

ARTIGOS

DAS CADÊNCIAS MUSICAIS PARA O RITMO LINGÜÍSTICO: UMA ANÁLISE DO RITMO LINGÜÍSTICO DO PORTUGUÊS ARCAICO, A PARTIR DA NOTAÇÃO MUSICAL DAS *CANTIGAS DE SANTA MARIA*

Gladis MASSINI-CAGLIARI
UNESP/Araraquara-CNPq

RESUMO

Este artigo é um estudo do ritmo lingüístico em Português Arcaico, período trovadoresco, com base na abstração da estrutura prosódica de um período passado da língua a partir da análise dos ritmos poético e musical das cantigas religiosas escritas em galego-português. O corpus da pesquisa é constituído das 420 Cantigas de Santa Maria atribuídas a Afonso X, rei de Castela (1121-1284).

ABSTRACT

This paper aims to present a study of linguistic rhythm in Archaic Portuguese, based on the abstraction of the phonological prosodic structure of an ancient period of the language from its remaining written poetry. Examples come from Archaic Portuguese poetry (XIII-XIV centuries), particularly from Alfonso X's Cantigas de Santa Maria, a collection of 420 cantigas with musical notation.

PALAVRAS-CHAVE

Ritmo, Fonologia, Música, Prosódia, Cantigas de Santa Maria.

KEY WORDS

Rhythm, Phonology, Music, Prosody, Cantigas de Santa Maria.

1 Introdução

Este trabalho tem como objetivo apresentar um estudo do ritmo lingüístico em Português Arcaico, período trovadoresco, com base na abstração da estrutura prosódica de um período passado da língua a partir da análise dos ritmos poético e musical das cantigas religiosas escritas em galego-português. Como *corpus*, são consideradas as 420 *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X (1121-1284). Trata-se de uma coleção de cantigas religiosas em louvor da Virgem Maria, com notação musical, mandadas compilar pelo Rei Sábio de Castela na segunda metade do século XIII.

A presente análise propõe uma nova metodologia, baseada em uma interface com a Música, já que as poesias medievais galego-portuguesas eram *cantigas*, isto é, peças poético-musicais feitas para serem cantadas. O objetivo principal é extrair elementos da notação musical que possam se constituir em argumentos para a realização fonética das cantigas quanto à sua estrutura silábica e ao seu ritmo lingüístico. Neste sentido, a estrutura musical pode providenciar pistas para a análise de processos lingüísticos como a paragoge, por exemplo, a partir da observação de “acertos” e “desacertos” entre a quantidade de notas e de sílabas a serem cantadas.

Além disso, a análise dos “acertos” e “desacertos” entre proeminências musicais e lingüísticas pode fornecer pistas para os limites de ocorrência do acento secundário, para a identificação do padrão prosódico de palavras específicas e para a delimitação de constituintes prosódicos mais altos.

2 Estado da questão

Por muito tempo, acreditou-se ser impossível o estudo do ritmo lingüístico de períodos passados da língua, porque esses sobreviveram apenas em registros escritos. No entanto, estudos mais recentes (entre eles, HALLE; KEYSER, 1971, para o inglês, e MASSINI-CAGLIARI, 1995, 1999a, 2005, para o Português Arcaico – de agora em diante, PA) têm mostrado que a escolha de textos poéticos para se estudarem fenômenos prosódicos (e, em especial, o ritmo) de uma língua, inclusive

e principalmente em seus estágios passados, já se provou adequada e eficaz, sobretudo quando se toma a descrição em um nível “mais abstrato” (fonológico e não fonético).

Massini-Cagliari (1995, 1999a) foi a primeira a elaborar um estudo do acento lexical do PA, ao propor uma metodologia que enfoca os itens lexicais em posição de rima, proeminência principal do verso, para estabelecer os padrões acentuais do PA – período da língua para o qual não sobreviveram registros orais.

No entanto, a metodologia adotada nesses trabalhos, mesmo abrindo novos horizontes para estudos de fenômenos prosódicos como silabação, sândi e acento lexical, mostrou-se limitada para a determinação do padrão prosódico de itens lexicais que não aparecem em posição de rima e para a determinação da tipologia rítmica da língua (como silábica e acentual). Por exemplo, há padrões acentuais que são apontados como existentes pelos estudiosos desde a tradição filológica oitocentista, mas que nunca comparecem no *corpus* em posição de rima. É o caso das proparoxítonas. No entanto, há controvérsias quanto à existência desse padrão no período arcaico da língua portuguesa. Os poucos autores que tratam do assunto concordam em relação ao fato de que o PA possuía uma grande quantidade de palavras paroxítonas e oxítonas, mas discordam quanto à existência de proparoxítonas. Os que trataram de *corpora* fechados (como NUNES, 1972, 1973, por exemplo), principalmente compostos de textos poéticos, só puderam encontrar paroxítonos e oxítonos. Já os que fazem afirmações mais generalizantes admitem a existência de proparoxítonos, porém raros – Michaëlis de Vasconcelos (1912-13[s/d], p. 62), Teyssier (1987, p. 24). A este respeito, Michaëlis de Vasconcelos (1904[1990], p. XXV) afirma:

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

Dada essa limitação da metodologia anterior, no desejo de prosseguir com as investigações a respeito da prosódia do PA de maneira mais ampla, o presente trabalho propõe a avaliação das contribuições que uma interface com a Música das cantigas pode trazer para o conhecimento do ritmo do PA, a partir da comparação da notação musical de algumas cantigas com a da “letra” que ela acompanhava.

Embora todas as cantigas medievais galego-portuguesas (profanas e religiosas) tenham sido escritas para serem cantadas, poucas foram as partituras remanescentes de cantigas profanas. Conhecemos apenas as partituras de sete cantigas de amigo de Martim Codax (na verdade, seis; para a última das sete cantigas da folha volante, consta apenas a anotação do texto), que sobreviveram no *Pergaminho Vindel* (Cf. FERREIRA, 1986; MONTEAGUDO, 1998), e de sete cantigas de amor de D. Dinis, registradas no *Pergaminho Sharrer* (Cf. SHARRER, 1991), um fólio mutilado e muito danificado da última década do século XIII.

Melhor sorte tiveram as cantigas medievais religiosas. As 420 *Cantigas de Santa Maria* (de agora em diante, CSM), de Afonso X (1121-1284), mandadas compilar pelo Rei Sábio de Castela na segunda metade do século XIII, sobreviveram, com notação musical, em quatro códices: o de Toledo (To), o menor e o mais antigo; o *códice rico* de El Escorial (T), o mais rico em conteúdo artístico, que forma um conjunto (os chamados *códices das histórias*) com o manuscrito de Florença (F); e o mais completo, o *códice dos músicos* – El Escorial (E) (Cf. PARKINSON, 1998, p. 180).

Com base na análise da notação musical de algumas cantigas religiosas específicas, este trabalho mostra como esta pode atuar como um meio adicional de informação sobre a prosódia da língua (que dá suporte aos versos que são cantados), a partir da análise de dois fenômenos: paragoge (que traz importantes esclarecimentos sobre a silabação da língua na época) e ritmo (a partir da consideração da possibilidade de localização de acentos secundários – rítmicos).

3 Paragoge nas *Cantigas de Santa Maria*

A paragoge é um processo fonológico que acrescenta uma vogal neutra /e/ após sílabas terminadas por codas consonantais, a fim de transformar essas sílabas em estruturas canônicas do tipo CVCV. A realização fonética da vogal epentética pode ser comprovada a partir da notação musical, que prevê uma nota correspondente à sílaba criada a partir do acréscimo da vogal epentética, que muitas vezes é também registrada na escrita.

Em relação ao universo das cantigas medievais religiosas escritas em galego-português, a paragoge rítmica já foi estudada por Wulstan (1993). Considerando todo o conjunto das 420 *Cantigas de Santa Maria*, o autor identifica oito cantigas em que ocorreria esse fenômeno: 10, 17, 76, 100, 102, 180, 197 e 350. Partindo do levantamento de Wulstan (1993), Massini-Cagliari (2005) mostrou que a ocorrência da paragoge nas cantigas medievais galego-portuguesas não cumpre apenas a função poética de igualar os versos agudos (terminados em oxítonas) aos graves (terminados em paroxítonas) (padrão), acompanhando a música (o que a tornaria um processo unicamente do domínio da poesia – estilístico, portanto) – mesmo porque essa igualdade não acontece em todos os casos. Ao contrário, a ocorrência da paragoge se constitui em uma utilização estilística de um processo fonológico presente na língua da época (a epêntese vocálica, que ocorria para corrigir estruturas silábicas “anômalas”); em outras palavras, a ocorrência da paragoge se estrutura sobre possibilidades abertas pelo próprio sistema da língua.

No Português Brasileiro (PB) atual, são casos de *paragoge*¹ (definida como um subtipo de epêntese) as ocorrências de epêntese que “corrigem”, na pronúncia, empréstimos e abreviaturas, que podem conter sílabas “anômalas” – exemplos: *VARIG* ([varigi]), *clube* ([klubɨ]) – citados desde Câmara Jr. (1973, p. 162-163), retomados por Lee (1993, p. 847). No entanto, por serem motivados por restrições fonotáticas (o PB proíbe a ocorrência de consoantes oclusivas em posição de coda), concordamos com Lee (1993), ao classificá-los como casos de epêntese (e não paragoge), agrupando-os com os outros exemplos de inserção de vogal, independentemente da

posição em que esta é inserida. Exemplos desse tipo também já eram encontrados no PA. Correspondem a ocorrências como a do verso 5 da CSM289: *Desto direi un miragre grande que cabo Madride* – em que a vogal epentética aparece para resolver a estrutura silábica anômala de uma palavra estrangeira (o nome da cidade *Madrid*), que possuía uma consoante oclusiva em posição de coda (estrutura proibida em PA).

A notação musical é a evidência para que Wulstan (1993, p. 17) considere a realização de uma paragoge ao final do verso 10 da CSM180, em (1).²

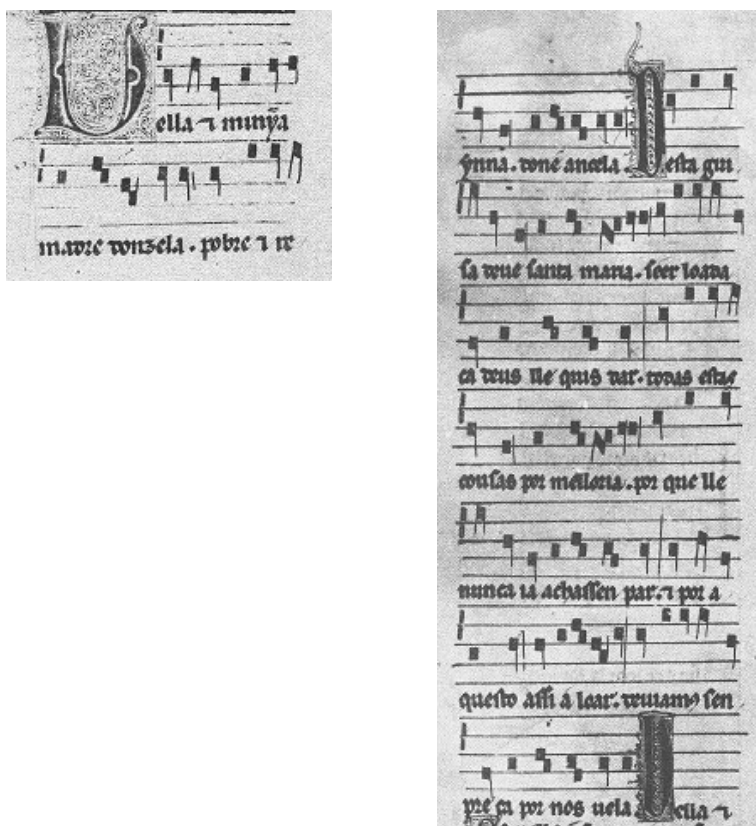


FIGURA 1 - Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM180, em E180 (ANGLÉS, 1964, fólhos 169r, v).



FIGURA 2 - Primeira estrofe e refrão da cantiga CSM17, em T180.

- (1) *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 10
 deviamos senpre, ca por nos vela.
Vella e Minya,

Para Wulstan, como as duas últimas linhas das estrofes dessa cantiga são cantadas com a mesma melodia do refrão, e como o refrão é composto de versos graves, à posição ocupada por *loar*, no verso 10, corresponde a posição da palavra (paroxítone) *donzela*, no refrão. Como mostram as figuras 1 e 2, que reproduzem a notação desta cantiga nos seus dois testemunhos, as duas notas correspondentes a *donzela* se repetem acima de *loar*.

Ao contrário de Cunha (1982) para as cantigas profanas, Wulstan (1993) considera a possibilidade de paragoge em posição medial de verso. Na CSM100, em (2), conforme a edição de Mettmann (1986, p. 304), a paragoge considerada por Wulstan (1993, p. 18) ocorre em posição medial de verso, já que a música das estrofes revela rimas internas envolvendo paragoge. As rimas internas são, segundo Wulstan, enfatizadas por notas mais longas, sendo que a pista para a paragoge é a nota breve que ocorre em cada verso na posição apropriada.

- (2) *Santa Maria,*
 Strela do dia,
 mostra-nos via
 pera Deus e nos guia.

Ca veer faze-los errados
 que perder foran per pecados
 entender de que mui culpados
 son; mais per ti son perdoados
 da ousadia
 que lles fazia
 fazer folia
 mais que non deveria.
Santa Maria...

Amostrar-nos debes carreira
 por gãar en toda maneira

a sen par luz e verdadeira
 que tu dar-nos podes senlleira;
 ca Deus a ti a
 outorgaria
 e a querria
 por ti dar e daria.
Santa Maria...

Guiar ben nos pod' o teu siso
 mais ca ren pera Parayso
 u Deus ten senpre goy' e riso
 pora quen en el creer quiso;
 e prazer-m-ia
 se te prazia
 que foss' a mia
 alm' en tal compannia.
Santa Maria...

San-ta Ma-ri-a stre-la do di-a mos-tra-nos vi-a pe-ra Deus e nos gui-a
 :- da ou-sa-di-a que lles fa-zi-a fa-zer fo-li-a mais que non de-ve-ri-a :-
 :- ca Deus a ti, a ou-tor-ga-ri-a e a quer-ri-a por ti dar e da-ri-a :-
 :- e prazermia se te praz-ia que foss'a mi-a alm'en tal companni-a :-

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

en-ten-de - r' de que mul-cul-pa-dos son mais pe - r' ti son per dõ-a - dos :-
 a sen pa - r' luz e ver-da-dei-ra que tu da - r' nos podes senllei-ra :-
 u Deus te n sen-pre goy' e ri-so po-ra que - n en el cre-er qui-so :-

FIGURA 3 - Interpretação de Wulstan (1993, p. 18) da música da CSM100.

Além das CSM10 e 100, apresentadas acima, em todos os outros casos considerados por Wulstan (1993) (CSMs 17, 76, 102, 180, 197 e 350), a ocorrência da paragoge sustenta-se na ocorrência de melismas na notação musical, que exigiriam uma silabação, na realização cantada, apoiada na existência de uma sílaba a mais, gerada a partir do acréscimo de uma vogal paragógica, sobretudo em final de verso e de hemistíquios. Trata-se exatamente do mesmo fenômeno já verificado por Ferreira (1986, p. 139), para as cantigas de amigo de Martim Codax presentes no *Pergaminho Vindel* (N1, N5 e N7).³

As pistas fornecidas pela notação musical das CSM podem ser consideradas como evidências suficientes da ocorrência de paragoges rítmicas, confirmando as hipóteses da existência desse fenômeno na língua formuladas anteriormente por estudiosos (CUNHA, 1982, MASSINI-CAGLIARI, 1999b), com base na notação de vogais epentéticas na escrita de cantigas profanas específicas: B721/V322, B903/V488, B1153/V755 e B1553⁴ (CUNHA, 1982, p. 246); à lista de Cunha (1982), Massini-Cagliari (1999b) acrescenta a cantiga B1199/V804.

As evidências provindas de diferentes origens (notação escrita e notação musical) reforçam a consideração da paragoge no PA como um fenômeno estilístico de silabação, cuja motivação é rítmica, já que se caracteriza por transformar estruturas não-canônicas possíveis quanto à silabação (CVC) e ao acento (oxítonas) em estruturas canônicas, nesses dois níveis (sílabas CVCV e padrão acentual paroxítono).

A constatação de processos de reforço dessa natureza (que acrescentam vogais – e, conseqüentemente, sílabas) tem sido constantemente vinculada a línguas de ritmo silábico (ABAURRE-GNERRE, 1981; TENANI, 2006). Desta forma, pode-se dizer que a análise da notação musical das cantigas dessa época pode também fornecer pistas para a classificação tipológica do ritmo lingüístico do galego-português, porque deixa entrever a ocorrência desse tipo de fenômeno.

4 Acentos rítmicos

Este trabalho objetiva mostrar que uma análise em paralelo do texto poético e da notação musical das cantigas trovadorescas se constitui em um instrumento auxiliar para a análise lingüística do acento e do ritmo (lingüísticos) do PA.

A idéia que subjaz a esta metodologia é a de que as proeminências musicais devem se combinar preferencialmente com proeminências nos níveis poético e lingüístico. Desta forma, a divisão dos compassos musicais das cantigas e a localização dos tempos fortes das batidas musicais podem auxiliar, por exemplo, na determinação de proeminência principal de palavras que não tenham ocorrido em posição de rima no *corpus* (a sílaba que ocorre em posição de proeminência musical tem muito mais chance de ser tônica do que a que não ocorre); ou na determinação do *status* prosódico (átono ouônico) de clíticos (que geralmente não ocorrem em posição tônica final de verso). O estudo-piloto de Costa (2007, em preparação), em direção à sua tese de Doutorado sobre o assunto, feito a partir da análise de uma amostra de cinco CSM, mostrou que, de um total de 178 palavras contidas na amostra, o acento lexical coincidia com a posição de proeminência musical em 139 casos (78,09%, portanto).

A coincidência entre sílabas tônicas e proeminências musicais pode ser exemplificada a partir da análise da interpretação que Anglés (1958, p. 37) faz da notação musical do refrão da CSM294 (figura 4), partindo da lição de E294 (figura 5).⁵



FIGURA 4 - Interpretação de Anglés (1958, p. 37) da música do refrão da CSM294.



FIGURA 5 - Refrão da cantiga CSM294, em E294 (ANGLÉS, 1964, fôlio 263v).

A tabela 1, abaixo, faz um resumo da relação entre proeminência musical e pauta prosódica das palavras que caem nessa posição, com relação ao refrão da CSM 294:

TABELA 1

Pauta prosódica das sílabas em posição inicial do compasso musical – CSM 294

Pauta prosódica da sílaba em posição inicial do compasso musical	quantidade
tônica	6 (42.9%)
monossílaboônico	3 (21.4%)
pretônica	3 (21.4%)
átônica final	2 (14.3%)
TOTAL	14 (100%)

A partir da divisão em compassos proposta por Anglés (1958), pode-se verificar uma tendência de sílabas proeminentes no nível lingüístico caírem em posição de proeminência musical: a tabela 1 mostra que, somados os casos em que sílabas tônicas de polissílabos e monossílabos tônicos caem no início do compasso (acento musical), tem-se um total de 64.3% de coincidência entre proeminências. No entanto, o exemplo mostra que, da mesma forma como ocorre com as canções atuais em PB e em outras línguas, há a possibilidade de sílabas com outra pauta prosódica, átonas finais, pretônicas ou monossílabos átonos (clíticos), caírem na posição proeminente em nível musical.

Nesta cantiga em particular, nota-se uma tendência de as sílabas átonas finais ocuparem as proeminências iniciais de compasso apenas quando são alongadas (têm duração maior): vejam-se as figuras musicais equivalentes à sílaba *tes* de *obedientes* e *sergentes*. Além disso, correspondem ambas a posições finais de verso – obviamente uma posição limítrofe de constituinte prosódico. A observação de fatos desta natureza mostra que a notação musical pode também servir para dirimir dúvidas quanto à delimitação de constituintes prosódicos.

O exemplo acima mostra também que a observação da notação musical pode trazer contribuições para a solução de dúvidas quanto à posição do

acento em palavras. A notação musical da cantiga acima, CSM294, traz evidências a favor da consideração da existência de proparoxítonas em PA, uma vez que, na palavra *angeos*, a sílaba que coincide com a posição de acento musical é a antepenúltima; além disso, a notação musical traz também evidências da silabação desta música, no sentido de que à seqüência *e-os* correspondem grupos distintos de figuras musicais (trata-se, portanto, de hiato e não de ditongo).

A observação da notação musical pode também fornecer pistas da localização de proeminências secundárias ou rítmicas. Em outras palavras, em palavras longas, com diversas sílabas pretônicas, a notação musical pode indicar qual delas era realizada, em termos musicais, com maior proeminência. Como exemplo, pode-se observar a ocorrência da palavra *obedientes*, na CSM294. Nessa cantiga específica, a sílaba inicial de palavra recebe uma proeminência, secundária em relação ao acento primário (*én*), que gera o padrão *òbediéntes*.

5 Conclusão

A partir dos exemplos coletados por esta pesquisa dentre as CSM de Afonso X, foi possível mostrar que a interface Música-Lingüística pode trazer contribuições para a análise lingüística da prosódia de línguas do passado, das quais não se têm registros orais. Os exemplos focalizados mostram que é possível extrair elementos da notação musical que podem se constituir em argumentos para a realização fonética das cantigas, quanto à sua estrutura silábica e ao seu ritmo lingüístico (no que diz respeito à ocorrência de acentos secundários, à identificação do padrão prosódico de palavras específicas e à delimitação de constituintes prosódicos mais altos). Desta forma, a observação da notação musical pode ser considerada uma fonte secundária de informações relativas à prosódia de línguas “mortas”, um instrumento auxiliar, que pode ser aproveitado para confirmar ou informar hipóteses levantadas com base nas fontes primárias (registros escritos das cantigas) e dirimir dúvidas.

Notas

- 1 Também chamada de *epítese* (Câmara Jr., 1973, p. 162).
- 2 A numeração dos versos é a de Mettmann (1988, p. 193).
- 3 Cunha (2004, p. 104) considera a análise de Ferreira (1986) uma “importante comprovação, pelo testemunho da música, do que vínhamos afirmando desde 1949 com relação à obrigatoriedade do –e paragógico nos versos das paralelísticas terminados ou cesurados em palavras agudas”.
- 4 B1553 não aparece em V.
- 5 A CSM294 nos foi transmitida por dois testemunhos: E294 e F18. Nesse último códice, no entanto, não consta a notação musical.

Referências

ABAURRE-GNERRE, Maria Bernadete M. Processos fonológicos segmentais como índices de padrões prosódicos diversos nos estilos formal e casual do Português do Brasil. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Campinas, v. 2, n. 23-44, 1981.

ALFONSO X, el Sabio. *Cantigas de Santa María*: edición facsímile del códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, siglo XIII, 2 vols. Madrid: Edilan, 1979.

ALFONSO X, el Sabio. *Cantigas de Santa María*: edición facsímile del códice B.R.20 de la Biblioteca Centrale de Florencia, siglo XIII, 2 vols. Madrid: Edilan, 1989-91.

ALFONSO X, el Sabio. *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.

ANGLÉS, Higinio. *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio* – Facsímile, transcripción y estudio critico por Higinio Anglés. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona; Biblioteca Central; Publicaciones de la Sección de Música, 1958. Volume III –

Segunda parte: Las melodias hispanas y la melodia lírica europea de los siglos XII-XIII.

ANGLÉS, Higinio. *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio* – Facsímil, transcripción y estudio critico por Higinio Anglés. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona; Biblioteca Central; Publicaciones de la Sección de Música, 1964. Volume I: Facsímile del Códice *j.b.2* de El Escorial.po

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Dicionário de filologia e gramática referente à língua portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1973.

COSTA, Daniel Soares. *A relação entre o ritmo musical e o ritmo lingüístico nas Cantigas de Santa Maria*. (Doutorado em Lingüística e Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara. Em preparação.

CUNHA, Celso Ferreira da. *Estudos de Versificação Portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982.

CUNHA, Celso Ferreira da. Ouvir Martim Codax. In: CUNHA, Celso. *Sob a pele das palavras*. Organização, introdução e notas de Cilene da Cunha Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras, 2004. p. 99-107.

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

HALLE, Morris; KEYSER, Samuel J. *English Stress: its form, its growth, and its role in verse*. New York: Harper & Row, 1971.

LEE, Seung-Hwa. Epêntese no Português. In: Estudos Lingüísticos, 22. *Anais de Seminários do GEL*. Ribeirão Preto: Instituição Moura Lacerda, 1993. v. 2, p. 847-854.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português*. 1995. 269f. (Doutorado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

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

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. A paragoge rítmica na lírica profana galego-portuguesa. In: LOPES, Ana Cristina M.; MARTINS, Cristina (Org.) ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGÜÍSTICA, 14, *Atas...* Braga: Associação Portuguesa de Lingüística, 1999. v. 2, p. 169-182.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *A música da fala dos trovadores: estudos de prosódia do Português Arcaico, a partir das cantigas profanas e religiosas*. 2005. 486 f. (Livre-Docência em Fonologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2005.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina. *Cancioneiro da Ajuda. Edição de Michaëlis de Vasconcelos*. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do Glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII). Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1990.

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

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

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina. *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, [s.d.] [1912-1913].

MONTEAGUDO, Henrique. *Martín Codax* – cantigas. 2. ed. Vigo: Galáxia, 1998.

NUNES, José Joaquim. *Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses*. Nova Edição. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972. [1ª edição: 1932]

NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973. [1ª edição: 1926/1929]

PARKINSON, Stephen. As *Cantigas de Santa Maria*: estado das cuestións textuais. *Anuario de estudios literarios galegos*, Vigo, p. 179-205, 1988.

SHARRER, Harvey L. Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Dinis, musicadas - uma descoberta. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL. *Atas...* Lisboa: Edições Cosmos, 1991. v. 1, p. 13-29.

TENANI, Luciani. Considerações sobre a relação entre processos de sândi e ritmo. *Estudos da língua(gem)*. Questões de Fonética e Fonologia: uma Homenagem a Luiz Carlos Cagliari. Vitória da Conquista, n. 3, p. 105-122, Jun. 2006.

TEYSSIER, Paul. *História da Língua Portuguesa*. 3. ed. portuguesa. Lisboa: Sá da Costa, 1987.

WULSTAN, David. Pero cantigas... *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*. Cincinnati, 1993, v. 6, p. 12-29. 1993.