

# Proparoxítonas no português arcaico: uma análise por meio da música e do texto das *Cantigas de Santa Maria*

(Proparoxytones in Medieval Portuguese: an analysis through the music and the text of the *Cantigas de Santa Maria*)

Daniel Soares da Costa<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-UNESP)

dan.fono@gmail.com

**Abstract:** This paper aims to conduct a study on proparoxytones in Medieval Portuguese through an innovative methodology based on the observation of coincidences and no-coincidences of musical and linguistic prominences of poetic texts with musical notation.. This methodology allowed us to verify the existence of a hundred and thirteen proparoxytones words in a *corpus* constituted by the first hundred *Cantigas de Santa Maria*. It was possible to locate the stressed syllable in 92,93% of the found words.

**Keywords:** proparoxytoness; prosody; medieval Portuguese; *Cantigas de Santa Maria*.

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é fazer um estudo sobre palavras proparoxítonas no português arcaico, utilizando uma metodologia inovadora baseada na observação das proeminências musicais de textos poéticos musicados, na observação das proeminências linguísticas do texto dos poemas, junto com a observação da estrutura métrica dos mesmos. O emprego dessa metodologia nos permitiu verificar a existência de cento e treze palavras proparoxítonas do português arcaico em um *corpus* constituído das cem primeiras *Cantigas de Santa Maria*. Foi possível localizar com segurança a sílaba tônica em 92,93% das palavras encontradas.

**Palavras-chave:** proparoxítonas; prosódia; português arcaico; *Cantigas de Santa Maria*.

## Introdução

O objetivo deste trabalho é apresentar uma análise do comportamento de palavras possivelmente proparoxítonas do português arcaico, encontradas nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Rei Sábio de Leão e Castela. As *Cantigas de Santa Maria* (CSM) são um conjunto de 420 composições musicais com textos poéticos metrificados, escritos em galego-português (fins do século XII até meados do século XIV).

O *corpus* utilizado para fazer o levantamento dos dados utilizados na elaboração deste trabalho é constituído de um recorte das cem primeiras *Cantigas de Santa Maria*. Todas essas cantigas possuem a sua partitura anexada ao refrão e à primeira estrofe e subentende-se que a melodia indicada para a primeira estrofe é a melodia a ser utilizada na execução das demais estrofes da cantiga, uma vez que todas as estrofes são compostas obedecendo à mesma métrica.

A metodologia utilizada para a coleta e organização dos dados baseia-se na observação das proeminências musicais da melodia das cantigas, na observação das proeminências linguísticas do texto dos poemas, junto com a observação da estrutura métrica dos mesmos. Trata-se de uma metodologia inovadora no que diz respeito ao estudo da prosódia de línguas mortas. Para a observação das proeminências musicais das cantigas, utilizaremos a edição

*Cantigas de Santa Maria* feita por Anglés (1943), a qual traz as pautas musicais transcritas para a notação musical atual. A metodologia utiliza-se do mapeamento das coincidências entre o tempo mais forte do compasso musical (o primeiro tempo) e a sílaba do texto do poema que se anexa a ele. Desse modo, podemos verificar a proporção em que a proeminência musical reforça a acentuação da sílaba tônica ou exerce alguma influência, fazendo com que o acento mude de posição.

No mapeamento feito em relação às cem primeiras *Cantigas de Santa Maria*, pudemos verificar, em um total de trinta e duas mil, seiscentos e oitenta e cinco coincidências entre proeminências musicais e sílabas de palavras, que a proeminência musical marca a sílaba tônica da palavra num percentual de 63,32%, ou seja, na maioria dos casos.

Foram encontradas apenas cento e treze palavras proparoxítonas no *corpus* todo, o qual se constitui de trinta e oito mil e dezoito palavras, o que mostra o grau marginalidade desse padrão acentual dentro do português arcaico, uma vez que esse número de palavras representa apenas 0,29% do total. Dessas cento e treze palavras, em apenas oito delas (7,07%) não pudemos encontrar nenhum indício da localização da sua sílaba tônica através da observação da música. Nesses casos, o critério que adotamos para a consideração dessas palavras como proparoxítonas foi a observação da sua etimologia, principalmente no que diz respeito à sua acentuação.

Sendo assim, podemos afirmar que, na análise das proparoxítonas encontradas no *corpus* das cem primeiras *Cantigas de Santa Maria*, feita por meio da observação da música e do texto, temos um percentual de 92,93% de dados que favorecem a localização da sílaba tônica dessas palavras.

A metodologia utilizada neste trabalho já foi testada em trabalhos anteriores (MASSINI-CAGLIARI, 2008; COSTA 2007, 2008, 2009, 2010), provando a sua eficácia, uma vez que, na maioria dos casos, a observação das coincidências entre as proeminências do nível musical e as do nível linguístico fornece pistas seguras para a análise da prosódia do português utilizado no texto dessas cantigas.

## **Síntese sobre a metodologia**

Apresentaremos aqui, de maneira resumida, a metodologia por meio da qual coletamos os dados que sustentam as reflexões contidas neste trabalho.

Como dissemos anteriormente, a metodologia utilizada para a coleta de dados baseia-se na observação de coincidências entre proeminências musicais e linguísticas em textos poéticos musicados, além da observação da estrutura métrica dos mesmos.

Dessa forma, foram elaboradas fichas de análise para cada uma das cem cantigas analisadas, tendo-se como base as transcrições das pautas musicais para a notação musical atual feitas por Anglés (1943).

É importante ressaltar que, nas CSM, a partitura musical vem anexada apenas ao refrão e à primeira estrofe de cada cantiga e entende-se que essa melodia deve servir para o canto de todas as demais estrofes da mesma cantiga uma vez que a estrutura métrica estipulada na primeira estrofe é rigorosamente seguida em todas as demais estrofes.

Sendo assim, os primeiros passos para a elaboração da ficha de análise de uma cantiga são a digitalização da versão da cantiga a ser analisada, transcrita por Anglés (1943) para a notação musical atual e o recorte de cada uma das linhas da partitura.

Em seguida, procedemos com a anexação do texto de todas as estrofes à sua respectiva linha melódica de modo que possamos verificar em quais sílabas e em quais palavras a proeminência musical (a qual é marcada no primeiro tempo do compasso musical) recai.

Terminada a anexação de todo o texto da cantiga à pauta musical, atribuímos cores diferentes para cada sílaba que aparece marcada por uma proeminência musical, dependendo da sua pauta prosódica. Sendo assim, se a sílaba que estiver anexada a uma proeminência musical representar uma sílaba tônica de uma palavra com mais de uma sílaba no nível textual, ela receberá a cor vermelha; se representar um monossílabo tônico, ela receberá a cor azul; se for um monossílabo átono, receberá a cor verde; se for pretônica, laranja; se for postônica final, receberá a cor rosa; e, por fim, se for postônica não-final, receberá a cor roxa.

A Figura 1, abaixo, mostra como fica o texto das estrofes depois que as sílabas que coincidem com proeminências musicais são marcadas seguindo o esquema de cores estipulado.<sup>1</sup>

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

Figura 1 – quarta linha da transcrição da CSM 38 (ANGLÉS, 1943, p. 46 “parte musical”) com as demais estrofes anexadas e as sílabas que aparecem em posição de proeminência musical coloridas

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

<sup>1</sup> Devemos dizer aqui que optamos por repetir o texto da primeira estrofe, que já vem anexado às linhas da partitura na transcrição de Anglés (1943), com a finalidade de colorir as sílabas para classificar o tipo de coincidência, facilitando na hora da contagem. No entanto, essas sílabas foram consideradas apenas uma vez na contagem dos tipos de coincidências entre as proeminências musicais e linguísticas. Além disso, vale lembrar, também, que as sílabas que aparecem no refrão são contadas apenas uma vez, já que ele se repete com o mesmo texto e a mesma música após cada estrofe.

## Dados quantitativos e análise

Nesta subseção mostramos, na Tabela 1, logo abaixo, a quantificação geral relativa às coincidências entre proeminências musicais e linguísticas observadas na análise das cem primeiras CSM através da metodologia aqui adotada. Vale notar que a quantificação geral dessas coincidências também foi dividida de acordo com a pauta acentual linguística (tônica, pretônica, postônica, monossílabo átono e monossílabo tônico) da sílaba que aparece em posição de proeminência musical, estabelecendo-se os seus respectivos percentuais em relação ao total de coincidências observadas na análise dos dois níveis, o musical e o linguístico. Os dados coletados referentes à análise das cem primeiras CSM nos forneceram uma amostra de mais de trinta e duas mil coincidências entre proeminências musicais e sílabas textuais, distribuídas de acordo com a pauta acentual das sílabas, conforme podemos observar na Tabela 1, abaixo.

**Tabela 1. Quantificação geral de coincidências entre proeminências musicais e linguísticas**

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

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

Um tratamento quantitativo dos dados é de suma importância para a sustentação dos argumentos relativos aos pontos discutidos neste trabalho referente às proparoxítonas no Português Arcaico (PA). Por isso, fizemos a contagem de todas as palavras que apareceram no *corpus*, seja em posição de proeminência musical ou fora dela, o que gerou a Tabela 2, apresentada a seguir.

**Tabela 2. Palavras de acordo com a pauta acentual linguística**

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

Podemos notar, pela tabela acima, que as pautas acentuais mais recorrentes são de paroxítonas e monossílabos tônicos que, somados, representam 72,02% do *corpus*; além

disso, o número de palavras proparoxítonas é muito reduzido em relação às demais pautas acentuais, representando apenas 0,29% do total.

O Quadro 1, a seguir, mostra todas as palavras possivelmente proparoxítonas que apareceram no *corpus* analisado. Para melhor compreendê-lo, devemos ressaltar que mantivemos aqui o esquema de cores explicitado no item “Síntese sobre a metodologia”, deste artigo, indicando as sílabas que se localizam junto a uma proeminência musical; além disso, colocamos na frente da palavra, entre parênteses, o número de vezes em que ela apareceu no *corpus* com aquela mesma configuração de cores relativa à coincidência de suas sílabas com proeminências musicais.

**Quadro 1. Palavras proparoxítonas**

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

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

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

cantigas em que aparecem indicarem a separação desses encontros, conforme podemos observar por meio do exemplo abaixo.

- (01) En casa do ric' estava un crerigo d' avangeo  
que ao capelan disse: "Vedes de que me reço:  
se aquesta vella morre, segund' eu entend' e creio,  
será vos de Jesu-Cristo a sa alma demandada."  
(14ª estrofe da CSM 75, edição de Mettmann, 1986, p. 246)

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

O mesmo acontece em relação aos encontros vocálicos "ëe", "oo", "ia" e "io", conforme podemos observar por meio dos exemplos 02, 03, 04 e 05, a seguir, observando o seu aparecimento em posição de rima poética.

- (02) Daquesta maneira  
duas noites fez;  
mais aa terceira  
a Sennor de prez,  
a mui verdadeira  
e Virgen enteira,  
come lumëeyra  
sse lle fez veer,  
e deu-lle carreira  
per que na fogueira  
d' inferno que cheira  
non podess' arder.  
(7ª estrofe da CSM 192, edição de Mettmann, 1988, p. 221)

Nessa estrofe da CSM 192, mostrada no exemplo 02, apesar de haver a alternância entre versos graves e versos agudos, podemos perceber que ela foi composta em versos de cinco sílabas poéticas, e que o verso em que aparece a palavra *lumëeyra* é um verso grave, fazendo com que o encontro vocálico "ëe" se realize separadamente.

- (03) E depenou seus cabelos e fez por ele gran doo  
dizendo: "Ai eu, meu fillo, como fico de ti soo;  
quisera eu que tu visses min com' eu vi teu avoo,  
meu padre, que me fazia muitas mercees grãadas."  
(4ª estrofe da CSM 323, edição de Mettmann, 1989, p. 148)

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

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

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

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

Nessa estrofe da CSM 264, apresentada no exemplo 05, temos, também, apenas versos graves, uma vez que todo o restante da cantiga em questão é composto por estrofes constituídas de versos graves, apontando, então, para a realização de um hiato no encontro vocálico “io”.

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

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

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

- (06) CMS 1



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

- (07) CSM 38



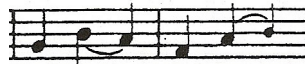
que nas o- ma- gê- es

- (08) CSM 38



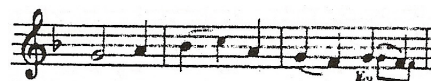
o- me- es on-

- (09) CSM 27



po-bo- o dos

- (10) CSM 15



San Ba- si- li- o lo-

- (11) CSM 4



os- ti- as de

Podemos perceber, por meio da observação dos exemplos de 06 a 11, que essas palavras se apresentaram, nas análises feitas, com a antepenúltima sílaba aparecendo em uma posição de proeminência musical (em alguns casos, até com notas musicais prolongadas no início do compasso, que é um dos fatores para a determinação de uma acentuação nessa posição, de acordo com FERREIRA, 1986, p. 39) e que a distribuição das suas demais sílabas na pauta musical reitera a constituição de hiato no encontro vocálico existente na fronteira da penúltima sílaba com a última. Portanto, podemos afirmar que a nossa análise nos fornece indícios para acreditar que as palavras citadas e analisadas nesta subseção podem ser proparoxítonas do PA.

Olhando por outro ângulo a presença de proparoxítonas no *corpus* analisado, podemos dizer que apareceu apenas uma palavra proparoxítona que não tivesse nenhuma de suas sílabas marcadas por uma proeminência musical; além disso, podemos perceber que as coincidências de proeminências musicais com as sílabas tônicas dessas palavras apresentam praticamente o mesmo percentual de ocorrências que o percentual geral desse tipo de coincidência no *corpus* todo, conforme podemos observar na Tabela 3, a seguir.

**Tabela 3. Proparoxítonas com e sem proeminência musical na tônica**

<b>Proparoxítonas com PM<sup>2</sup> na tônica</b>	67	59,29%
<b>Proparoxítonas sem PM na tônica</b>	46	40,7%
<b>Total</b>	113	100%

No total, sem descontar as repetições, apareceram cento e treze palavras proparoxítonas no *corpus*, sendo que, dessas cento e treze, sessenta e sete palavras apareceram com a sílaba tônica marcada por uma proeminência no nível musical, o que representa um percentual de 59,29%, muito próximo ao percentual total do *corpus*, relativo às coincidências entre proeminência musical e sílaba tônica de uma maneira geral, que é de 63,32%. Isso quer dizer que as chances de essas sílabas consideradas tônicas, nessas proparoxítonas, serem realmente tônicas são praticamente as mesmas em relação às demais palavras do *corpus*, isto é, em torno de 60%.

Outro fato que pudemos notar na análise das proparoxítonas encontradas é que uma mesma palavra pode ter mais de uma sílaba marcada por proeminências musicais, principalmente em palavras mais longas, que é o caso das proparoxítonas. Essas palavras tendem a ocupar mais de um compasso, tendo, assim, mais de uma sílaba marcada com proeminência musical. Na Tabela 4, abaixo, mostramos a relação das palavras proparoxítonas de acordo com a quantidade de proeminências musicais que coincidiram com suas sílabas.

**Tabela 4. Proparoxítonas de acordo com a quantidade proeminências musicais em suas sílabas**

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

<sup>2</sup> PM = proeminência musical.



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

Já vimos anteriormente, na análise da Tabela 3, que, das 113 palavras proparoxítonas que apareceram no *corpus*, 67 delas aparecem com a sílaba tônica marcada com proeminência musical, o que representa 59,29% do total.

Podemos observar, também, que 52 dessas palavras proparoxítonas aparecem com a sílaba postônica final marcada com uma proeminência musical, um percentual de 46,01% em relação ao total de proparoxítonas. No entanto, vale observar que, em todas essas palavras, a sílaba tônica também apareceu marcada com uma proeminência musical. Em outras palavras, não foi encontrada nenhuma palavra proparoxítona com a sílaba postônica final marcada com proeminência musical sem que a sílaba tônica também estivesse marcada no nível musical. É como se essas palavras seguissem um padrão de alternância binária conduzido pela música.

Ainda tratando das proparoxítonas que receberam proeminências musicais em outras sílabas além da tônica, podemos notar que 44 palavras apareceram com a sílaba postônica pré-final marcada com proeminência musical, o que representa 38,93% em relação ao total de proparoxítonas. Porém, é importante ressaltar que, dessas 44 palavras, apenas seis não apresentaram a sua repetição em um contexto em que a sílaba tônica estivesse marcada pela proeminência musical, ou seja, 38 dessas palavras aparecem repetidas em outros contextos com a tônica marcada com proeminência musical.

Podemos juntar a esse grupo de seis palavras mais duas palavras que apareceram com apenas a primeira pretônica marcada com proeminência musical e não se repetiram em outros contextos. Temos, então, das 113 palavras proparoxítonas encontradas, apenas oito (7,07% em relação ao total de proparoxítonas) em que não se tem nenhum indício da localização da sua sílaba tônica através da observação da música. Nesses casos, o critério que adotamos para a consideração dessas palavras como proparoxítonas foi a observação da sua etimologia, principalmente no que diz respeito à sua acentuação. São elas as palavras *balsamo*, *filosofo*, *fossemos*, *ouvessemos*, *tavoa*, *Virgêes*, *Jerônimo* e *Apostoligo*.

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

Do restante das palavras, cinco palavras aparecem com a pretônica e a postônica pré-final marcadas com proeminência musical; uma palavra aparece com a pretônica, a tônica e a postônica final marcadas com proeminência musical; uma palavra aparece com

a tônica e a postônica pré-final marcada com proeminência musical; e, por fim, uma palavra aparece sem nenhuma proeminência musical.

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

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

No caso da palavra *balssamo*, que aparece na CSM 34, observando o contexto melódico em que aparece, notamos que ela está distribuída em dois compassos diferentes e cada uma de suas sílabas está anexada, respectivamente, a um grupo de três notas, a duas notas ligadas e a uma nota prolongada. Além disso, podemos notar que a sílaba que precede essa palavra é a sílaba “mar” de *Ultramar*, que é a sílaba tônica dessa palavra e que também perdura por duas notas ligadas, conforme podemos verificar no exemplo 12, abaixo.

(12) CSM 34



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

A palavra *filosofô* apareceu na CSM 15. No caso dessa palavra, o que ocorre é que a nota que encabeça o compasso é prolongada fazendo com que a sílaba “fi” seja mais acentuada e perdure por dois tempos. Na sequência, a sílaba “lo” ocupa a última nota do mesmo compasso da sílaba “fi”, o que faz com que a sílaba “so” fique no primeiro tempo do compasso seguinte. Também há um prolongamento na sílaba “so”, por meio de ligadura,<sup>3</sup> nas notas correspondentes a ela. Vejamos, no exemplo 13, como isso ocorre.

<sup>3</sup> **Ligadura:** “Uma linha curva que se estende sobre um determinado número de notas para indicar sua conexão.” (*Dicionário Grove de música*: edição concisa. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 537)

(13) CSM 15



fi- lo- so- fo

The musical notation shows a single measure on a five-line staff. It contains four notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. The notes are connected by a horizontal line above them, indicating they are part of a single melodic unit. Below the staff, the syllables 'fi-', 'lo-', 'so-', and 'fo' are aligned with the notes. The syllable 'so-' is highlighted in purple.

Em um contexto melódico muito semelhante ao apresentado no exemplo acima, encontramos a palavra *tavoa*. A única diferença é que a nota que encabeça o segundo compasso não está ligada, isto é, dura apenas um tempo e a ligadura ocorre nas notas finais do compasso em questão, como podemos observar no exemplo 14, abaixo.

(14) CSM 34




en ta- vo- a

The musical notation shows a single measure on a five-line staff. It contains four notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. The notes are connected by a horizontal line above them, indicating they are part of a single melodic unit. Below the staff, the syllables 'en', 'ta-', 'vo-', and 'a' are aligned with the notes. The syllable 'vo-' is highlighted in purple.

No caso da palavra *fossemos*, na cantiga em que aparece (CSM 30), a primeira nota do compasso, que é uma nota prolongada, é ocupada por um monossílabo tônico e a sílaba “fo” abrange duas notas ligadas, fazendo com que a sílaba “sse” caia na primeira nota do compasso seguinte, que também é uma nota prolongada e, portanto, mais acentuada. Vejamos o contexto em que isso se dá, por meio do exemplo 15.

(15) CSM 30



non fo- sse-mos

The musical notation shows a single measure on a five-line staff. It contains four notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. The notes are connected by a horizontal line above them, indicating they are part of a single melodic unit. Below the staff, the syllables 'non', 'fo-', 'sse-', and 'mos' are aligned with the notes. The syllable 'sse-' is highlighted in purple.

Observando a palavra *ouvessemos*, pudemos notar que essa palavra ocupa, na CSM 47, dois compassos inteiros, sendo que cada uma de suas sílabas está anexada a duas notas ligadas, isto é, cada sílaba ocupa dois tempos em compassos quaternários. Vejamos o seu contexto melódico no exemplo 16 a seguir.

(16) CSM 47



ou- ve- sse- mos

The musical notation shows a single measure on a five-line staff. It contains four notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. The notes are connected by a horizontal line above them, indicating they are part of a single melodic unit. Below the staff, the syllables 'ou-', 've-', 'sse-', and 'mos' are aligned with the notes. The syllable 'sse-' is highlighted in purple.

Em relação à palavra *Virgêes*, verifica-se que o contexto melódico em que essa palavra aparece, na CSM 62, também abrange dois compassos, sendo que a primeira nota do primeiro compasso, que é prolongada em dois tempos, acompanha um monossílabo átono, e a segunda nota, de um tempo apenas, acompanha a sílaba “Vir”. Já a sílaba “gê” é cantada em um grupo de quatro notas ligadas dentro de um tempo apenas. Vejamos o exemplo 17.

(17) CSM 62



das Vir- gê- es

The musical notation shows a single measure on a five-line staff. It contains four notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. The notes are connected by a horizontal line above them, indicating they are part of a single melodic unit. Below the staff, the syllables 'das', 'Vir-', 'gê-', and 'es' are aligned with the notes. The syllable 'gê-' is highlighted in purple.

A palavra *Jerônimo* aparece, na CSM 87, em um contexto melódico em que a sílaba “Je”, que está em uma posição de proeminência musical, é cantada em um tempo apenas do compasso. No entanto, anteriormente a essa sílaba, aparecem dois monossílabos que estão anexados, respectivamente, a duas notas ligadas e a uma nota prolongada, preenchendo todo o compasso, conforme podemos observar no exemplo 18 a seguir.

(18) CSM 87



Por fim, resta-nos analisar a palavra *Apostoligo*, que aparece na CSM 5, em um contexto melódico em que a sílaba “pos” aparece encabeçando o compasso e, no compasso precedente, observam-se dois prolongamentos de notas: na primeira nota, que acompanha a sílaba “an” da palavra *ante*, e na terceira, que acompanha a sílaba “A” da palavra *apostoligo*, conforme o que podemos ver no exemplo 19.

(19) CSM 5



## Conclusão

Pudemos mostrar, por meio da elaboração deste artigo, que uma metodologia que leva em consideração a observação de proeminências musicais, junto com a observação de proeminências linguísticas, além da observação da estrutura métrico-poética de textos poéticos musicados, pode contribuir significativamente para o estudo da prosódia do português arcaico, uma vez que a localização de proeminências no nível musical pode ajudar a localizar proeminências no nível linguístico.

Também vimos, neste trabalho, que foram encontrados 113 casos de palavras proparoxítonas do PA, sem descontar as repetições, na análise das 100 primeiras CSM, e que, em mais de 90% delas, pudemos verificar ou confirmar a localização da sua sílaba tônica, por meio da observação das proeminências musicais em relação às suas sílabas.

Por fim, notamos que, nas oito palavras “isoladas” no *corpus* (ou seja, as palavras sobre as quais não pudemos encontrar nenhuma pista da localização da sua sílaba tônica por meio da análise da música), o arranjo das sílabas e, conseqüentemente, a sua acentuação sofrem interferência da música por meio de prolongamentos de notas musicais ou casos de sílaba ligada a mais de uma nota.

Sendo assim, podemos afirmar que este artigo apresenta dados bastante interessantes em relação à análise da pauta acentual proparoxítona do PA, pois a metodologia aqui empregada pôde dar suporte à localização da sílaba tônica dessas palavras na maioria dos casos, mesmo com uma quantidade muito pequena de palavras encontradas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGLÉS, H. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el sabio*: facsímil, transcripción y estudio crítico por Higinio Anglés. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona; Biblioteca Central; Publicaciones de la Sección de Música, 1943-1964.

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

\_\_\_\_\_. Música e linguística: uma metodologia para estudos da prosódia do português arcaico. In: SIMCAM, 4, 2008, São Paulo. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads\\_anais/SIMCAM4\\_Daniel\\_Costa.pdf](http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads_anais/SIMCAM4_Daniel_Costa.pdf)>. Acesso em: 28 mai. 2009.

\_\_\_\_\_. Música e texto: uma metodologia para o estudo da prosódia de línguas mortas. *Estudos Linguísticos*, São José do Rio Preto, n. 38, v. 2, p. 211-221, 2009. Disponível em: <[http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL\\_V38N2\\_17.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N2_17.pdf)>. Acesso em: 08 out. 2010.

\_\_\_\_\_. Estudo sobre o acento secundário e a tonicidade dos monossílabos em português arcaico por meio da música e da métrica das *Cantigas de Santa Maria*. *Estudos Linguísticos*, Ribeirão Preto, n. 1, v. 39, p. 21-34, 2010. Disponível em: <[http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/39/EL\\_v39\\_n1\\_Integra.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/39/EL_v39_n1_Integra.pdf)>. Acesso em: 08 out. 2010.

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

FERREIRA, M. P. *O som de Martin Codax*: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV). Lisboa: UNYSIS, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

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

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

\_\_\_\_\_. *A música da fala dos trovadores*: estudos de prosódia do português arcaico, a partir das cantigas profanas e religiosas. 2005. Tese (Livre-Docência em Fonologia) – FCL/UNESP, Araraquara.

\_\_\_\_\_. Interface Fonologia-Poesia-Música: Uma análise do ritmo linguístico do Português Arcaico, a partir da notação musical das *Cantigas de Santa Maria*. *Estudos Linguísticos*, Franca, n. 37, v. 1, p. 9-20, 2008. Disponível em: <[http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/37/EL\\_V37N1\\_01.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/37/EL_V37N1_01.pdf)>. Acesso em: 28 mai 2009.

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

\_\_\_\_\_. Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa Maria* (cantigas 101 a 260). Madrid: Castalia, 1988.

\_\_\_\_\_. Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa Maria* (cantigas 261 a 427). Madrid: Castalia, 1989.