente do resto da palavra, corresponde a uma nota musical, exclusiva para a formação da sílaba a partir da paragoge:<sup>39</sup>

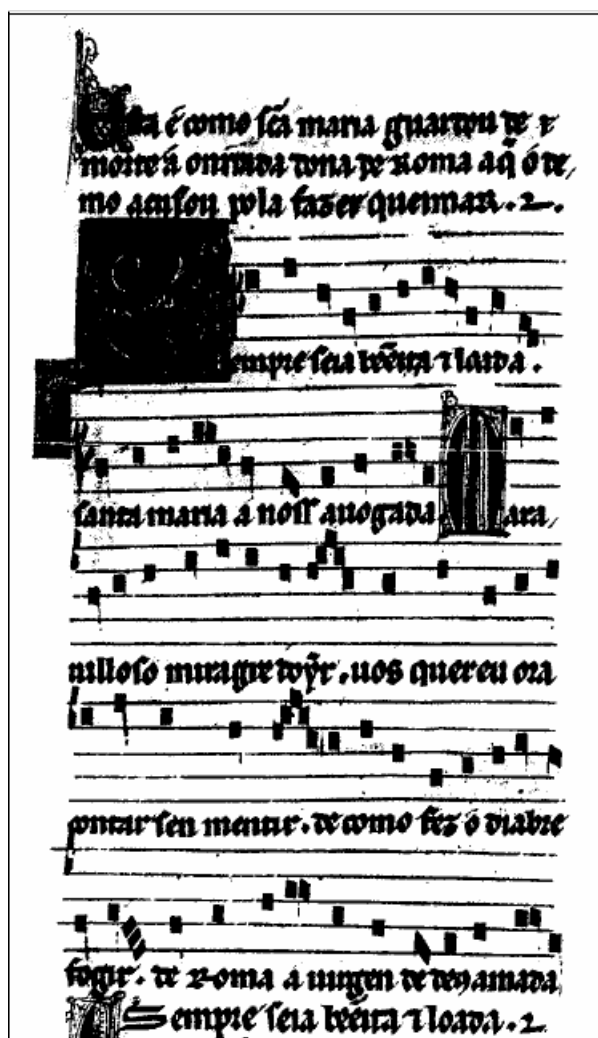


Figura 13. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM17, em T17. (extraído de Massini-Cagliari, 2005, p. 294)

<sup>39</sup> A CSM17 já foi mencionada na seção 3 desta tese, exemplo 26, página 88.



Figura 14. Primeira estrofe e refrão da CSM17, em To7.  
(extraído de Massini-Cagliari, 2005, p. 293)



Figura 15. Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM17, em E17.  
(extraído de Massini-Cagliari, 2005, p. 292)



O autor considera, ainda, que o fenômeno da paragoge se estenderia para todas as consoantes /r/, /n/ e /l/ localizadas no final dos três primeiros versos das estrofes seguintes (apesar do fato de a música não estar presente para as demais estrofes desta cantiga).

Seguindo a proposta de Wulstan (1993) para CSM17, os versos abaixo deveriam apresentar a paragoge final, como exemplificado abaixo, em (59):

(60)

En Roma foi, ja ouve tal sazón(e),  
que ha dona mui de coraçõn(e)  
amou a Madre de Deus; mas entõn(e)

Porém, se se considera a existência da paragoge nos versos acima, há que se considerar que, nos exemplos abaixo, os ditongos se realizam como hiatos (sendo, neste caso, um processo estilístico), para que os versos correspondam à mesma quantidade de sílabas poéticas dos versos acima e ao mesmo desenho melódico.

(61)

A dona mui bon marido perdeu,  
e con pesar del per poucas morreu;  
mas mal conorto dun fillo prendeu

A dona, pois que prenne se sentiu,  
gran pesar ouve; mas depois pariu  
un fill', e u a nengũu non viu

Poi-lo Emperador chamar m[a]ndou  
a dona, logo o dem' ar chamou,  
que lle foi dizer per quanto passou,

O Emperador lle disse: «Moller  
bõa, de responder vos é mester.»  
«O ben», diss' ela, «se prazo ouver

O emperador lles pos praz' atal:  
«D'oj'a tres dias, u non aja al,  
venna provar o maestr' este mal;

Neste caso, a análise de Wulstan (1993) parece problemática, pois, de acordo com ele, a silabação dos versos terminados em ditongo deveria ficar como ilustra o exemplo abaixo:

(62)

A/ do/na/ mui/ bon/ ma/ri/do/ per/**de/u**,  
e/ con/ pe/sar/ del/ per/ pou/cas/ mo/**rre/u**;  
mas/ mal/ co/nor/to/ dun/ fi/llo/ pren/**de/u**

No entanto, este raciocínio pode parecer incoerente, pois, se são consideradas a paragoge e a realização de ditongos como hiatos, não haveria como representar os demais versos da mesma cantiga (abaixo) dentro da mesma perspectiva, visto que os mesmos não possuem ditongo final e não podem, portanto, se desdobrar em duas sílabas:

(63)

A/ bõ/a/ do/na/ se/ foi/ ben/ da/li  
a/ u/n' ei/gre/ja/, per/ quan/t' a/pren/di,  
de/ San/ta/ Ma/ri/a,/ e /di/ss' a/ssi:

Baseado na notação musical, com relação à CSM180, Wulstan (1993, p. 17) considera também um caso de paragoge ao final do verso 10.

(64)

*Vella e Minya,  
Madr' e Donzela,  
Pobre e Reynna,  
Don' e Ancela.*

5

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.

10

Segundo o autor (WULSTAN, 1993, p. 17),

*Although only one note is given for the second syllable of loar, it seems reasonable to add a paragoge here and elsewhere (the rhymes are the same throughout) to accord with –ela. There is a rhythmical reason, too, for otherwise these lines ends appear to be a subsidiary main beat too short. Thus, earlier lines in the first stanza (sung to the same melody as the second half of the refrain) should also correspond rhythmically:*

Todas estas cousas por melloria  
Porque lle nunca ja achassen par<sup>40</sup>

O mesmo fenômeno é observado pelo autor na CSM 10. De acordo com Wulstan (1993, p. 17), o refrão (composto de versos graves) é alternado paralelamente com estrofes compostas de três versos agudos e um grave. Para ele, “*paragoges help to give rhythmical parity to what would otherwise be a musically lop-sided arrangement of main beats*”<sup>41</sup> (WULSTAN, 1993, p. 17).

Segundo a análise do autor, esta cantiga apresenta três casos de paragoge. Assim sendo, a inserção da vogal paragógica se daria ao final dos versos 4, 5 e 6:

(65)

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

*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,

5

---

<sup>40</sup> Tradução nossa: “Embora apenas uma nota seja dada para a segunda sílaba de *loar*, parece razoável adicionar uma paragoge aqui e em outros lugares (as rimas são as mesmas em toda a cantiga), para ficar de acordo com *–ela*. Há uma razão rítmica, também, para, esses finais de versos aparentarem ser uma batida rítmica principal subsidiária muito breve. Assim, os versos anteriores na primeira estrofe (cantados com a mesma melodia da segunda metade do refrão) também devem corresponder ritmicamente:

*Todas estas cousas por melloria  
Porque lle nunca ja achassen par*”

<sup>41</sup> Tradução nossa: “a paragoge ajuda a dar paridade rítmica para o que seria um arranjo musical assimétrico de batidas principais.”

Dona en mui piadosa seer,  
Sennor en toller coitas e doores.  
*Rosas das rosas e Fror das frores,*  
*Dona das donas, Sennor das sennores.*

Atal Sennor dev' ome muit' amar,  
que de todo mal o pode guardar; 10  
e pode-ll' os peccados perdõar,  
que faz no mundo per maos sabores.  
*Rosas das rosas e Fror das frores,*  
*Dona das donas, Sennor das sennores.*

Devemo-la muit' amar e servir,  
ca punna de nos guardar de falir; 15  
des i dos erros nos faz repentir,  
que nos fazemos come pecadores.  
*Rosas das rosas e Fror das frores,*  
*Dona das donas, Sennor das sennores.*

Esta dona que tenno por Sennor  
e de que quero seer trobador, 20  
se eu per ren poss' aver seu amor,  
dou ao demo os outros amores.  
*Rosas das rosas e Fror das frores,*  
*Dona das donas, Sennor das sennores.*

Deste modo, o processo de paragoge seria aplicado da seguinte maneira: (i) parecer(e); (ii) prazer(e) e (iii) seer(e). Portanto, é possível notar que a inserção deste “e” paragógico é considerada não esperada, em termos de estrutura silábica, visto que as formas acima já possuíam sílabas bem formadas antes de a regra ser aplicada.

Ainda de acordo com Wulstan (1993, p. 16-17), a alternância entre versos graves e agudos também parece ser a principal evidência da realização da paragoge em CSM 350:

(66)

*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  
con Deus sempre te traballas,  
ca tu es razõador  
a el polo peccador.  
*Santa Maria, Sennor...*

10

Para Wulstan (1993, p. 16-17),

*The apparent agudo lines of the refrain contrast with the mainly grave lines of the stanzas, in which a series of repeated notes accommodate the extra syllables. Thus, in the first stanza (tra)ballas has two notes whereas for in the refrain, to otherwise identical music, has one. This suggests that for, and indeed all rhymes in –r in the cantiga, should have an extra, paragógic syllable.<sup>42</sup>*

Já com relação à CSM197, o autor afirma tratar-se de um caso em que a realização da paragoge remove a necessidade de “emendas” (caracterizadas na edição de Mettmann, 1988, entre colchetes). Wulstan afirma que o terceiro segmento do refrão “*Mayor l’a en ben fazer*” tem a mesma música de “*E porend’ um gran miragre*”, cuja “sílabas extra” é, mais uma vez, acomodada no verso pela nota repetida. Segundo ele, há tanto uma paragoge no –r final de *fazer* (terceiro verso do refrão), como em *poder* (final do primeiro hemistíquio do primeiro verso da estrofe) – fato este que elimina a necessidade do acréscimo de “de”, tal como fez Mettmann (1988, p. 236).

(67)

*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 fazem, e o quer [Deus] endurar,  
mui mayor poder sa Madr[e] á en os ressucitar;

<sup>42</sup> Tradução nossa: “Os versos agudos do refrão contrastam com os versos predominantemente graves das estrofes, em que uma série de notas repetidas acomoda as sílabas extras. Assim, na primeira estrofe (*tra*)ballas tem duas notas, enquanto que *for*, no refrão, apesar de a notação musical ser idêntica, tem uma. Isto sugere que *for*, assim como todas as rimas em –r na cantiga, devem ter uma sílaba extra paragógica”.

e poren'd' un gran miragre vos direi de razon tal.  
*Como quer que gran poder...*

Massini-Cagliari (2005, p. 299), ao discutir a análise de Wulstan sobre a CSM102, mais especificamente sobre o exemplo do refrão “*Sempr' aos seus val, / e de mal todavia; guarda-os sen al / a mui Santa Sennor*”, argumenta que:

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 [...], Wulstan (1993, p. 19) considera que as rimas internas sugerem que: “*those on –l may possibly have been emphasised by a paragoge*”<sup>43</sup>. 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 [...].

Wulstan (1993, p. 18) também observa a ocorrência da paragoge medial na CSM100: “*The music of the stanza, however, reveals internally rhyming lines involving a paragoge [...] whose is not identified in Mettmann’s editions*” [“A música da estrofe, no entanto, revela rimas, internamente, envolvendo uma paragoge [...] que não é identificada nas edições de Mettmann”]. A CSM100 está exemplificada abaixo, conforme 68:

(68)

*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 deves carreira

---

<sup>43</sup> Tradução nossa: “aquelas em –l podem, possivelmente, ter sido enfatizadas por uma paragoge”.

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 prazer-m-ia  
se te prazia  
que foss' a mia  
alm' en tal compannia.  
*Santa Maria...*

Esse autor conclui ainda que:

*The second and third stanzas continue in the same fashion, the second also with paragogic -r rhymes, but the third [...] has rhymes on -n. In this instance the internal rhyme is emphasized by the longer note, the paragoge being hinted at by the short note which occurs in each line at the appropriate position [...].<sup>44</sup> (WULSTAN, 1993, p. 18)*

San-ta Ma-ri-a stre-la do di-a    mas-tra-nos vi-a pe-ra Deus e nos gui-a  
:- da ou-sa-di-a que lles fa-zi-a    fa-zer fo-li-a mais que non de-vs-ri-a ♪  
:- ca Deusa ti a du-tor-ga-ri-a    e a querri-a por ti dar e da ri-a ♪  
:- e prazer-m-ia se te pra-zi-a    que foss'a mi-a alm'en tal companni-a ♪

Ca ve-e - r fa-zel oserra-dos que per-de - r fo-ran per pe-ca-dos  
A-mos-tra - r nos deve scarri-ra por ga-a - r en to-da ma-nei-ra  
Gui-ar be - n nos pod' o teu si-so mais ca re - n pe-ra Pa-ra-y-so

en-ten-de - r de quemul cul-pa-dos son mais pe - r ti son perdõ-a - dos :-  
a sen pa - r luz e ver-da-dei-ra que tu do - r-nos pedessenllei-ra :-  
u Deus te - n sen-pre goy' e ri-so po-ra qu - n en el cre-ar qui-so :-

Figura 16. Interpretação de Wulstan (1993, p. 18) da música da CSM100.

<sup>44</sup> Tradução nossa: “A segunda e terceira estrofes continuam da mesma forma, a segunda também com rimas com o -r paragógico, mas a terceira [...] tem rimas em -n. Neste caso, a rima interna é enfatizada pela nota mais longa, a paragoge sendo sugerida pela nota curta, que ocorre em cada verso na posição apropriada”.

A CSM76 é, para Wulstan (1993, p. 19), um claro exemplo da ocorrência da paragoge devido à falta de uma sílaba no primeiro hemistíquio de alguns versos. Tal fenômeno “faz com que eles não correspondam ao primeiro hemistíquio do primeiro verso do refrão, do qual acompanham a música” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 302).

Os versos de número 8, 21 e 38 ilustram, segundo Wulstan, a necessidade de Mettmann (1986, p. 249-251) em propor tais “emendas”:

(69)

<i>Quenas sas figuras da Virgen partir quer das de seu Fillo, fol é sen mentir.</i>	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. <i>Quenas sas figuras da Virgen partir...</i>	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 vñir. <i>Quenas sas figuras da Virgen partir...</i>	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. <i>Quenas sas figuras da Virgen partir...</i>	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.» <i>Quenas sas figuras da Virgen partir...</i>	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 <i>Quenas sas figuras da Virgen partir...</i>	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, <i>Quenas sas figuras da Virgen partir...</i>	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 connigo goyr.» <i>Quenas sas figuras da Virgen partir...</i>	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. <i>Quenas sas figuras da Virgen partir...</i>	45

## 5.2.2 A Paragoge no Português Medieval

Cunha (1982), em seu clássico estudo sobre a realização do /e/ paragógico em línguas românicas, retrata as ideias discutidas em trabalhos anteriores por diferentes estudiosos sobre o mesmo assunto, e ressalta que o aparecimento da paragoge está relacionado a vários fatores, tais como arcaísmos, vulgarismos, hipercorreção, resgate da vogal etimológica, exigência da música ou estrutura poética, ou mesmo uma regularização do sistema.

Segundo Cunha (1982, p. 237), ao retomar as discussões de Menéndez Pidal, o acréscimo de uma vogal paragógica era tratado, na Espanha do século XVI, como “vulgarismo” ou “arcaísmo”:

Arcaísmos e vulgarismos, dissemos, porque na boca do povo elas continuariam a fazer parte da estrutura rítmica desses cantos narrativos. Eloqüentes parecem-nos, no particular, os exemplos que se colhem em obras de escritores portugueses do século XVI, época em que o castelhano era em Portugal quase uma segunda língua e em que os romances e cantares nele vazados tinham muito mais prestígio literário do que as trovas autóctones.

No entanto, ainda de acordo com Cunha (1982), é Amador de Los Ríos quem afirma que tais realizações paragógicas “correspondiam a uma realidade” e, segundo Cunha (1982, p. 241), o estudioso estava baseado nos seguintes argumentos:

- 1ª a frequência das terminações graves na língua espanhola;
- 2ª a norma do canto, que, por causa da paridade de compassos finais, exigia a igualdade na terminação dos versos;
- 3ª 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 [...];
- 4ª 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;
- 5ª a notação dos romances nos livros de música do séc. XVI;
- 6ª a freqüente mescla de assonantes graves e agudos, documentada até em composições breves.

Partindo das conclusões descritas acima, Menéndez Pidal (*apud* CUNHA, 1982, p. 242) faz importantes incursões que também são citadas por Cunha (1982, p. 242):

*La paragoge poética no nos conserva, como quieren algunos, la forma primitiva de las palabras, pues muchas de esas –ee finales son anti-etimológicas. Tampoco responde á un modo especial de hablar, debido á que se hubiese pegado al castellano antiguo El uso de las –ee á que propende el gallego [...], pues nunca se encuentra en medio del verso, sino solamente al fin. Tampoco puede mirarse como una corrección bárbara y arbitraria ideada por los ignorantes editores de nuestros romanceros, según creían Dozy y Wolf, ni como un recurso empleado por rudos poetas para uniformar los asonantes agudos y los graves, porque además de hallarse usadas las –ee em romances de terminación exclusivamente aguda, la mezcla de asonancias masculinas y femininas era práctica corriente em la antigua poesía popular (sín que fuese tenida por um defecto) cuando ya se empleaban –ee paragógicas.<sup>45</sup>*

Entretanto, Cunha ressalta o fato de, anos mais tarde, ter Menéndez Pidal recuado de posição. Esse autor concluiu, então, que, as palavras com /e/ paragógico final correspondem a formas arcaicas e hipercorretas. Todavia, Cunha (1982) não

---

<sup>45</sup> Tradução nossa: “A paragoge poética não conserva, como sugerem alguns, a forma primitiva das palavras, pois muitos desses –ee finais são anti-etimológicos. Tampouco correspondem a um modo particular de falar, porque havia sido adaptado do castelhano antigo o uso dos –ee para os quais tende o galego [...], pois nunca se encontram no meio do verso, mas apenas no final. Também não pode ser vista como uma correção bárbara e arbitraria, idealizada pelos editores ignorantes de nossos cancioneiros, segundo acreditam Dozy e Wolf, nem como recurso empregado por poetas rudes, a fim de padronizar assonantes agudos e graves, porque além de serem encontradas como –ee em versos de terminação exclusivamente aguda, a mistura de assonâncias masculina e feminina era prática comum na antiga poesia popular (sem que fosse considerada um defeito) quando já eram empregados –ee paragógicos.

compartilha desta opinião e afirma que, em estudos desta natureza, as “características rítmicas da língua devem ter predominância sobre o vocabulário etimológico”:

[...] não estaríamos longe de concordar com suas palavras [...] se numa questão como esta, de melodia e versificação, por excelência, o insigne romancista 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. (CUNHA, 1982, p. 245)

O autor conclui, ainda, que no caso do aparecimento da vogal /e/ em questão, o “fator ritmo” deve predominar sobre o “elemento lingüístico” (CUNHA, 1982, p. 266). Pelo fato de o fenômeno da paragoge operar somente no final dos versos, Cunha (1982, p. 270) reconhece ser a realização deste processo nestes contextos um recurso poético que estaria intimamente relacionado com a métrica das cantigas. Portanto, para ele, a paragoge deve ser aplicada categoricamente em todas as cantigas paralelísticas de versos agudos, pois seria um apoio rítmico necessário “para acomodar as palavras agudas da língua à final grave” (CUNHA, 1982, p. 272).

No que se refere à realização da paragoge em cantigas paralelísticas, Massini-Cagliari (2005, p. 306-307) reconhece ser “precipitado” caracterizar tal fenômeno como regra categórica nas cantigas medievais galego-portuguesas, por ser um fenômeno raro, tanto na lírica profana, como na lírica religiosa. Segundo a autora,

[...] 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 [...]. 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 menos, largamente cultivada por grande parte dos trovadores [...].

Massini-Cagliari (2005, p. 307-308) fez um acurado mapeamento dos casos de paragogia em cantigas profanas e religiosas. Reproduzimos, abaixo, a lista elaborada pela autora:

(70)

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)
uecon	→	uecone	(B1553)
leon	→	leone	(B1553)
amar	→	amare	(N5)
veer	→	veere	(N7)
dizer	→	dizere	(N7)
mirar	→	mirare	(N7)
contar	→	contare	(N7)
parecer	→	parecere	(CSM10)
prazer	→	prezere	(CSM10)
seer	→	seere	(CSM10)
oir	→	oire	(CSM17)
mentir	→	mentire	(CSM17)
fogir	→	fogire	(CSM17)
moller	→	mollere	(CSM76)
poder	→	mollere	(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)

Para ela, há três fatores essenciais na contextualização da regra da paragoge: “a) final de verso (diante de pausa); b) palavra originalmente oxítônica; c) terminada em líquida” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 308).

Já para Cunha (1982, p. 262),

[...] 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.

Massini-Cagliari (1999b,c), a partir de uma perspectiva derivacional, classifica a paragoge como uma regra pós-lexical (portanto, pós-sintática), aplicada depois da localização do acento, visto que esta se encontra no domínio lexical, já no PA. Inserida no quadro da teoria métrica paramétrica (HAYES, 1995), a pesquisadora concluiu 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. Deste modo, a paragoge transformaria a estrutura de uma palavra oxítônica, composta de uma sílaba travada/pesada, em uma paroxítônica, composta de duas sílabas abertas leves. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 310)

Partindo dos resultados de sua análise realizada em 1995, que aponta as paroxítonas como a maioria das palavras em PA (56,7%), conclui que “a estrutura rítmica canônica do português trovadoresco é o troqueu moraico composto de duas sílabas breves” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 310). Portanto, conforme seu raciocínio, a paragoge tem todas as características dos processos que têm motivação rítmica (dentro do modelo de HAYES, 1995), por serem processos que transformam estruturas não padrão em estruturas canônicas, mas jamais o contrário.

A autora, apesar de concordar com Cunha (1982) quanto à origem da paragoge (caracterizada pela final trocaica), considera, ainda, que este não se trata apenas de um processo estritamente estilístico, mas também

[...] pode ser considerada o resultado da aplicação de processos rítmicos visando eurrítmia, 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 lingüístico, sobre o qual se constrói o ritmo poético. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 312)

No presente estudo, conforme já mencionado, foi possível mapear, no total, 27 casos de paragoge nas primeiras cem CSM (CSM 10 e CSM 17):

(71)

parecer - parecer(e) (CSM 10, 4)  
prazer - prazer(e) (CSM 10, 5)  
ser - seer(e) (CSM 10, 6)  
oir - oir(e) (CSM 17, 5)  
mentir - mentir(e), (CSM 17, 6)  
fogir - fogir(e) (CSM 17, 7)  
sazon - sazon(e) (CSM 17, 10)  
coraçõn - coraçõn(e) (CSM 17, 11)  
enton - enton(e) (CSM 17, 12)  
mayor - mayor(e) (CSM 17, 25)  
sabedor - sabedor(e), (CSM 17, 26)  
devador - devador(e) (CSM 17, 27)  
adevyar - adevyar(e), (CSM 17, 30)  
mesturar - mesturar(e); (CSM 17, 31)  
provar - provar(e), (CSM 17, 32)  
dizer - dizer(e) (CSM 17, 35)  
creer - creer(e) (CSM 17, 36)  
trager - trager(e) (CSM 17, 37)  
affan - affan(e) (CSM 17, 60)  
pran - pran(e) (CSM 17, 61)  
can - can(e) (CSM 17, 62)  
desden - desden(e) (CSM 17, 65)  
ven - ven(e) (CSM 17, 66)  
ren - ren(e) (CSM 17, 67)  
Martin - Martin(e) (CSM 17, 70)  
fin - fin(e) (CSM 17, 71)  
bocin - bocin(e) (CSM 17, 72)

Os casos de paragoge, bem como os de epêntese não usuais e de apagamento vocálico não esperado estão descritos abaixo, conforme a tabela e o gráfico 5.3. Observa-se que a paragoge tem pouquíssima atuação (apenas 27 casos). Já com relação à ocorrência de epênteses não usuais, não foi encontrado um único caso nas primeiras cem CSM, ao passo que pode ser mapeado apenas um caso de apagamento vocálico no *corpus* analisado (*que rogass' ao seu Fillo que non quisess' consentir* – CSM 14, 38).

Tabela 7. Usos estilísticos de inserção e apagamento vocálicos

Usos estilísticos de inserção e apagamento vocálicos	Cantigas de Santa Maria	Quantidade (percentual)
Paragoge	27	96,43%
Epênteses não usuais	0	0%
Apagamentos vocálicos não esperados	1	3,57%
TOTAL	28	100%

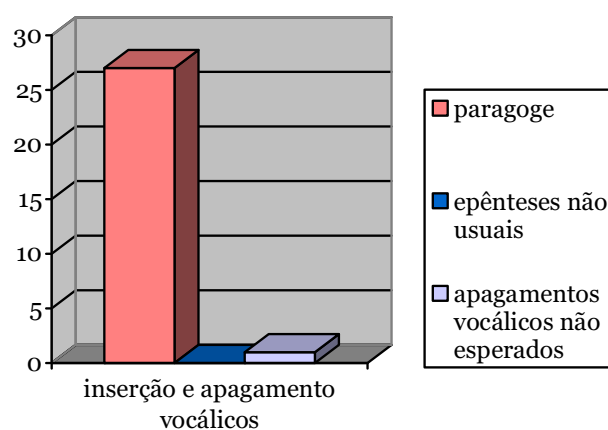


Gráfico 7. Usos estilísticos de inserção e apagamento vocálicos.

A fim de caracterizar as regras do processo de paragoge no PA, remeteremos ao modelo métrico paramétrico de Hayes (1995), por possuir uma subteoria do peso silábico baseada no valor moraico das sílabas.

Segundo Cagliari e Massini-Cagliari (1998),

Alguns aspectos envolvidos nesta questão são universais: uma sílaba CV é sempre leve (ou monomoraica), enquanto que uma CVV é sempre pesada (ou bimoraica). Como o peso de sílabas do tipo CVC varia entre as línguas do mundo (monomoraica ou bimoraica), Hayes (1995: 299-301) propõe que, também aqui, há a necessidade de se postular uma escolha paramétrica. Neste caso, ela se faz entre observar a quantidade de elementos no *núcleo* ou na *rima*, para fins de estabelecer o peso silábico.

Em português, de acordo com Massini-Cagliari (1995, p. 145), há que se considerar, para estabelecer a quantidade das sílabas ("quantidade" nos termos de HAYES, 1995), os elementos da *rima*. Portanto, somente a sílaba canônica CV é considerada leve (⊔) no PA, pelo fato de possuir apenas um elemento na rima. As demais são consideradas pesadas (–), por possuírem mais de um elemento na rima, estejam estes elementos todos concentrados no núcleo (no caso de ditongos = CVV) ou distribuídos entre o núcleo e a coda (no caso de sílabas travadas por consoante = CVC).<sup>46</sup>

Desta maneira, a partir dos dados apresentados, pode-se inferir que o fenômeno da paragoge no PA opera no sentido de transformar sílabas pesadas travadas por consoante (CVC) em sílabas leves (CVCV), pois atua em estruturas como *prazer – prazer(e)* (CSM 10, 5); *affan – affan(e)* (CSM 17, 60), etc. Tais formas são consideradas bem formadas, isto é, aceitas dentro do padrão do português, o que confirma o caráter eminentemente estilístico da paragoge nas CSM.

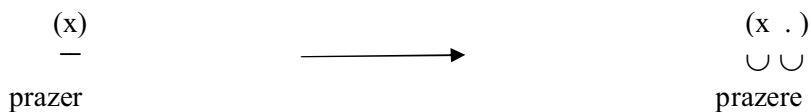
A partir deste panorama, infere-se que a regra de paragoge no PA, opera de acordo com o seguinte exemplo:

---

<sup>46</sup> Entretanto, ressalva-se, aqui, que as codas relativas à flexão não interferem no peso da sílaba, conforme Massini-Cagliari (1999).

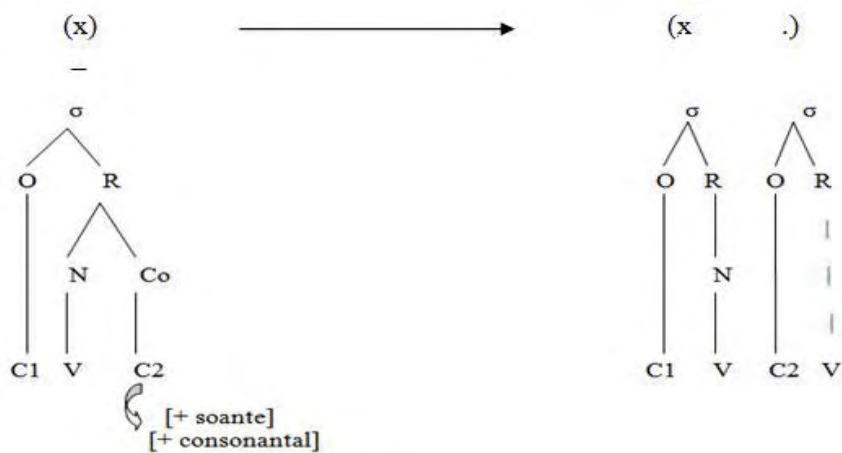


(72)



Isto quer dizer que uma sílaba CVC (-zer) é transformada em CVCV (-zere), a partir da inserção do “e” paragógico ao final da palavra. De modo mais detalhado, é possível descrever o fenômeno conforme abaixo (71). Note-se que nas sílabas CVC, a quantidade de elementos dominados pela rima (dois) é diferente da dominada pelo núcleo (um):

(73) Representação da regra da paragoge



Massini-Cagliari (1999), ao seguir as considerações de Cunha (1982), interpreta a vogal epentética como desenvolvimento da vogal anterior. A partir do modelo da Fonologia Autossegmental, de acordo com a teoria de Geometria de Traços, proposta por Clements e Hume (1995), a autora ressalta que o que faz com que as consoantes nasais, laterais e vibrantes sejam caracterizadas enquanto grupo é o fato de estas serem

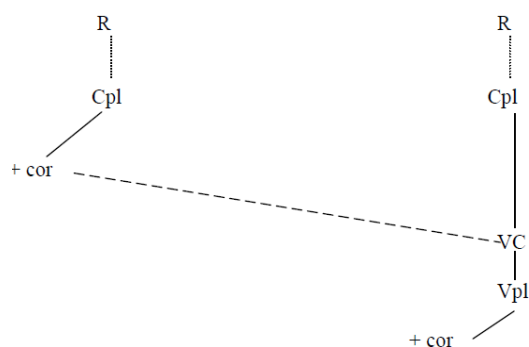
[+ sonorante], ao passo que as laterais são [+ contínuo], as vibrantes, [- contínuo] e, finalmente, as nasais, [+ nasal]. Ainda com relação às consoantes em posição de coda no PA, Massini-Cagliari (2005, p. 310) observa que:

[...] das consoantes possíveis em posição de coda no PA, apenas a fricativa (representada, na escrita, por S), 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 [- sonorante]. 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 motivadoras do fenômeno da paragoge, segundo a autora, é o fato de serem [+coronal]. Para ela, é justamente por meio do espriamento desse traço que a vogal paragógica é gerada, sendo sempre grafada como “e”. Entretanto, faz uma importante ressalva: não basta ser a consoante coronal e estar na posição de coda para que a paragoge se aplique. É necessário, sobretudo, que ela seja sonorante, por ser este traço hierarquicamente superior ao traço coronal (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 310).

Assim sendo, em Massini-Cagliari (1999a, p. 178), a regra de espriamento de coronal que, por sua vez, origina a vogal paragógica, é caracterizada da seguinte maneira:

(74) Espriamento de coronal



Já ao realizar uma interpretação otimalista da paragoge em PA, Massini-Cagliari (2005, p. 313), classifica este processo como um caso de “desvio”. Nas palavras da autora,

[...] 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 extra-lingüísticas, opta por uma hierarquia alternativa, diferente da original.

É o que a pesquisadora chama de “desvio regrado”, isto é, trata-se de um desvio que é submetido a condicionamentos linguísticos, e não aplicado aleatoriamente.

Como já demonstrado anteriormente, Lee (1993) apresenta evidências suficientes de que a vogal epentética no português é o /e/, realizado como [i] na maioria dos casos. Portanto, diante do exposto, pode-se concluir que há duas formas de explicar o porquê de a vogal inserida ser sempre fonologicamente um “e”: através do espriamento de coronal (MASSINI-CAGLIARI 1999b, 2005), e da vogal não especificada (LEE, 1993).

Esta tese assume, entretanto, o posicionamento adotado por Massini-Cagliari (1999b, 2005) no que se refere à realização da paragoge –, ou seja, que ela ocorre por meio do espriamento de coronal – pelo fato de haver motivação independente para esse tipo de espriamento também em muitas outras línguas.

A partir das análises de Massini-Cagliari (1999b,c, 2005) sobre a paragoge no PA, verifica-se que, do ponto de vista derivacional, a dificuldade é definir em que módulo da gramática enquadrar as regras de cunho estilístico. Já do ponto de vista da TO, a questão é: se o processamento é paralelo e concomitante, como diferenciar fenômenos que são gerais, obrigatórios, de fenômenos estilísticos, que dependem da vontade do falante? Neste aspecto, o modelo otimalista parece não dar conta de fazer tal distinção.

### 5.2.3 Considerações finais sobre realização da paragoge

A segunda parte desta seção se dedicou a descrever e caracterizar os casos de paragoge presentes nas primeiras cem CSM, tendo como base os estudos realizados anteriormente sobre este fenômeno no PA (CUNHA, 1982; WULSTAN, 1993; MASSINI-CAGLIARI, 1999b,c, 2005).

Como pôde ser constatado, a paragoge, em PA, configura um processo eminentemente estilístico, como já demonstraram trabalhos anteriores, visto que atua sempre em final de verso, em sílabas consideradas já bem formadas, do ponto de vista fonológico.

### 5.3 Considerações Finais

Diante do exposto, conclui-se que, pelo fato de processos como o sândi e a paragoge obedecerem aos padrões rítmicos da língua, as formas resultantes de sua aplicação, mesmo quando se configuram como não esperadas, não devem ser consideradas formas desviantes, isto é, produzidas por regras especiais que se localizam fora da gramática da língua. Tal hipótese é corroborada devido à ínfima margem de manobra (arbitrio) que teriam os trovadores para fazer uso da língua, segundo sua vontade (cf. CUNHA, 1961; MASSINI-CAGLIARI, 2005). Este aspecto, em especial, será discutido de maneira mais aprofundada na próxima seção.

## 6 Do estatuto do desvio na gramática fonológica

Esta seção fará um resgate da noção de desvio fonológico dentro de modelos teóricos linguísticos desde o Estruturalismo até propostas mais recentes, como a Teoria da Otimalidade (TO). Desta maneira, serão retomadas as análises feitas ao longo desta tese acerca dos diversos tratamentos que vêm recebendo as formas tidas como desviantes dentro da gramática da língua. Trata-se, deste modo, de verificar qual o estatuto do desvio dentro da gramática fonológica e de discutir a melhor forma de dar conta de fenômenos considerados desviantes, porém atuantes nas línguas.

### 6.1 A noção de estilo dentro da teoria linguística

Segundo Câmara Jr. (1977[1953], p. 10), no conceito saussuriano, a língua

se deduz da função representativa, pois compreende a estrutura, o esquema, o padrão ou a pauta que rege, em termos lingüísticos, a nossa representação do mundo exterior e interior. Resulta de um trabalho de intuição infra-racional, mas de caráter intelectual, que justamente a gramática se propõe a trazer para o plano da consciência, pondo-lhe em evidência os sistemas de sons, de formas, de significações e de ordenação de elementos, ou sejam – o fônico, o mórfico, o semântico e o sintático.

A redução da linguagem a um dos seus aspectos, em que ela é o produto da inteligência intuitiva, simplifica o problema da nossa aproximação científica diante do fenômeno lingüístico.

Ainda de acordo com o autor, foi tal redução que permitiu a constituição de um estudo gramatical e, a partir de então, Saussure pode “fixar um objetivo nítido e uno para a linguística” (CÂMARA Jr., 1977[1953], p. 11).

Do ponto de vista de Câmara Jr. (1977[1953], p. 12), um problema decorrente da clássica dicotomia saussuriana – *langue* vs. *parole* – emerge de que seu segundo termo fica “mal colocado”. Para o autor, a língua, apesar de abarcar a função representativa, acaba por deixar de fora traços da expressividade (estilísticos), “específicos da manifestação anímica e do apelo ou atuação social”. O que decorre dessa incongruência é o fato de que, ao lado da gramática que estabelece esse sistema, impõe-se uma

disciplina concernente àquilo que ficou colocado à margem do estudo. Portanto, para Câmara Jr. (1977[1953], p. 13), aquilo que o conceito saussuriano de língua põe à margem de si insere-se no conceito de estilo, como referido na seção 1 desta tese.

Neste ponto da análise, o estudioso questiona: como pode ser definida, formalmente, tal parcela do estilo que “escapa da doutrina saussuriana?” (CÂMARA Jr., 1977[1953], p. 13). Segundo ele, esse objetivo somente pode ser alcançado por meio de uma “linguagem que transcende do plano intelectual para carrear a emoção e a vontade” (CÂMARA Jr., 1977[1953], p. 13).

Assim, Câmara Jr. (1977[1953], p. 14) conclui que o estudo do estilo oferece a contraparte que faltava da linguística. Deste modo, nas palavras do autor, “a estilística vem complementar a gramática”.

Diante deste panorama, Câmara Jr. (1977[1953], p. 15), estabelece três funções primordiais da estilística:

1) caracterizar, de maneira ampla, uma personalidade, partindo do estudo da linguagem; 2) isolar os traços do sistema linguístico, que não são propriamente coletivos e concorrem para uma como que língua individual; 3) concatenar e interpretar os dados expressivos [...] que se integram nos traços da língua e fazem da linguagem esse conjunto complexo e amplo [...]. (CÂMARA Jr., 1977, p. 15)

Ainda segundo Câmara Jr. (1977[1953], p. 15), por meio da terceira das funções supracitadas, é que entramos na concepção de Bally (1951[1909]), discípulo de Saussure e considerado o precursor da Estilística, como aqui caracterizada. Conforme Câmara Jr. (1977[1953], p. 15), é com Bally (1951[1909]) que “ampliamos o âmbito da lingüística num néosaussurianismo cheio de sugestões fecundas”.

Neste sentido, Monteiro (2009) resume que a Estilística, conforme proposta por Bally (1951[1909]), surgiu a fim de ocupar “o espaço rejeitado pela linguística”. Pelo fato de Saussure não ter dado conta do discurso e de aspectos da afetividade presentes na língua, Bally (1951[1909]) propôs a sistematização desses conteúdos, partindo do

pressuposto de que “o uso linguístico se baseia quase sempre numa escolha entre duas ou mais formas” (MONTEIRO, 2009, p. 15).

Assim, a partir do postulado pelo autor, formas como as de Mia Couto (MONTEIRO, 2009, p. 67), já apresentadas na subseção 1.3 desta tese e reproduzidas abaixo, não teriam lugar na gramática da língua, fazendo parte de um sistema que estaria à margem desta:

(75)

Minha alma era um rio parado, nenhum vento me *enluava* a vela dos meus sonhos. (COUTO, 1995: 26)

Sou eu que ando a *ratazanar* teu juízo. (COUTO, 1995: 26)

Agora, mergulhados na penumbra da cozinha, eles se comemoravam, enroscados, *gatinhosos*. (COUTO, 1995: 26)

O que nos parece claro é que o problema dessa sistematização proposta por Bally (1951[1909]) acaba por gerar uma “linguística paralela”. O que esta tese advoga, por outro lado, é que talvez estes fatos devam estar inseridos dentro da teoria linguística, ou seja, deve haver uma única teoria e não duas.

Segundo Monteiro (2009, p. 13), a partir das propostas de Bally (1951[1909]) é que se tornou possível a compreensão de fenômenos da expressividade, decorrentes de motivações afetivas. Assim, a doutrina de Bally (1951[1909]) teria lugar em três áreas, segundo Monteiro (2009, p. 14): “a) linguagem geral (os universais estilísticos); b) uma dada língua (a Estilística da *langue*); c) o sistema expressivo de um indivíduo isolado (a Estilística da *parole*).”

Ainda de acordo com o autor, o que motivou Bally a postular tais ideias foi a convicção de que a comunicação verbal não é restrita

à simples transmissão de conteúdos conceituais ou intelectivos. Discípulo de Saussure, Bally logo observou que o recorte imposto por seu mestre deixava sem direito à investigação científica uma multiplicidade de elementos de ordem afetiva que faziam parte da constituição do significado. De fato, por questões de ordem metodológica, Saussure (1949) concebeu o significado só

em termos de “imagem mental” ou conceito, ignorando assim toda a gama de componentes afetivos que viriam a ser posteriormente eleitos como o objeto próprio da Estilística.

Sobre tal aspecto, Câmara Jr. (1977[1953], p. 15-16) ressalva:

Não se trata, contudo, de disciplinas a rigor separadas, nem cabe falar em várias estilísticas de natureza distinta [...]. A personalidade linguística caracteriza-se pelos traços não-coletivos do seu sistema e pela manifestação psíquica que funciona em sua linguagem. Por outro lado, os traços não-coletivos do sistema são fáceis ou, antes, inelutavelmente transpostos para o plano da emoção e da vontade expressiva. A liberdade que a língua faculta num ou noutro ponto permite-nos ser originais continuando, pelo menos, inteligíveis; e essa oportunidade o nosso espírito logo aproveita para o fim das suas exigências expressivas.

Tanto vale dizer, por conseguinte, que a conceituação nos moldes de Bally é que vai ao cerne do assunto. A apreensão da personalidade linguística e o estudo das possibilidades de escolha nela repousam e dela se nutrem.

Em suma, compreende-se que, assim como em Saussure, a língua é definida por um “sistema de representações sobre um ser coletivo”, o estilo também pode ser caracterizado como um “conjunto de expressões”, independente do fato de ser um predicado do indivíduo (CÂMARA Jr., 1977[1953], p. 16).

Câmara Jr. (1977[1953], p. 21), no que tange à expressividade, afirma ainda:

Ora, as solicitações da linguagem expressiva também não devem, paralelamente, ser esquecidas. A cada passo, no discurso, deparamos com o problema de transmitir a vibração de um estado da alma ou a força de um apelo a formas que mais propriamente se prestam à representação pura. Há como que uma tensão perene no instrumento linguístico, posto assim ao serviço das emoções e dos impulsos da vontade. Em cada um de nós, o estilo, em dados momentos, faz violência à língua e não poucas vezes a dobra em seu interesse.

Assim, como já exposto na seção 1 desta tese, os desvios estilísticos representavam formas que se situavam fora da gramática da língua. Vários exemplos de formas desviantes foram citados a partir de Monteiro (2009) naquela seção, como em:<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Esse exemplo corresponde ao exemplo (10) da subseção 1.3.



(76)

Assim tanto, de repente vindo, ela *estremeucezinha*. (ROSA, 1986: 149)

Ah, disse a moça, você ficou zangado comigo, diga, *ficouzinho*?  
(ANDRADE, 1984: 53)

Nos dois casos cima, o verbo recebe o morfema, gerando formas agramaticais, inaceitáveis. Nos referidos exemplos, o sufixo atua, então, como predicativo, referindo-se semanticamente ao sujeito do verbo. Assim, em prol do estilo, os autores “violaram” o sistema da língua, a fim de que prevalecessem suas funções artísticas.

De modo semelhante estão empregadas as formas abaixo destacadas. Nestes casos, todavia, os autores usam de aumentativos e superlativos, com o intuito de expressar maior carinho e sensibilidade (cf. subseção 1.3, exemplo 12 – MONTEIRO, 2009, p. 70):

(77)

- Coladinhos para sempre e toda a vida... E era o paraíso. O *teuíssimo*, João.  
(MACHADO, 1965: 132)

[...] os índios começaram um interrogatório cerrado na língua lá deles, de que o preto não entendia nada. *Nadíssima*. (RIBEIRO, 1982: 76)

Posterior ao Estruturalismo, no que se refere à teoria gerativa (CHOMSKY; HALLE, 1968), nota-se que os fenômenos de estilo são também tratados como formas desviantes. Em outras palavras, verifica-se que, neste caso, também, o caráter de desvio coloca estas formas à margem da gramática.

Segundo Monteiro (2009, p. 25), apesar de estar preocupado em descrever as frases gramaticais e aceitáveis da língua, o modelo gerativo padrão não pode ignorar as frases tidas como inaceitáveis e agramaticais tão presentes na literatura, sobretudo poética. Ainda de acordo com o estudioso, dentro da perspectiva gerativa,

O estilo passa a ser visto como uma forma peculiar de utilizar o aparato transformacional da língua para lograr diferentes classes de estruturas gramaticais. Firma-se então o pressuposto de que é possível descrevê-lo mediante um conjunto de regras específicas, que são aplicadas à estrutura profunda com o fim de se obter uma estrutura superficial determinada, no caso, a estrutura poética. (MONTEIRO, 2009, p. 25)

Contudo, ao tratar o desvio através de regras, esses fenômenos acabam sendo, de alguma forma, envolvidos pela gramática, uma vez que, para aplicar essas regras, o falante tem que ter intuição da sua ação desviante.

Monteiro (2009, p. 26) ressalta, ainda, que o problema que emergiu a partir desse tipo de análise foi com relação às modificações que sofreu o modelo gerativo. Por conta de suas novas versões, devido à complexidade que decorreu das concepções de estrutura profunda, tornou-se “inviável” a aplicação de um método estilístico. Em síntese, pode-se inferir que as análises estilísticas fundamentadas no modelo gerativo transformacional apresentam, também, um caráter desviacionista. Sobre tal aspecto, o autor conclui:

Seja como for, as análises estilísticas que se fundamentam na teoria gerativo-transformacional optam por um enfoque desviacionista. O ponto de partida é a constatação de que, na literatura em geral e na poesia em particular, é muito comum a ocorrência de frases tidas como agramaticais ou inaceitáveis para o falante. A explicação deste fenômeno subjaz no fato de que a linguagem literária viola o sistema de regras sintáticas e semânticas que constituem a gramática padrão. E, assim, o objeto da Estilística gerativa não seria outro senão o de definir as regras de uma gramática da literatura. (MONTEIRO, 2009, p. 26)

O que se verifica, portanto, é que, para o modelo gerativo padrão, não somente regras sintáticas e semânticas, mas também regras fonológicas e morfológicas, de cunho estilístico, acabam por assumir um caráter eminentemente desviacionista.

Com o advento dos modelos fonológicos não lineares, após a teoria gerativa padrão, os fenômenos estilísticos receberam novo tratamento. Esses modelos tiveram seu apogeu na década de 80 do século XX e, nesta nova proposta, os traços encontram-se hierarquicamente organizados, em oposição à linearidade do modelo de Chomsky e

Halle (1968). São consideradas fonologias não lineares: a *Fonologia Autossegmental* (CLEMENTS, 1985; CLEMENTS; HUME, 1995); a *Fonologia Métrica* (HAYES, 1985); a *Fonologia Lexical* (KIPARSKY, 1982, 1985; MOHANAN, 1986; PULLEYBLANK, 1986) e a *Fonologia Prosódica* (NESPOR; VOGEL, 1986).

Nesta nova proposta há um considerável avanço no que se refere ao tratamento do estilo dentro da gramática da língua. Com um novo ordenamento de regras (conforme explicitado em seção anterior), tornou-se possível descrever e explicar os processos esperados e não esperados, bem como as razões pelas quais uma regra não esperada (exceção) pode surgir.

O fenômeno da paragoge em PA – conforme já descrito nesta tese na subseção 5.2 – exemplifica claramente como o processo considerado não esperado é tratado dentro da perspectiva não linear. De acordo com os trabalhos citados na seção 5 (CUNHA, 1982; MASSINI-CAGLIARI, 2000, 2005), a paragoge é unanimemente classificada como uma regra de cunho estilístico.

Massini-Cagliari (2000, 2005), ao dar um tratamento fonológico ao referido fenômeno, constata que, em PA, a paragoge é caracterizada pela inserção de um segmento /e/ em final de verso, sempre depois de consoante nasal, lateral ou velar. Exemplos: *canton(e)*; *Portugal(e)*; *mar(e)*.

A realização da paragoge em PA comprova que a fonologia não linear, sobretudo o modelo Lexical (KIPARSKY, 1982, 1985), é capaz de abarcar esse tipo de regra na gramática e mostrar o porquê de estas serem formas desviantes. O grande ganho advindo da Fonologia Lexical foi a possibilidade de propor e discutir casos que vão desde o grau de abstração profunda até à caracterização de regras opacas (BISOL, 1996, p. 83).

Segundo Bisol (1996, p. 98),

a Fonologia Lexical, um dos momentos relevantes da fonologia firmada nos princípios da teoria gerativa, dispõe de recursos para diferenciar regras de aplicação restrita de regras de uso geral, regras de mudança estrutural de regras de implementação e, com princípios e condições, dirime a opacidade de muitas regras e alcança generalizações. Ensina-nos, sobretudo, a olhar para os fatos da língua à luz de princípios universais.

Massini-Cagliari (1999 b, c) – considerando o conjunto de cantigas profanas – constata que a paragoge em PA é uma regra dependente do acento. Dentro desse contexto, a regra é, portanto, segundo a autora, um fenômeno pós-lexical, aplicado somente depois da regra de localização do acento da palavra que, por sua vez, localiza-se no componente lexical da gramática desde o PA (conforme já exposto na subseção 5.2.2 desta tese).

A partir do modelo métrico paramétrico de Hayes (1995), Massini-Cagliari (1995, 1999a, 2005) conclui ser o troqueu moraico o pé básico do ritmo do PA. Desta forma, observa que a estrutura rítmica do PA é trocaica, formada por duas sílabas breves. Assim, como já exposto neste trabalho, para a autora, a paragoge pode ser caracterizada como um processo rítmico (nos termos de HAYES, 1995), por transformar estruturas consideradas bem formadas, porém não o contrário.

Ainda com relação ao fenômeno da paragoge em PA, agora inserida no quadro teórico da Fonologia Autossegmental, Massini-Cagliari (2000, 2005), ao tratar a vogal paragógica a partir do processo de espraiamento do traço coronal<sup>48</sup>, observa que a regra é concluída por meio da reestruturação silábica ao final da palavra. Ainda sobre o referido processo, afirma:

Após o desligamento da coda da sílaba final, aplica-se o processo de ressilabificação 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). Desta forma, acrescenta-se elementos (a vogal paragógica), sem que seja acrescentada qualquer *mora* nova à palavra: em outras palavras, o *peso* do

---

<sup>48</sup> Vide subseção 5.2.2, exemplo 74.

novo pé gerado se mantém equivalente ao do pé rítmico que o gerou.  
(MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 311-312)

A autora ressalta ainda que a paragoge não pode ser considerada somente uma ferramenta de estilo, utilizada durante a composição dos versos, mas sim como um traço da própria língua, “inerente a ela, estruturadora do próprio ritmo lingüístico do idioma, que seve de base à construção do ritmo poético” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 312).

E, ainda nesse espírito, afirma:

[...] 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.

Os trabalhos de Massini-Cagliari (1995, 1999a, 1999b, 1999c, 2000, 2005) sobre a paragoge em PA, do ponto de vista derivacional, revelam, em última análise, que as regras que geram ocorrências excepcionais – como a paragoge, por exemplo – interagem com as demais regras da língua, como as regras de ritmo, acento e silabação.

Já mais recentemente, inserida no quadro da Teoria da Otimalidade (TO) (PRINCE; SMOLENSKY, 1993; McCARTHY; PRINCE, 1993) – um modelo baseado em restrições de regras que, diferentemente das propostas não lineares, não se aplica apenas ao nível fonológico da língua, mas a todos os componentes da gramática –, Massini-Cagliari (2005) realiza um profundo estudo acerca de fenômenos de estilo em PA (conforme já analisado nesta tese, na seção 5). Suas conclusões indicam que referido modelo não dá conta de explicar processos não esperados, visto que, dentro desta nova perspectiva, torna-se mais difícil englobar novas regras, as consideradas como não esperadas.

No que diz respeito à elisão, de acordo com Massini-Cagliari (2005, p. 256), destacam-se duas restrições hierarquizadas: **i)** ONSET, relacionada com o princípio de

silabação, “estabelece que sílabas que possuem *onset* são melhores do que as que têm esse constituinte vazio”; **ii**) MAX, relacionada com o princípio de fidelidade, verifica se o *input* e o *output* apresentam os mesmos elementos, sendo “melhores palavras as que não apagarem qualquer elemento do *input*” (“fidelidade ao *input*”).

Desta forma, segundo a autora, são esses dois princípios que entram em jogo quando uma língua tem de optar entre a elisão ou o hiato: “se a silabação for mais importante, ONSET será hierarquizada acima de MAX, e o resultado é a elisão” e vice-versa, conforme ilustram os exemplos abaixo (extraídos de MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 257):

(78)

	/triste+oje/	ONSET	MAX
a. $\varnothing$	a. tris.to.je		*
b.	a. tris.te.o.je	*	

	/triste+oje/	MAX	ONSET
a.	a. tris.to.je	*	
b. $\varnothing$	a. tris.te.o.je		*

Ainda com relação à elisão no PA, a análise da autora aponta para a escolha da seguinte relação hierárquica: ONSET >> MAX, de acordo com o seguinte tableau (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 256):

(79)

	/amig+o/	MAX	ONSET
a. $\varnothing$	a. a.mi.go		*
b.	a. <a>mi.go	*	

Massini-Cagliari (2005, p. 259), ressalta, contudo, que, não sendo a TO uma teoria derivacional nem um modelo de gramática estruturado em componentes, torna-se

difícil explicar como um mesmo fenômeno tem comportamentos opostos consoante o nível onde atua. Assim sendo, como compatibilizar e explicar este problema?

Neste sentido, a autora faz críticas ao trabalho de Lee (2004) em relação ao tratamento do sândi no PB, inserido na perspectiva otimalista, ao mesmo tempo em que mostra como esta era uma questão que não levantava problemas nos modelos de fonologia e morfologia lexical, por, entre outras razões, permitir “regras que geravam resultados opostos”:

Lee (2004), 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 (1999a), 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. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 259 – nota de rodapé 164)

Ainda conforme Massini-Cagliari (2005, p. 260), Kiparsky (1998, 2000) tenta resolver este problema, do ponto de vista da TO, propondo “a divisão dos processos em lexicais e pós-lexicais, mesmo dentro do domínio de uma teoria representacional” (noção de simpatia; relações *output-output*).

A estudiosa considera que a teoria *Lexical Phonology and Morphology* (LPM-OT) desse autor “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”:

Ao mostrar as falhas das abordagens otimalistas que tentaram resolver este problema a partir da noção de simpatia (KAGER, 1999, p. 387-392) e das relações *output-output* (KAGER, 1999, p. 257-295), 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. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 260)

Deste modo, a autora conclui, então, que mais do que subsistemas paralelos de restrições, a hierarquia ora considerada pode ser vista como “sub-sistemas organizados

em níveis, em uma abordagem da TO baseada na distinção entre os níveis lexical e pós-lexical”, em que o sândi opera, exclusivamente, no segundo domínio (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 260).

Massini-Cagliari (2005, p. 261) constata, também, que a hierarquização já referida, ONSET sobre MAX, permite a aplicação do processo de elisão nos casos de junção de palavras, mas não determina qual das vogais é apagada em casos em que dois *outputs* são considerados como ótimos.

A pesquisadora ressalta que, para Casali (1996), “a ocorrência da elisão é determinada pela hierarquização da restrição PARSE(F), que milita contra a perda de traços, abaixo de ONSET” (o inverso gera um hiato). Para dar conta da questão da vogal que é apagada, sugere uma subdivisão desta restrição: **i**) PARSE(F)-[<sub>w</sub> para preservar “o segmento em posição inicial de palavra”; **ii**) PARSE(F)-lex para preservar, “na segmentação, morfemas e palavras lexicais” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 261).

No entanto, Lee (2004) substitui essa subdivisão por MAX[<sub>w</sub> e MAX[<sub>LEX</sub>, por considerar que estas restrições pertencem à família de fidelidade. Desta forma, nas palavras de Massini-Cagliari (2005, p. 261), “se MAX[<sub>w</sub> domina MAX[<sub>LEX</sub>, a vogal final da primeira palavra (V1) é apagada” e vice-versa. Sobre a solução adotada pela autora, afirma:

[...] opto pela criação de uma restrição “paroquial”, isto é, particular de uma determinada língua, ao invés de recorrer a restrições de caráter universal já clássicas dentro da teoria, por considerar o recurso a restrições dessa natureza mais adequado à descrição de questões “paroquiais” do que a adoção de hierarquias concorrentes processadas em paralelo, também *ad hoc*, uma vez que o recurso a esse tipo de processamento é adotado apenas para resolver questões “menores”, dentro da discussão maior do fenômeno, não sendo um dos “pilares” da TO.

No que se relaciona à defesa deste posicionamento, a autora considera que restrições do tipo “paroquiais” poderiam ser chamadas, a fim de solucionar problemas.

A este respeito, a pesquisadora pondera:



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).<sup>49</sup> (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 144-145)

Ainda assim, Massini-Cagliari (2005, p. 145) insiste que, diante de casos como os supracitados, “em que há uma aparente contradição no sistema”, as soluções oferecidas pela TO se mostram insatisfatórias. Uma delas foi adotada pela autora, a saber, a postulação de restrições paroquiais. Já a outra seria a criação de “subsistemas” dentro do sistema maior, o que implica a criação de duas (ou mais) hierarquias alternativas de restrições, em que uma se aplica a um conjunto de dados, e outra, a outro. É interessante observar a colocação que faz a autora sobre as soluções disponíveis pela TO:

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 em se considerando a possibilidade de processamento em paralelo, uma vez que é extremamente difícil de 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. Na minha opinião, 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. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 145-146)

Ainda de acordo com a autora, em PA, é preferível a primeira solução, isto é, a opção por restrições “paroquiais”, pelo fato de representarem mais fidedignamente os fatos linguísticos específicos de cada língua, de forma a se aproximar mais da ideia proposta por teorias derivacionais não lineares, por exemplo, visto que há fenômenos

---

<sup>49</sup> [...] *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.* (ARCHANGELI, 1997, p. 15 – nota 3) [tradução nossa: “[...] há uma série de análises envolvendo restrições cujo estatuto universal, na melhor das hipóteses, é mínimo. Neste ponto, não está claro se esta é uma fraqueza do modelo em si, ou uma fraqueza das análises”].

linguísticos universais, comuns a todas as línguas do mundo, e particulares de cada língua (como os “parâmetros”, na teoria de princípios e parâmetros).

Neste sentido, acerca da ineficiência da TO para casos de opacidade, Schwindt (2005, p. 276) ressalta:

É evidente que o problema da opacidade não anula as vantagens da TO sobre as teorias derivacionais. Por outro lado, os expedientes de que a TO tem de lançar mão para resolver interações opacas merecem críticas, por vezes, afetarem princípios do modelo, como é o caso do paralelismo estrito.

No que tange à paragoge, ainda dentro da análise pela TO proposta por Massini-Cagliari (2005, p. 313)<sup>50</sup>, essa é considerada uma regra *desviantes*, que causa efeitos artísticos. Segundo a autora, “trata-se de um desvio surpreendente do ponto de vista do uso, mas não do ponto de vista do sistema lingüístico, já que a paragoge não gera formas agramaticais no nível fonológico” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 313).

Ao constatar que no PA é preferível que uma consoante permaneça em posição de travamento silábico e não que haja a inserção de uma vogal epentética, a estudiosa concluiu que isto se deve ao fato de que, nessa língua, “o preenchimento do ONSET domina \*CODA”, por esta ter uma baixa posição na hierarquia. É o que demonstra o tableau abaixo, para a palavra *Portugal*, proposto por Massini-Cagliari (2005, p. 314):

(80)

	/portugal/	MAX	*CODA	DEP
a.	por.tu.gal		**	
b. $\Leftarrow$	por.tu.ga.le		(*)	*
c.	po<r>.tu.ga<l>	**		

Sendo assim, para que o fenômeno da paragoge ocorra, de acordo com a autora,

<sup>50</sup> Vide seção 5 desta tese.

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. Desta 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 [...]. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 314)

Portanto, a realização da paragoge em PA, em termos otimalistas, se daria da seguinte forma, segundo Massini-Cagliari (2005, p. 314):

(81)

	/portugal/	MAX	CONTIG	*CODA	DEP
a.	por.tu.gal			**	
b. ↵	por.tu.ga.le			(*)	*
c.	po.re.tu.ga.le		*		**
d.	po<r>.tu.ga<l>	**			

Em suma, pode-se dizer que a análise da autora parte da crítica em relação a Archangeli (1997), à medida que propõe que o uso de restrições paroquiais acaba por ser mais adequado do que a consideração de hierarquias paralelas para a consideração de questões desviantes.

Diante do exposto, nota-se que, desde o Estruturalismo, o estilo era visto como desvio e não tinha lugar na gramática da língua, sendo a teoria não linear a que oferece especial atenção a esse tipo de regra.

Como esta pesquisa se debruça sobre os fenômenos estilísticos presentes em CSM, torna-se imperativo ressaltar que o poeta/trovador, embora seja falante da língua e conhecedor de suas regras, opta pela forma desviante, propositadamente. Pelo fato de ser a poesia uma função especial da linguagem, tais usos são permitidos com vistas à focalização e otimização métrica. Entretanto, as teorias aqui brevemente descritas com relação ao estilo, ainda assim, não dão conta de fenômenos dessa natureza, sendo o modelo não linear o que mais se aproxima de uma solução. A Fonologia Lexical,

particularmente, por propor os níveis de aplicação das regras e a caracterização de processos opacos – isto é, aqueles que consideramos não esperados nas CSM – insere-os na gramática da língua, permitindo, assim, que seja feita uma caracterização de seu contexto de aplicação.

Para esta tese, as análises acima descritas acerca do estatuto do desvio fonológico dentro da gramática da língua são de grande importância, visto que este trabalho busca descrever e analisar as regras tidas como desviantes ou, segundo Kiparsky (1982, 1985), as regras opacas, presentes nas primeiras cem CSM.

Assim, a partir da noção de opacidade foi possível estabelecer regras para os processos coletados considerados como não esperados, a saber: sândi – crase<sup>51</sup>, como em *que esta alma fez obras por que a aver devemos* (CSM 45, 58) e elisão<sup>52</sup>, como em *Quando est' a conpannn' oya* (CSM 11, 54) – e paragoge<sup>53</sup>, como em *affan – affan(e)* (CSM 17, 60).

Foram mapeados, ainda, processos que chamamos de “especiais”, como o caso de elisão não esperada pela queda da segunda vogal, como em *ouv' a strela* (CSM 1, 39). Houve, também, um único caso de queda de vogal átona não esperada: *que rogass' ao seu Fillo que non quisess' consentir* (CSM 14, 38).<sup>54</sup>

Massini-Cagliari (2005, p. 253), ao realizar um levantamento dos casos de hiato intervocabular em um *corpus* composto por 100 cantigas profanas e 50 CSM, constata que a maioria deles configura casos de hiatos obrigatórios (80,3%), que podem ser explicados por razões linguísticas e não somente de estilo. A tabela elaborada pela autora, com os contextos bloqueadores da regra de elisão está reproduzida abaixo:

---

<sup>51</sup> Para a regra de realização da crase, vide seção 5.1.1, exemplo 47.

<sup>52</sup> Para a regra de realização da elisão, vide seção 5.1.1, exemplo 53.

<sup>53</sup> Para a regra de realização paragoge, vide seção 5.2.2, exemplo 73.

<sup>54</sup> Todos os processos ora mencionados foram descritos e analisados detalhadamente na seção 5 desta tese.

Tabela 8. Fatores bloqueadores de elisão, crase e ditongação e favorecedores do hiato.  
(extraído de MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 253)

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%)

Nota-se que várias elisões classificadas como não esperadas podem operar – segundo Massini-Cagliari (2005, p. 254) – quando em posição de cesura; quando há monossílabos bloqueadores de elisão na primeira sílaba; quando há sílaba tônica na primeira posição; quando a primeira vogal é /i/ ou /u/; quando há contextos de preposição DE + pronome acusativo e em casos de versos irregulares. O fato de a regra de elisão ser bloqueada nesses contextos configura, desta maneira, o caráter linguístico (e não unicamente estilístico) desse fenômeno.

A estudiosa ressalta, então, a ínfima margem de manobra que restaria aos trovadores, do ponto de vista fonológico, visto que o percentual anteriormente sugerido por Cunha (1961, p. 43) – inferior a 10% – é, em sua análise, ainda menor:

Em um trabalho anterior [...], em que opus os casos de hiatos obrigatórios aos casos de hiatos opcionais, considerando apenas as cantigas profanas (de amigo e de amor) aqui também consideradas, mas levando em consideração 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 lingüísticas 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”. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 254)

Assim sendo, sob o ponto de vista de Massini-Cagliari (2005, p. 254), no que concerne à realização ou não dos processos de sândi, “não haveria qualquer opção por parte dos trovadores”. Tal fato permitiria que esses fenômenos linguísticos fossem enquadrados na gramática fonológica da língua. Deste modo, a autora estabelece o caráter obrigatório da elisão e da crase quando o contexto favorece sua ocorrência no PA, “dos quais não é possível fugir”, sem que se faça necessário algum tipo de transgressão ou de licença poética.

Ao confrontar cantigas profanas e religiosas, contudo, a autora verifica que:

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 lingüísticas, 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. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 254)

O que se pode concluir por meio da análise de Massini-Cagliari (2005) acima esboçada – sobretudo a partir do quadro de fatores bloqueadores da regra de sândi por ela empreendido – é que, muitas vezes, principalmente no caso da elisão, há condicionamentos que transformam o não esperado em esperado. Tais casos fazem com que o espaço para o não esperado seja realmente ínfimo, o que torna esses processos gramaticais e não apenas estilísticos.

Cangemi (2011), ao fazer um mapeamento dos processos de sândi e elisão presentes nas cem primeiras CSM, demonstra também que o fenômeno mais atuante no referido *corpus* é o hiato. De acordo com a autora, há, no âmbito das cem CSM, 3260 casos de hiato (sílabas CV); 526 casos de hiato com ditongos decrescentes (sílabas VV); e 11 casos de hiato com ditongos crescentes (sílabas VV), totalizando, assim, 3799 casos de hiatização nas primeiras cem CSM. Partindo do estudo realizado pela autora e

descontados os 731 casos de hiato não esperado mapeados por esta pesquisa – incluindo, também, aqueles não esperados pela não realização da crase –, conclui-se que a margem de manobra para usos estilísticos é realmente pequena, mas ainda maior do que o percentual apontado por Cunha (1961) e Massini-Cagliari (2005): 19,25% de todos os casos de hiato, em um primeiro momento, podem ser considerados como processos estilísticos, como ilustrado abaixo:

Tabela 9. Realização do hiato nas CSM

Realização do hiato	Cantigas de Santa Maria	Quantidade (percentual)
Hiatos obrigatórios (CANGEMI, 2011)	3068	85,75%
Hiatos não obrigatórios	731	19,25%
TOTAL	3799	100%

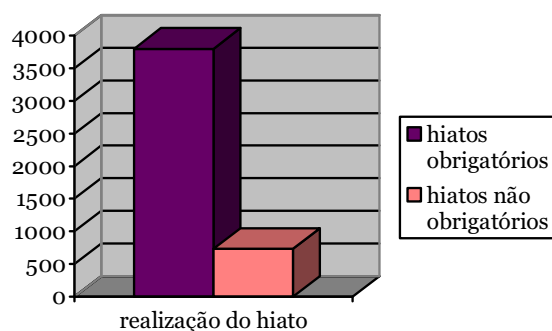


Gráfico 8. Realização do hiato nas CSM.

Esse percentual da margem de arbítrio dos trovadores (19,25%) tende, contudo, a diminuir, quando consideramos – no âmbito dos processos de hiato considerados não esperados – certos fatores que convertem tais fenômenos, primeiramente considerados estilísticos, em fenômenos gramaticais. É o que ocorre,

sobretudo, em posição de cesura do verso. Entretanto, pudemos identificar no *corpus* um outro fator bloqueador da elisão: a presença das conjunções *quando*, *quanto*, *como*, *logo*, *pero* e do substantivo *demo*, já que em 100% dos contextos envolvendo tais vocábulos, há a predominância do hiato. Assim sendo, os casos de hiatos “não esperados” – mas que acabam, na verdade, sendo bastante esperados – coletados por este trabalho, ficariam dispostos conforme a tabela abaixo:

Tabela 10. Razões do aparecimento dos hiatos não esperados nas CSM.

Realização do hiato	Cantigas de Santa Maria	Quantidade (percentual)
Razões estilísticas	560	76,6%
Cesura	111	15,2%
Presença de vocábulos bloqueadores da elisão	60	8,2%
TOTAL	731	100%

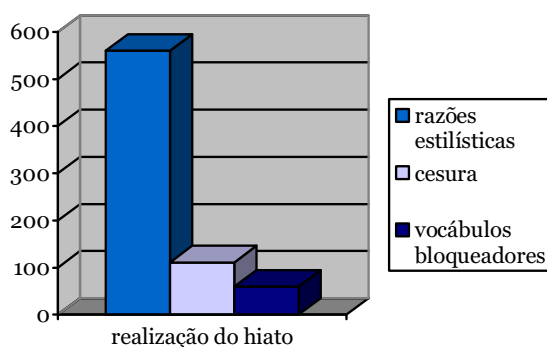


Gráfico 9. Razões do aparecimento dos hiatos não esperados nas CSM.

Deste modo, ao considerarmos os casos de hiato de cunho puramente estilístico e o total de casos do referido processo – estes mapeados por Cangemi (2011)



– concluímos, finalmente, que a margem de manobra que resta para os trovadores é de 14,75%, ou seja, ainda inferior àquela sugerida acima (19,25%) e muito próxima da apontada por Cunha (1961):

Tabela 11. Realização do hiato nas CSM.

Realização do hiato	Cantigas de Santa Maria	Quantidade (percentual)
Hiatos obrigatórios	3239	85,25%
Hiatos de cunho puramente estilístico	560	14,75%
TOTAL	3799	100%

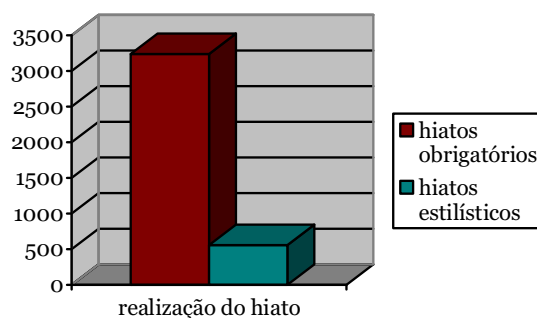


Gráfico 10. Realização do hiato nas CSM.

Ao final desta análise, foi possível, a partir o modelo da Fonologia Lexical proposto por Kiparsky (1982, 1985), caracterizar com êxito as regras consideradas opacas, isto é, não esperadas, coletadas a partir do *corpus* das CSM. Conforme já mencionado, pelo fato de as formas desviantes estarem, em sua maioria, localizadas à margem da gramática da língua, no que tange a modelos linguísticos, a teoria fonológica lexical foi a única que ofereceu uma solução satisfatória para casos de regras consideradas como não esperadas no *corpus* analisado, à medida que os enquadra na

gramática, permitindo que sejam caracterizados os condicionamentos linguísticos envolvidos em sua (não) aplicação.

## 6.2 Considerações Finais

Esta seção se dedicou a caracterizar o estatuto fonológico de formas desviantes (de estilo) desde o Estruturalismo até modelos mais recentes, como a TO. O que pôde ser verificado é que essas teorias encontram sérias dificuldades em explicar o desvio estilístico, quase sempre relegado à margem da gramática da língua. Todavia, o que mais se aproxima de uma caracterização clara do fenômeno é o modelo proposto pela Fonologia Lexical, pelo fato de ser capaz de enquadrar as regras consideradas como exceções (não esperadas) dentro da gramática, a partir da noção de opacidade. Ademais, concluiu-se que regras em princípio consideradas como não esperadas são, na realidade, bastante esperadas, do ponto de vista da gramática fonológica da língua, posto que a margem de arbítrio dos trovadores é muitíssimo pequena.

## CONCLUSÃO

Ao final desta tese, foi possível caracterizar os processos fonológicos considerados não esperados presentes nas cem primeiras CSM, a fim de verificar os possíveis condicionamentos linguísticos e recursos estilísticos envolvidos em sua realização. A partir de detalhada descrição dos fenômenos de sândi (crase, elisão e hiato) e paragoge considerados desviantes no referido *corpus*, procedeu-se à caracterização dessas regras, sob a ótica do modelo teórico das fonologias não lineares, principalmente a Fonologia Lexical (KIPARSKY, 1982, 1985), por esta apresentar a solução para casos não esperados, ao postular a noção de opacidade e a distinção dos níveis lexical e pós-lexical, que permitem uma melhor explicação dos casos de exceções.

Assim, no que se refere aos fenômenos de sândi, com base em Cunha (1961) e Massini-Cagliari (1999a, 2000, 2005), foram descritos e analisados os contextos de sua aplicação no *corpus* de base desta pesquisa, visto que esses trabalhos apresentam minuciosa descrição a respeito de sua ocorrência no PA. Foi somente a partir de seus resultados que pudemos conhecer e mapear os processos então considerados não esperados nas CSM. Neste sentido, foram caracterizadas as ocorrências consideradas opcionais dos processos de elisão, crase e hiato. O que pode ser verificado, nesse caso, é que os processos estilísticos de hiato foram os fenômenos com maior incidência nesta pesquisa.<sup>55</sup> A observação e a posterior análise do hiato foram fundamentais para o presente estudo, uma vez que este fenômeno caracteriza a contraparte da regra de sândi. Em outras palavras, o hiato representa a regra de elisão que não ocorreu. Desta forma, a

---

<sup>55</sup> Convém ressaltar, finalmente, que, muito embora a maioria dos casos de desvio fonológico descritos pela estilística estejam ligados à questão da motivação sonora, nesta pesquisa, todavia, os processos não esperados de sândi e paragoge aqui analisados não foram motivados por uma tentativa de representação icônica do som.

fim de se obter um resultado mais preciso acerca do fenômeno, dividiram-se os casos estilísticos de hiato entre hiatos não esperados e hiatos não esperados por motivo de cesura do verso. Feita a distinção, observou-se que em contextos de cesura, em 100% dos casos, a opção é pela hiatização. Ainda com relação aos hiatos não esperados, verificaram-se outros contextos que condicionam sua aplicação, isto é, contextos envolvendo as conjunções *quando*, *quanto*, *como*, *pero* e *logo*, assim como o vocábulo *demo*. Nesses casos, a opção pelo hiato, assim como nos casos de cesura, é absoluta. A partir de então, foi possível caracterizar as regras de aplicação dos processos de sândi, a saber: crase, elisão e hiato.

Já a paragoge, ao contrário do fenômeno de sândi, é um processo bastante raro, como demonstra sua baixa realização: apenas 27 casos, entre as cem primeiras CSM. Trabalhos como o de Cunha (1961), Wulstan (1993) e Massini-Cagliari (2000, 2005) já apontaram para sua baixa ocorrência no PA, além de argumentarem a favor de ser a regra de paragoge um fenômeno puramente estilístico. A análise empreendida por esta pesquisa, no que concerne ao referido processo, confirma seu caráter eminentemente estilístico, visto que a regra atua sempre em final de verso, em sílabas consideradas já bem formadas, do ponto de vista fonológico.

Com relação ao tratamento que vem recebendo o desvio pelas teorias linguísticas, verifica-se que estas encontram sérias dificuldades em explicá-lo, à medida que não são capazes de inserir tais formas marginais na gramática da língua, desde o Estruturalismo. Torna-se pertinente inferir, deste modo, que, assim como ressaltou Monteiro (2009), a Estilística vem ocupando “o lugar rejeitado pela Linguística”. Todavia, conforme foi demonstrado, os modelos não lineares, especialmente o Lexical, são os que mais se aproximam de uma solução para aspectos desviantes. Desta maneira, esta pesquisa defende que a linguística não pode deixar de lado tais fenômenos,

considerados marginais, visto que os falantes têm intuições sobre eles e operam conscientemente com eles. Prova disso é o fato de os trovadores (os falantes aqui analisados) não grafarem as vogais apagadas no processo de elisão ou, por outro lado, de inserirem segmentos (como no caso da paragoge) em estruturas já bem formadas, propositadamente, a fim de obterem a otimização métrica dos versos. Sendo assim, defende-se, ainda, que não deve haver duas teorias, uma linguística e outra estilística, para explicar casos dessa natureza, mas tão somente uma única teoria, por ser possível enquadrar dados considerados desviantes na gramática da língua. Este posicionamento é justificado pelo fato de que processos considerados desviantes ou não esperados, em um primeiro momento, podem ser, de fato, bastante esperados, como ocorre em contextos que envolvem as conjunções *quando*, *como*, *pero*, etc e com o vocábulo *demo*. Em casos como esses, o não esperado torna-se esperado, ou, ainda, processos estilísticos são convertidos em processos gramaticais. Este argumento pode ser corroborado pela baixíssima margem de arbítrio de que dispunham os trovadores (conforme já indicaram CUNHA, 1961 e MASSINI-CAGLIARI, 2005) para fazer uso de recursos estilísticos, portanto, desviantes, conforme sua vontade.

Conclui-se, assim, que, pelo fato de a margem de manobra dos trovadores ser realmente ínfima, fenômenos marginais podem e devem ter lugar na gramática da língua, ou seja, esses fenômenos podem ser explicados e enquadrados na gramática fonológica, segundo mostrou-se ser possível fazê-lo, à luz da Fonologia Lexical (KIPARSKY, 1982, 1985).

Em suma, o que se verifica é que, apesar de muitas vezes o trovador ter de lançar mão de recursos estilísticos para suprir certas necesssidades artísticas, o espaço de que dispunham para fazê-lo é praticamente insignificante, dada a mínima margem de manobra deixada para eles. Em outras palavras, pode-se concluir, em última análise, que

os trovadores não podiam “criar” um dialeto literário, tão livremente assim, segundo sua vontade, sendo os usos que apresentam, artísticos ou não, desviantes ou não, guiados pela mesma fonologia que guia os demais usos, seus e de outros falantes, da língua.

Em outras palavras, parafraseando Monteiro (2009, p. 63), em citação já apresentada à página 36 desta tese, pode-se dizer que os trovadores “não fazem mais do que aproveitar os mecanismos existentes no sistema linguístico”, para alterar as construções fonológicas com intenção estilística.

## REFERÊNCIAS

- AFONSO X O SÁBIO. *Cantigas de Santa María: edición facsímile do Códice de Toledo (To)*. Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.069). Vigo: Consello da Cultura Galega, Galáxia, 2003.
- AITA, N. *O Códice florentino das cantigas do Rey Affonso, o sábio*. Rio de Janeiro: Litho-Typo Fluminense, 1922.
- ALFONSO X, EL SABIO. *Cantigas de Santa Maria: edición facsímil del códice B.R.20 de La Biblioteca Centrale de Florencia, siglo XIII*. Madrid: Edilan, 1989-91. 2v.
- ÁLVAREZ, R. Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: origen. Algunos problemas iconográficos. In: SEMANA DE MUSICA ESPAÑOLA, 1984. Madrid. *Symposium Alfonso X el Sabio y la Música*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1987. p. 67-104.
- ANDRADE, C. D. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: J, Olympio. 1976.
- ANDRADE, C. D. *Boca de luar*. Rio de Janeiro: Record. 1984.
- ARCHANGELI, D. Optimality Theory: an Introduction to Linguistics in the 1990s. In: ARCHANGELI, D.; LANGENDOEN, D. T. (Ed.). *Optimality Theory – An Overview*. Oxford: Blackwell, 1997. p. 1-32.
- BALLY, C. *Traité de stylistique française*. Paris: Klincksieck, 1951[1ª. Ed. 1909].
- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: J. Olympio. 1966.
- BISOL, L. Sândi vocálico externo: degeminação e elisão. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Campinas, n. 23, p. 83-101, jul/dez 1992.
- BISOL, L. O Sândi e a Ressilabação. *Letras de Hoje*, v. 31, no. 2. 1996. p. 159-168.
- BISOL, L. Sândi vocálico externo. In: ILARI, R. (Org.). *Gramática do Português Falado*. Níveis de Análise Lingüística. 4 ed. revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. v. 2. p.19-35.
- BISOL, L. Fonologia Lexical. In: BISOL, L. (Org.). *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. 4ª. Ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. p. 83-100.
- CAGLIARI, L. C. *Elementos de fonética do português brasileiro*. 1981. Tese (Livre Docência em Lingüística) – UNICAMP, Campinas, 1981.
- CAGLIARI, L. C. A Teoria da Otimalidade na fonologia. In: CAGLIARI, L.C. *Análise fonológica: introdução à teoria e à prática, com especial destaque para o modelo fonêmico*. Campinas: Mercado de Letras, 2002. p. 131-179.

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, 1998. p. 47-59.

CÂMARA JR., J. M. *Dicionário de filologia e gramática referente à língua portuguesa*. 5ª. Ed. Rio de Janeiro: J. Ozon Editor, [1973].

CÂMARA JR, J. M. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro, Padrão, 1977[1ª. Ed. 1953].

CANGEMI, A. *Os processos de sândi no Português Arcaico*. Caderno de Resumos - XVII SETA. Campinas: Unicamp, 2011, p. 56-57. Disponível em [https://docs.google.com/document/d/1mtdr96Q5Veh\\_n8YUvx-T3DwSfR6xqs4kTXq8bn6pJDM/edit](https://docs.google.com/document/d/1mtdr96Q5Veh_n8YUvx-T3DwSfR6xqs4kTXq8bn6pJDM/edit) (acesso em de 21 junho de 2012).

CANGEMI, A.; MASSINI-CAGLIARI, G. Um olhar sobre a vogal epentética no Português Arcaico. In: MAGALHÃES, J. S. (Org.) *Linguística IN FOCUS*. 2012. (no prelo)

CASALI, R. F. *Resolving Hiatus*. PhD Dissertation. Los Angeles: University of California, 1996. *Rutgers Optimality Archive* – ROA215-0997. Disponível em: <<http://rucss.rutgers.edu>>. Acesso em: 10 jul. 2011.

CASTRO, E de. *Obras poéticas*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira. 1968.

CASTRO, B. M. *As Cantigas de Santa Maria: Um estilo gótico na lírica Ibérica Medieval*. Rio de Janeiro: EDUFF. 2007.

CHOMSKY, N. *Aspects of the Theory of Syntax*. MIT Press, Cambridge, 1965.

CHOMSKY, N. Remarks on nominalization. In: *Readings in English Transformational Grammar*. Waltham. Mass: Ginn, 1970. p. 194-221.

CHOMSKY, N.; HALLE, M.. *The Sound Pattern of English*. New York: Harper & Row, 1968.

CLEMENTS, G. N. The geometry on phonological features. *Phonology Year-book*, London, n. 2, 1985. p. 225-252.

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.

COLLISCHONN, G. Um estudo da epêntese à luz da teoria da sílaba de Junko Ito (1986). *Letras de Hoje*, v. 31, n. 2, 1996. p. 149-158.

COLLISCHONN, G. A sílaba em português. In: BISOL, L. (Org.). *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. 5ª. Ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. p. 101-133.

COUTO, M. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.



- COUTO, M. *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Caminho, 1996.
- CUNHA, C. F. *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1961.
- CUNHA, C. F. *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982.
- DÍDIMO, H. *A palavra e a Palavra*. Fortaleza: secretaria de Cultura e Desporto. 1980.
- DISCINI, N. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.
- DUBOIS, J. et alii. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974.
- FACE, T. L. Reexamining Spanish “Resyllabification”. *Rutgers Optimality Archives*. (ROA-291-1298). 1998. Disponível em <<http://rucss.rutgers.edu/roa.html>>
- FERREIRA, M. P. The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, Cincinnati, n. 6, 1994. p. 58-98.
- FIDALGO, E. *As Cantigas de Santa Maria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2002.
- FILGUEIRA VALVERDE, J. Introducción. In: *ALFONSO X EL SABIO. Cantigas de Santa María: Códice Rico de El Escorial*. Madrid: Castalia, 1985. p. XI-LXIII.
- GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- GOLDSMITH, J. A. *Autosegmental and Metrical Phonology*. Oxford: Blackwell, 1990.
- HARRIS, J. *Syllable Structure and Stress in Spanish. A non linear analysis*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1983.
- HAYES, B. *A metrical Theory of Stress Rules*. New York, London: Garland Publishing, 1985.
- HAYES, B. *Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1995.
- HYMAN, L. M. *A theory of Phonological Weight*. Dordrecht: 1985.
- KAGER, R. *Optimality Theory*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1999.
- KAHN, D. *Syllable – based generalizations in English Phonology*. Tese (Doutorado, PhD) – Cambridge, Mass: MIT, 1976.
- KIPARSKY, P. From cyclic phonology to lexical Phonology. In: VAN DER HULST, H.; SMITH, N. (Ed.). *The structure of Phonological Representations (Part I)*. Dordrecht: Foris Publications, 1982. p. 131-175.

KIPARSKY, P. Some consequences of Lexical Phonology. In: *Phonology Yearbook*, 2, 1985. p. 85-138.

KIPARSKY, P. *Paradigm effects and opacity*. 1998. Não publicado.

KIPARSKY, P. Opacity and cyclicity. *The Linguistic Review*, Dordrecht, n. 17, 2000. p. 351-365.

LANCASTRE, M. J. de. *Pessoa: une photobiographie*. Tours: Christian Burgois Editeur. 1990.

LAPA, M. R. *Estilística da língua portuguesa*. Lisboa: Seara Nova, 1945.

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

LEÃO, Â. V. Questões de linguagem nas Cantigas de Santa Maria, de Afonso X. *Ensaio: Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)*. 2002. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/fale/pos/ail/leao01.htm>>

LEÃO, Â. V. A cetraria nos milagres marianos de Afonso X, o Sábio. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS – EIEM, 4., 2001, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 453-459. Organizado por Angela Vaz Leão e Vanda O. Bittencourt.

LEÃO, Â. 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. Fonologia Lexical do Português. *Cadernos de estudos Lingüísticos* (23), 1992.

LEE, S.-H. Epêntese no Português. *Estudos Lingüísticos XXII – Anais de Seminários do GEL*, Ribeirão Preto, Instituição Moura Lacerda, v. II, 1993. p. 847-854.

LEE, S.-H. *Morfologia e Fonologia Lexical do Português*. 1995. Tese (Doutorado em Lingüística) – IEL/UNICAMP, Campinas, 1995.

LEE, S.-H. Teoria de Otimalidade e Silabificação do PB. In: MENDES, E. A. M.; Oliveira, P. M.; BENN-IBLER, V. (Org.). *Revisitações*: edição comemorativa: 30 anos da Faculdade de Letras/UFMG. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 1999. p. 143-156.

LEE, S.-H. Sobre os encontros vocálicos do Português Brasileiro: uma abordagem baseada na Teoria da Otimalidade. 2004. Comunicação apresentada no VIII Congresso Nacional de Fonética e Fonologia e II Congresso Internacional de Fonética e Fonologia. São Luís, Universidade Federal do Maranhão, de 15 a 18 de novembro de 2004.

LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, C. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1995.

- MACHADO, A. *João Ternura*. Rio de Janeiro: J, Olympio. 1965.
- MARTINS, N. S. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz. 2003.
- MASCARÓ, J. *Catalan phonology and the phonological cycle*. PhD dissertation. MIT. Distributed by Indiana University Linguistic Club, 1976.
- MASSINI-CAGLIARI, G. *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português*. 1995. Tese (Doutorado em Lingüística) – IEL/UNICAMP, Campinas, 1995.
- MASSINI-CAGLIARI, G. *Do poético ao lingüístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento*. Araraquara: FCL, Laboratório Editorial, UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 1999a.
- MASSINI-CAGLIARI, G. A paragoge rítmica na lírica profana galego-portuguesa. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGÜÍSTICA (AVEIRO 1998), 14., 1998, Aveiro, *Actas...* Braga: Associação Portuguesa de Lingüística, 1999b. v. 2: p. 169-182. Organizado por Ana Cristina M. Lopes e Cristina Martins.
- MASSINI-CAGLIARI, G. Paragoge nas cantigas de amigo: um fenômeno rítmico. *Estudos Lingüísticos*, São Paulo, GEL; Bauru: Universidade Sagrado Coração (USC), n. 28, 1999c. p. 545- 551.
- MASSINI-CAGLIARI, G. Epêntese e paragoge: processos fonológicos distintos. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN, 2., e INSTITUTO LINGÜÍSTICO, 2000, Florianópolis, *Anais...* Florianópolis: ABRALIN – Associação Brasileira de Lingüística, 2000. p. 400-410. CD-ROM.
- MASSINI-CAGLIARI, G. *A música da fala dos trovadores: estudos de prosódia do português arcaico, a partir das cantigas profanas e religiosas*. 2005. Tese (Livre Docência em Fonologia) – Departamento de Lingüística/ UNESP, Araraquara 2005.
- MATZENAUER, C. L. Introdução à teoria fonológica. In: BISOL, L. (Org.). *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. 5ª. Ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. p. 11-81.
- MATTHEWS, P.H. *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*. New York: Oxford University Press. 1997.
- MCCARTHY, J. J.; PRINCE, A. S. Generalized Alignment. *Rutgers Optimality Archive* - ROA-7. 1993. Disponível em: <<http://rucss.rutgers.edu/roa.html>>. Acesso em 16 dez. 2010.
- MELO, G. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Padrão: Rio de Janeiro, 1976.
- METTMANN, W. (Ed.). *Cantigas de Santa María (cantigas 1 a 100): Alfonso X, el Sabio*. Madrid: Castalia, 1986.

METTMANN, W. Algumas observaciones sobre la génesis de la colección de las *Cantigas de Santa María* y sobre el problema del autor. In: KATZ, I. J.; KELLER, J. E. (Ed.). *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd., 1987. p. 355-366.

METTMANN, W. (Ed.). *Cantigas de Santa María (cantigas 101 a 260): Alfonso X, el Sabio*. Madrid: Castalia, 1988.

METTMANN, W. (Ed.). *Cantigas de Santa María (cantigas 261 a 427): Alfonso X, el Sabio*. Madrid: Castalia, 1989.

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

MOHANAN, K. P. *The Theory of Lexical Phonology*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1986.

MONTEIRO, J. L. *A estilística: manual de análise e criação do estilo literário*. 2ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

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

NESPOR, M.; VOGEL, I. *Prosodic Phonology*. Dordrecht: Foris Publications, 1986.

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

PARKINSON, S. The First Reorganization of the CSM. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, Cincinnati, v. 1, n. 2, 1988. p. 91-97.

PARKINSON, S. As Cantigas de Santa Maria: estado das questões textuais. *Anuario de estudios literarios galegos*, Vigo, 1998. p. 179-205.

PARKINSON, S. Layout and Structure of the Toledo Manuscript of the Cantigas de Santa Maria. In: PARKINSON, S. (Ed.). *Cobras e Son: Papers on the Text Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*. Oxford: Legenda, University of Oxford, 2000. p. 133-153.

POSSENTI, S. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

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.

QUEIROZ, R de. *Dôra, Doralina*. Rio de Janeiro: J. Olympio. 1975.

- QUINTANA, M. *Prosa & Verso*. Porto Alegre: Globo. 1985.
- RIBEIRO, D. *Utopia selvagem: saudades da inocência perdida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1982.
- ROSA, J. G. *Corpo e baile*. Rio de Janeiro: J, Olympio. 1960.
- ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: J, Olympio. 1964.
- ROSA, J. G. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: J, Olympio. 1969.
- ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: J, Olympio. 1976.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix. 1969 [1ª. Ed. 1916].
- SCHAFFER, M. E. 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, 1995, p. 65-84.
- SCHAFFER, M. E. The 'Evolution' of the Cantigas de Santa Maria: The Relationships between Manuscripts T, F and E. In: PARKINSON, S. (Ed.). *Cobras e Son: Papers on the Text Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*. Oxford: Legenda, University of Oxford, p. 186-213, 2000.
- SCHWINDT, L.C. Teoria da otimidade e fonologia. In: BISOL, L. (Org.). *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. 5ª. Ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. p. 257-279.
- SELKIRK, E. The syllable. In: HULST, H.; Van der SMITH. *The structure of phonology representations* (part II), Foris, Dordrecht, 1982. p. 337-383.
- SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. 3ª. Ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1991 [1ª. Ed. 1956].
- TORRES, J. Interpretación organológica de la Miniatura del folio 201-versus del códice b.I.2 escurialense. In: SEMANA DE MUSICA ESPAÑOLA, 1984. Madrid. *Symposium Alfonso X el Sabio y la Música*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1987. p. 117-136.
- WULSTAN, D. Pero cantigas... *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, Cincinnati, v. 6, 1993. p. 12-29.
- WULSTAN, D. The Rhythmic Organization of the Cantigas de Santa Maria. In: PARKINSON, S. (Ed.). *Cobras e Son: Papers on the Text Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*. Oxford: Legenda, University of Oxford, 2000. p. 31-65.

XAVIER, M. F.; MATEUS, M. H. M. (Org.). *Dicionário de termos lingüísticos*.  
Lisboa: Cosmos, 1990. v. 1.