

Uso de corpus poético para estudos de natureza fonológica no português arcaico: o caso da elisão

Using a poetic corpus for phonological studies in archaic portuguese:
the case of elision

Gisela Sequini Favaro

Universidade de São Paulo (USP)/ Rede Adventista

Ana Carolina Freitas Gentil Almeida Cangemi

Universidade Estadual Paulista (UNESP)/ Campus Araraquara

Gladis Massini-Cagliari

Universidade Estadual Paulista (UNESP)/ Campus Araraquara

DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148541875>

Resumo: Este artigo consiste em evidenciar a importância da escolha de um *corpus* de caráter poético (no caso, as cantigas religiosas em louvor à Virgem Maria, denominadas *Cantigas de Santa Maria* - CSM) para estudos de natureza fonológica em Português Arcaico (PA), especialmente com relação a fenômenos prosódicos, aqui exemplificados a partir da consideração da elisão. O intuito é elucidar, por meio da escrita, questões relacionadas aos sons da língua, nos níveis segmental e suprasegmental. Parte-se do mapeamento de elisões, que são fenômenos de junção vocabular de vogais, e investiga-se, a partir de textos poéticos, as vogais envolvidas e os fatores condicionantes, tais como estrutura silábica e ocorrência de acento. A consideração de textos poéticos, especificamente no caso de fenômenos como a elisão, é crucial para a confirmação da queda (ou não) da vogal.

Palavras-chave: Elisão. Processos fonológicos. Português Arcaico. Linguística Histórica. Cantigas de Santa Maria.

Abstract: This article aims to show the importance of choosing a poetic corpus (in this case, religious songs in praise of the Virgin Mary, called *Cantigas de Santa Maria* - CSM) in order to study phonological processes in Ancient Portuguese (PA), specifically referring to prosodic phenomena, such as elision. The intention is to elucidate, through writing, questions related to the sounds of language, in both levels, segmental and suprasegmental. As elision is a phonological process of vowel deletion in vocabulary junction, mapping its occurrences is the first step to investigate the vowels

Gisela Sequini
Favaro

Ana Carolina
Freitas Gentil
Almeida
Cangemi

Gladis
Massini-
Cagliari

158

involved and the conditioning factors, such as syllable structure and stress incidence. Considering poetic texts is crucial, specially in the case of elision, to confirm (or not) the vowel deletion.

Keywords: Elision. Phonological processes. Archaic Portuguese. Historical Linguistics. Cantigas de Santa Maria.

Introdução

Trabalhar com processos fonológicos em uma perspectiva histórica sempre é um grande desafio, uma vez que a descrição de um fenômeno sonoro que ocorre na língua demanda percepção, técnicas, teorias e tempo, uma vez que não é possível acessá-los diretamente, na medida em que não sobreviveram registros sonoros. Parte-se da prática à teoria, para construir um caminho metodológico sólido e uma interlocução com sistematizações teóricas da área. Embora seja um desafio, estudá-los é essencial, pois as modificações sofridas pelos fonemas em início, no meio ou no fim da palavra e transformações de ordem prosódica são as responsáveis pelas variações fonético-fonológicas, logo pela mudança ou variação fonológica no tempo de uma língua.

Quando há a descrição desses, em um momento da língua em que não há recursos tecnológicos de concretização da fala, como um gravador, por exemplo, o trabalho se torna uma arte: “a arte de fazer o melhor uso dos maus dados” (LABOV, 1982, p. 20). À ideia de arte, aproximamos de seu sentido mais clássico, a saber: técnica. Assim, expomos neste trabalho a técnica de fazer o melhor uso de dados não ideais em relação aos processos fonológicos, através da escolha do melhor tipo de *corpus* ao estudo de fenômenos prosódicos: constituído de textos poéticos. Para tal, escolhemos a elisão como representante para demonstrar uma análise advinda de um *corpus* poético, no PA¹, a saber: Cantigas de Santa Maria (doravante, CSM) - números 29, 53 e 83).

Massini-Cagliari e Cagliari (1998) refletem que a poesia metrificada é rica em material para o estudo do fenômeno de sândi², uma vez que os poetas construía versos isossilábicos. Assim, à semelhança do

1 Na seção *Processo fonológico*: elisão, apresentamos detalhadamente esse processo fonológico.

2 O termo sândi, proveniente da antiga gramática sanscítica, designa as alterações mórficas e fonológicas causadas pelo contato entre formas da língua (TRASK, 2004, p.261). Essas alterações podem ocorrer tanto no interior do vocábulo, sendo assim interno, quanto na justaposição vocabular - final de uma palavra com o início de outra; neste caso, o processo é denominado externo.

metro, os fenômenos de sândi vocálico externo revelam a não ocorrência de pausa ou de cesura. Além disso, esse fenômeno mostra se houve queda de vogal ou a ocorrência de uma ditongação. Na época arcaica, era costume assinalar na escrita das cantigas os casos de elisões claramente marcadas (através da junção, na escrita, de mais de uma palavra e da queda de vogais).

Por fim, de acordo com Parkinson (2007), a justificação textual das elisões é confirmada pela métrica, apoiada pela música e pela disposição em pauta. Assim, há que mapeá-las tanto nos manuscritos como na estrutura textual, pois nem todas as indicações de elisão são fiáveis porque os copistas das CSM reduzem frequentemente sequências de vogais seguidas (especialmente *aa*), sem que se trate sempre de redução métrica de hiatos. Por outro lado, há também casos de vogais grafadas, mas que deveriam ser elididas na realização fonética do poema, uma vez que constituem uma sílaba excedente, na metrificação do verso.

O corpus: Cantigas de Santa Maria

O *corpus* para a realização deste estudo é constituído pelas CSM, cujo foco principal é descrever as intervenções de Santa Maria em relação aos atos “pecaminosos” dos homens. Por meio de narrativas, além de louvar a Virgem, há o propósito de mostrar modelos moralizantes de conduta, um carácter “exemplar”, apontando a opção pelo cristão como o caminho do bem, o único caminho para a salvação.

Segundo Anglés (1958), tal produção é tida como a “Bíblia estética do século XIII”, por sua combinação entre os textos, música e miniaturas, sendo essa obra o repertório musical mais importante da Europa no que se refere à lírica medieval. Para Parkinson (1998, p.179), as CSM constituem um monumento literário, musical e artístico da mais elevada importância e sua escolha como objeto de estudo se dá devido à grande riqueza lexical que apresentam. De acordo com Lapa (1970, p.3), a coleção mariana representa um dos mais primorosos monumentos da língua e da literatura galego-portuguesa.

A autoria das CSM é atribuída ao rei de Leão e Castela, D.Afonso X, que é tido pelos historiadores como um grande incentivador da cultura na Península Ibérica no século XIII, sendo considerado um mecenas de sua época. Sob seu auspício ocorreu uma grande revolução cultural no Reino de Castela. De acordo com Silva (2016), no seu mecenato foram impulsionados os conhecimentos de sua época em várias áreas do saber,

Gisela Sequini
Favaro

Ana Carolina
Freitas Gentil
Almeida
Cangemi

Gladis
Massini-
Cagliari

160

recebendo em seu *scriptórium*, em Toledo, sábios e artistas de diferentes procedências e das três culturas então reinantes na Península Ibérica: a cristã, a judaica e a muçulmana.

Silva (2016) ainda declara que a Afonso X creditam-se obras jurídicas, históricas, científicas ou pseudocientíficas, assim como obras sobre técnicas e de lazer, escritas em prosa castelhana. Mas também lhe são atribuídas obras literárias, ou melhor, poéticas, escritas em galego-português. Não admira, pois, que por toda parte se tenha atribuído a tão erudito monarca o cognome de “O Sábio”.

O conjunto da obra mariana é formado por 420 cantigas, excluídas sete repetições, distribuídas em quatro manuscritos, escritas em galego-português, tendo como ponto de partida versificatório para o exercício poético, o *zéjel*.³ A maior parte delas constitui-se da narrativa, embora sem excluir o viés lírico, dos milagres da Virgem. Outra parte é composta exclusivamente por composições de louvor a Santa Maria.

Leão (2011) propõe que em traços gerais, as cantigas de milagre são composições que narram intervenções milagrosas da Virgem em favor dos seus devotos ou dos pecadores que a ela recorriam, e as cantigas de louvor são verdadeiros hinos de louvor a santa Maria, em que há a exaltação das virtudes e beleza da Virgem. Para a autora,

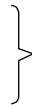
o milagre é um acontecimento maravilhoso, com toques de fantástico, que se realiza em benefício de alguém, levando o seu beneficiário muitas vezes a conversão religiosa. Do ponto de vista literário, o milagre pode definir-se dentro dos gêneros medievais como uma narrativa curta, em que uma situação de crise se resolve pela intervenção de um santo, em favor de um beneficiário que, após receber a graça, faz muitas vezes o seu agradecimento num santuário dedicado àquele santo. O narrador costuma ser o próprio beneficiário, que faz o relato na primeira pessoa, como nas cantigas em que D. Afonso refere e agradece as curas de suas enfermidades; mas também pode ser uma testemunha do fato miraculoso, ou, ainda, um conhecedor que dele teve notícia por leitura ou por ouvir dizer (LEÃO, 2007, p. 24-25).

3 É um tipo de composição poética medieval de origem moçárabe. Compõe-se o *zéjel*, na sua forma canônica, dos seguintes elementos: a) Um refrão ou estribilho que, na maioria dos casos, é um dístico monorrímo e que, como é típico do refrão, se repete após cada estrofe; b) Um número variável de quadras, cujos três primeiros versos rimam entre si, mudando as rimas de estrofe para estrofe, e cujo quarto verso repete a rima do refrão (LEÃO, 2011, p. 27). *Zéjel* (ou *zéjel*, *zéxel*, *zadjal*) corresponde à terminologia moçárabe empregada ao *virelai* francês (PARKINSON, 1998, p.191).

Sobre a organização estrutural dos poemas, Mettmann (1986, p.13) afirma ser invariável. Há um estribilho inicial, que se repete depois de cada estrofe, apresentando o tema. Nas primeiras estrofes ocorrem normalmente indicações relativas ao espaço, à época e nomeiam-se as personagens envolvidas na história a ser contada, como pode ser observado na CSM 22, versos de 1 a 14, apresentada na edição de Mettmann (1986, p. 57):

(01) Cantiga 22: Esta é como Santa Maria guardou a un lavrador que non morresse das feridas que lle dava un cavaleiro e seus omees.

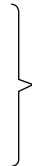
Mui gran poder à a Madre de Deus,
de deffender e ampara-los seus.



Refrão (Estribilho)

Gran poder à, ca sseu Fillo llo deu,
en deffender quen se chamar por seu;
e dest' un miragre vos direi eu
que ela fez grande nos dias meus.
Mui gran poder à a Madre de Deus...

En Armenteira foi un lavrador
que un cavaleiro, por desamor mui
grande que avi' a seu sennor,
foi polo matar, per nome Mateus



**Apresentação
do local e dos
personagens**

É possível observar na cantiga acima que o refrão é repetido ao final de cada estrofe e que as duas primeiras nos contam sobre o personagem envolvido no milagre, no caso um lavrador. Verificam-se ainda indicações sobre o espaço - no caso a cidade ou aldeia de Armenteira.⁴

Ainda sobre a configuração estrutural das CSM, Parkinson (2000, p.243) mostra que cada uma das cantigas apresenta um layout, que é definido pelo autor como uma “[...] *complex sequence of operations and calculations by which the different components of each song were placed on the manuscript pages*”.

4 Segundo o site www.spain.info, o mosteiro pertencente à ordem de Cister foi fundado em 1168. Ele tem um claustro quadrado, uma cozinha e uma torre, que são barrocos do século XVIII. O mosteiro foi abandonado em 1835 por motivos políticos. Atualmente, todo o conjunto foi reconstruído graças aos “Amigos do Mosteiro de Armenteira”. Acesso em 02 jan. 2020.

Gisela Sequini
Favaro

Ana Carolina
Freitas Gentil
Almeida
Cangemi

Gladis
Massini-
Cagliari

162

Os componentes citados acima pelo autor são os seguintes: a) rubrica - título ou epígrafe: a) rubrica frequentemente ocupa quatro linhas acima do primeiro stave; b) *staves* - pautas musicais: parte que se refere à música juntamente com o texto sobreposto; c) *running text* - texto corrido: é o restante do texto, extraíndo-se a rubrica e os staves.

Sobre a temática abordada nas CSM, Pena (1992, p.52) estabelece uma classificação. De acordo com o autor, encontramos as seguintes situações representadas nas cantigas: a) tradicionais: relatam um milagre muito popular e de ampla cronologia; b) históricas: referem-se a situações e acontecimentos sociopolíticos mais precisos; c) fantásticas: fazem referências a situações imaginativas; d) íntimas: estabelecem uma relação muito pessoal entre o protagonista e a Virgem; e) familiares: relata um milagre uma situação especial que ocorre em um círculo próximo ao rei, à sua família e amigos.

De acordo com Leão (2007, p.101), as CSM são verdadeiros testemunhos da vida cotidiana na Península Ibérica durante a Idade Média. Esse fato tem sido reconhecido por pesquisadores em diversos países da Europa e América. Como exemplo, podemos mencionar os episódios que narram o sofrimento dos personagens que agonizam de uma doença popularmente conhecida como fogo selvagem, o *pemphigus foliaceus*. No período medieval é possível notificar a presença de uma dermatose conhecida como fogo selvagem ou fogo de São Marçal. Segundo a autora, esse mal desperta a compaixão da Virgem Maria para com os que dele sofrem e aparece no mínimo em oito cantigas (CSM números 19, 37, 53, 81, 91, 105, 134, 289).

A língua de composição das CSM

A língua utilizada por Afonso X para compor suas obras, de acordo com Rübecamp (1932, p.280), foi o galego-português. O castelhano (sua língua materna) era usado apenas para trabalhos em prosa. De acordo com Leão (2002, p.2), isso ocorreu devido ao fascínio exercido por uma língua que se afirmava como apta, ou até ideal, para a poesia:

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

Ainda, segundo a autora, a língua presente na composição das cantigas não deve ser confundida com o galego-português oral, que como toda e qualquer língua passa por um constante processo de variação. Porém, embora essa preocupação de distinção entre linguagem literária e linguagem oral deva existir, o galego-português da população, ou seja, do povo, não está totalmente ausente nas cantigas e isso é visível nos diálogos encontrados nos textos. Sobre este assunto, Filgueira Valverde (1985, p.39) afirma reconhecer um tom mais popular na linguagem das CSM:

La lengua de los trovadores no era algo artificial, sino un producto artístico, sincero, inspirado muy de cerca en el gallego vulgar, que hoy perdura con muchas características de aquélla, inmediata en las Cantigas a la lengua hablada [...].

Outro aspecto em relação à linguagem das cantigas observado por Leão (2002) é o fato de a língua materna do trovador ser o castelhano, o que segundo a autora torna inevitável a interferência dessa língua no galego-português. Ressaltamos que Afonso X viveu parte de sua infância na Galiza, sendo criado por Garcia Fernández de Villaldemiro, tornando-se, provavelmente, falante nativo também do galego-português (MASSINI-CAGLIARI, 2015, p. 23-25).

Filgueira Valverde (1985, p.21), também se referindo à escolha reflexiva de cada vocábulo usado por Afonso X, afirma que havia uma busca constante de novos assuntos e fórmulas rítmicas para expressá-los, e certa preocupação com cada detalhe da narração poética ou histórica.

Leão (2002, p.3) ainda afirma que o galego-português literário do século XIII apresentava uma unidade, mas certamente já começava a fragmentar-se na língua oral, e isso já era percebido na linguagem literária. Para a autora, uma prova disso é que a linguagem utilizada nos cancioneiros profanos se encaminha para o português, enquanto que a linguagem das CSM, no que diz respeito à morfologia e à fonologia, tende mais para o padrão galego.

De acordo com Massini-Cagliari (2015, p. 337), as diferenças fonológicas encontradas entre esses dois tipos de discurso não são de tipologia dos fenômenos, mas de frequência. A autora ainda ressalta que as CSM possuem um nível de formalidade de expressão muito maior do que as cantigas profanas, “dada a tendência mais latinizante do discurso

Gisela Sequini
Favaro

Ana Carolina
Freitas Gentil
Almeida
Cangemi

Gladis
Massini-
Cagliari

164

religioso, que, embora composto em galego-português, se refere a um universo em que dominava o latim, língua oficial da Igreja” (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p.113). E conclui dizendo que “não havendo distinção tipológica, não há diferença de sistema, em outras palavras, trata-se de uma mesma língua” (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p.122).

A escrita e a poética: metrificação

Na tradição da literatura sobre metrificação, há duas maneiras de se fazer a contagem das sílabas dos versos em língua portuguesa. Na primeira, referente à tradição francesa, provençal e portuguesa, conta-se as sílabas até a última sílaba tônica do verso, desprezando-se as átonas finais. Esta maneira de se contar as sílabas poéticas dos versos ainda é ensinada no colégio pela gramática normativa nos dias atuais e é a maneira como as sílabas poéticas eram contadas também nas cantigas medievais, de acordo com Michaëlis de Vasconcelos (1912-13).

Já a segunda, referente ao sistema italiano e espanhol, conta-se sempre uma sílaba depois da sílaba tônica, mesmo que esta não exista. Desse modo, temos, como tipo de verso característico do português e francês, o verso agudo e, como característico do espanhol e do italiano, o verso grave (MASSINI-CAGLIARI, 1999, p. 52).

Enquanto, no conjunto de cantigas profanas, há uma preferência pela estratégia conhecida como lei de Mussafia, isto é, pela consideração das átonas de final de verso como participantes da estrutura métrica do poema, nas cantigas religiosas essa estratégia aparece menos do que a outra, em que as átonas finais são desconsideradas na contagem das sílabas poéticas (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p.174).

Na época das CSM conviviam duas maneiras de trovar. A primeira e mais antiga seguia a lei de Mussafia: contavam-se todas as sílabas do verso.

o princípio rítmico dominante já no século XIII, sempre que havia mistura de versos graves e agudos, era o de fazer o verso agudo o padrão da medida. Contudo deverá notar-se, porque é um fenômeno característico da antiga métrica portuguesa, que não são raros os casos em que, entre nós, se alinhavam octossílabos e decassílabos agudos com setessílabos e novessílabos graves (LAPA, 1981, p. 222).

Há no nosso lirismo antigo uma particularidade de ordem métrica, muito debilmente representada na poesia francesa e provençal: o facto de poderem, em uma mesma composição e em uma mesma estrofe, misturar versos agudos com graves, contados até a última sílaba (LAPA, 1929, p. 317).

A segunda, mais recente, equivale ao modo atual de poetar, quanto à consideração das sílabas átonas finais, mas difere desta quanto à consideração dos encontros vocálicos, uma vez que, na época medieval, hiatos nunca são contabilizados na mesma sílaba poética (CUNHA, 1961).

Mettmann (1986) revela que há uma variedade extraordinária de formas métricas nas CSM: entre as 420 cantigas, há mais de 280 combinações distintas, das quais cerca de 170 não aparecem mais do que uma única vez em todo o cancionero. A forma estrófica predominante é o *virelai* (ou *zejel*) empregada em mais de 380 cantigas. Fidalgo (2002) também considera que a forma estrófica presente na grande maioria das CSM é o *virelai*, que pode ser definido da seguinte maneira: há um refrão inicial, geralmente composto por um ou dois versos rimados, seguido de um número indeterminado de estrofes que, de um modo geral, são constituídas de quatro versos, dos quais os três primeiros rimam entre si e o último retoma a rima do refrão (a volta).

Nas CSM, Massini-Cagliari (1995, 1999) focaliza a última palavra dos versos das cantigas medievais, ou seja, a palavra que faz a rima poética dos versos, pois é nesta palavra que ocorre a última sílaba tônica do verso. Dessa forma, é possível se ter absoluta certeza da pauta acentual da palavra que figura na posição de rima poética. Vejamos o exemplo abaixo, retirado da CSM de número 10, que mostra como a escansão dos versos e a contagem das sílabas poéticas são feitas.

(02) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Ro/sa/ de/ bel/da/d'e/ de/ pa/re/cer
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
e/ Froir/ d'a/le/gri/a/ e/ de/ pra/zer,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Do/na/ en/ mui/ pi/a/do/sa/ se/er,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Se/nnor/ en/ to/lle/ coi/tas/ e/ do/o/res.

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

Gisela Sequini

Favaro

Ana Carolina

Freitas Gentil

Almeida

Cangemi

Gladis

Massini-

Cagliari

Nos três primeiros versos desta estrofe, temos versos agudos, pois terminam em palavra oxítona; e no último verso, temos um verso grave, já que termina em paroxítona. Além de observar a escansão dos versos e a contagem das sílabas poéticas, é muito importante, também, a observação da estrutura de composição da cantiga, uma vez que a estrutura estabelecida na primeira estrofe é rigorosamente seguida nas demais estrofes. Por exemplo, quando surgir uma palavra “estranha” (uma palavra que era usada no período da língua que está sendo estudado, mas que já não é mais usada atualmente), da qual não se pode inferir naturalmente qual é a sua sílaba tônica, é a estrutura de composição da cantiga que vai nos dizer qual é a sílaba tônica dessa palavra desconhecida.

166

O trabalho com o texto poético: a metodologia e a técnica

A metodologia

Todas as ciências caracterizam-se pela utilização de métodos científicos; em contrapartida, nem todos os ramos de estudo que empregam estes métodos são ciências. Dessas afirmações podemos concluir que a utilização de métodos científicos não é da alçada exclusiva da ciência, mas *não há ciência sem o emprego de métodos científicos* (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 83).

As pesquisas que são desenvolvidas na área de linguística histórica têm como objetivo descobrir, partindo da língua atual, fatos do passado. Faraco (1998, p. 17) alerta para o fato de que

Quem se inicia em linguística histórica [...], como qualquer cientista social, precisa estar particularmente atento para evitar transferir juízos de valor do senso comum para o trabalho de descrição e de interpretação dos fenômenos linguísticos (em especial quando se trata de realidades da sua própria língua), porque esses juízos não têm, na maioria das vezes, base empírica e não passam de enunciados preconceituosos.

Dessa forma, os dados com que o linguista da área histórica lida nunca são perfeitos porque são fruto da escrita, em uma época em que não havia tecnologia para guardar todas as peculiaridades da fala. Massini-Cagliari (2012) reflete também que o especialista nessa área está

sempre lidando com o problema crucial de relacionar fala e escrita, uma vez que a escrita, na nossa sociedade e em todas as outras que se conhece, não reflete diretamente a fala, ou seja, não se trata de uma transcrição fonética, reforçando que a escrita das épocas passadas (a exemplo da atual) fornece apenas ‘pistas’, indícios de como a fala daquela época teria ‘soado’, mas não certezas absolutas.

Em vista do desafio de “ouvir o inaudível” (LASS, 1997, p. 45), partimos da escansão dos versos das cantigas. Para a escansão dos versos e, conseqüentemente, o mapeamento dos processos intervocabulares é utilizada uma metodologia que se baseia no mapeamento de todas as soluções para os encontros vocálicos em juntura de palavras, a partir da notação que receberam nos testemunhos manuscritos das CSM. A presente metodologia busca abstrair da escansão dos versos em sílabas *poéticas* os limites entre as sílabas *fonéticas*.

A técnica

Nesta seção, apresentamos a metodologia específica no tratamento da elisão em corpus poético. Afirmamos na introdução deste trabalho que o sentido de arte seria entendido por meio do viés clássico, o de técnica. Em Aristóteles⁵ (VI,5, 1140b), podemos verificar que a *techné* é um saber adquirido por meio de um arcabouço referente à construção discursiva, isto é, há uma estrutura discursiva geral pré-organizada. Atualmente, de acordo com Marconi e Lakatos (2003), no que se refere à metodologia do texto científico, a técnica é um conjunto de preceitos ou processos de que se serve uma ciência ou arte; é um saber para usar esses preceitos ou normas, a parte prática. Toda ciência utiliza inúmeras técnicas na obtenção de seus propósitos. Tanto na concepção aristotélica quanto na metodológica há um ponto em comum: a técnica é um saber adquirido.

O saber metodológico adotado neste trabalho parte de Massini-Cagliari (1995), que inaugurou, no Brasil, a técnica de buscar as características prosódicas de línguas de períodos passados por meio de a estrutura métrico-poética da poesia. Massini-Cagliari (2005) afirma que pouco se sabe a respeito da prosódia do PA, devido ao fato de al-

5 Aristóteles escreveu dois tratados, a saber: 1) *Techne Poietike* ou *Arte Poética* e 2) a *Techne Rhetorike* ou *Arte Retórica*. A respeito de 1), é recorrente encontrar a ideia de que esse tratado se ocupa da arte da evocação imaginária, do discurso construído com finalidade poética e literária. Em 2), há a ideia de que esse se trata da arte da comunicação, da construção do discurso com fins persuasivos.

Gisela Sequini
Favaro

Ana Carolina
Freitas Gentil
Almeida
Cangemi

Gladis
Massini-
Cagliari

168

guns autores (cf. MAIA, 1986; MATTOS E SILVA, 1989; TOLEDO NETO, 1996) trabalharem prioritariamente com *corpora* em prosa e terem outros focos de estudo.

Quando se tem como objetivo a investigação de elementos prosódicos [...] de um período de uma língua quando ainda não havia tecnologia suficiente para o arquivamento e transmissão de dados orais, a possibilidade de escolha de material entre material poético e não poético para constituição do *corpus* não se coloca. Como os textos remanescentes em PA são todos registrados em um sistema de escrita de base alfabética, sem qualquer tipo de notação especial para os fenômenos prosódicos, fica praticamente impossível de serem extraídas informações [...] a respeito do acento e do ritmo do português desse período, a partir de textos escritos em prosa (MASSINI-CAGLIARI, 1999, p.142).

No entanto, em relação a textos poéticos, principalmente com uma métrica fixa, ocorre o contrário, ou seja, a partir da observação de como o poeta trovador conta as sílabas poéticas e localiza os acentos em cada verso podem ser observados os padrões acentuais e rítmicos da língua na qual os poemas foram compostos. Sobre isto já afirmava Allen (1973, p.103): “*metrical phenomena cannot be ignored, since, especially in the case of dead languages, the relationship between poetry and ordinary language may provide clues to the prosodic patterning*”.

Para Abercrombie (1967, p.98), o ritmo da fala corrente é o fundamento do verso. Assim, fala e poesia não se distinguem tipologicamente quanto ao ritmo. Para esse autor, a única diferença entre o ritmo da fala e o da poesia é: na poesia, esse se encontra organizado de maneira a produzir padrões recorrentes, que por sua vez são percebidos pelo leitor. Já na fala esse fato não acontece.

Considerando os trabalhos de Allen (1973) e Abercrombie (1967), podemos concluir que a escolha da técnica proposta por Massini-Cagliari (1995), no que se refere ao saber adquirido proveniente de textos poéticos para se estudar fenômenos prosódicos e fonológicos de uma língua, em seus estágios passados, mostra-se adequada.

A escansão e a contagem das sílabas poéticas dos versos podem elucidar dúvidas sobre a consideração de uma sequência de vogais pertencentes a duas palavras em uma única ou em sílabas diferentes. Sen-

do assim, a escrita dos manuscritos medievais aqui considerados como fonte é particularmente reveladora de processos fonológicos, ou seja, de elisão, já que não costumavam ser grafadas as vogais apagadas.

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). Neste viés, os dados são mapeados a partir dos manuscritos originais, tomados a partir de edições fac-similadas (Códice de Toledo, edição fac-similada em 2003; Códice da Escorial, 1964; Códice Rico de Escorial e Códice de Florença, fac-similados pela Edilán, tomadas neste trabalho a partir de microfimes dos códices originais, cedidos pelas bibliotecas depositárias), cotejando-as com edições diplomáticas, semidiplomáticas ou críticas (METTMANN, 1986; PARKINSON, 2000).

No caso deste estudo, partimos dos microfimes dos códices originais, pertencentes ao Grupo de Pesquisa Fonologia do Português: Arcaico & Brasileiro, disponíveis no LEDiP - Laboratório de Estudos Diacrônicos do Português, da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, câmpus de Araraquara. Estas fontes primárias foram cotejadas com a edição de Mettmann (1986, 1988, 1989).

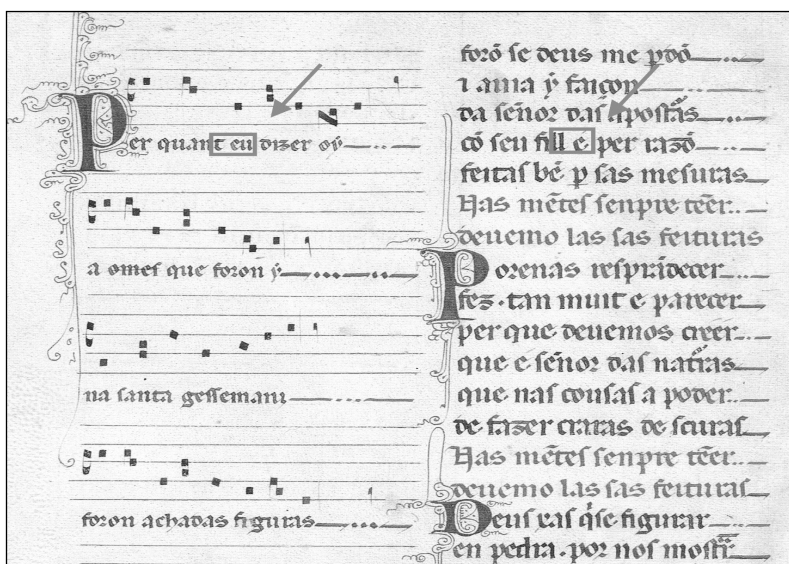


Figura 1- CSM 29.

Fonte: *Cantigas de Santa María. Edición facsímile do Códice de Toledo (To). Biblioteca Nacional de Madri (Ms. 10.069). Vigo: Consello da Cultura Galega, Galáxia, 2003, fólío 56r.*

Gisela Sequini
Favaro

Ana Carolina
Freitas Gentil
Almeida
Cangemi

Gladis
Massini-
Cagliari

Na figura 1, encontra-se a reprodução da cantiga CSM 29, a partir dos facsímiles do códice To. Comparando o registro que aparece na figura com a edição de Metmann (1986, p. 133), pode-se perceber que o editor insere apóstrofes, nos momentos em que considera que há supressão de vogais em final de palavra, diante de outra vogal inicial da palavra seguinte. Essa supressão pode ser corroborada pela estrutura métrica da cantiga.

Uma introdução à aplicação descrita à análise dos dados das cantigas medievais religiosas, com vistas ao mapeamento da elisão, está exemplificada em (3), em que aparecem as duas primeiras estrofes da CSM 29.

170

(03)

Esta é como Santa Maria fez parecer nas pedras
omagões a ssa semellança.

Nas/ men/tes/ sen/pre tẽ/er **A**⁷
de/ve/mo/-las/ sas/ fei/tu/ras **B**⁷
da/ Vir/gen,/ pois/ re/ce/ber **A**⁷
as/ fo/ron/ as/ pe/dras/ du/ras. **B**⁷

Per/ quan/**t' eu**/ di/zer/ o/ý **c**⁷
a/ mui/tos/ que/ fo/ron/ y, **c**⁷
na/ san/ta/ Ge/sse/ma/ni **c**⁷
fo/ron/ a/cha/das/ fi/gu/ras **b**⁷
da/ Ma/dre/ de/ Deus,/ a/ssi **c**⁷
que/ non/ fo/ron/ de/ pin/tu/ras. **b**⁷
Nas mentes sempre tẽer...

Nen/ ar/ en/ta/lla/das/ non **d**⁷
fo/ron/, se/ Deus/ me/ per/don, **d**⁷
e/ a/vi/a/ y/ fay/çon **d**⁷
da/ Se/nnor/ das/ a/pos/tu/ras **b**⁷
con/ sseu/ Fi/**ll', e**/ per/ ra/zon **d**⁷
fei/tas/ ben/ per/ sas/ me/su/ras. **b**⁷
Nas mentes sempre tẽer

Na cantiga, os versos contêm 7 sílabas poéticas. É possível estabelecer o caráter das elisões presente em *quant'eu* = quanto + eu (linha 7) e *Fill'e* = Fillo + e (linha 18). Além disso, são consideradas como hiatos as sequências E-A (linha 16); A-I (linha 16). Nota-se que nessa cantiga a solução de ditongação não foi encontrada, devido à marginalidade desse processo no contexto geral do *corpus*.

Processo fonológico: o caso da elisão

Demonstrado que, na escrita das CSM, ou seja, em um *corpus* do PA, há a supressão da vogal e essa é corroborada pela estrutura métrica, nesta seção discorreremos sobre o processo fonológico de elisão.

A elisão consiste, em um encontro intervocabular, quando a presença de duas vogais (V_1 e V_2) em sequência fica sob o domínio de uma mesma sílaba, ocorrendo uma ressilabação. Em função do choque de dois núcleos silábicos em fronteira vocabular, um dos segmentos vocálicos não é preservado. Geralmente, a vogal átona final da primeira palavra (V_1) é apagada, e uma nova sílaba é formada, a partir da junção do núcleo da sílaba átona final da primeira palavra (V_1) com a vogal inicial da segunda palavra (V_2):

- (04) Per/ quan/t'eu/ di/zer/ o/ý (CSM 29; verso 7)
 $\text{quant'eu} = \text{quanto}_{V_1} + e_{V_2}u$

Estudos de Massini-Cagliari (2005 e 2006), sobre sândi no PA, e de Migliorini (2012), sobre aspectos fonoestilísticos do PA, comprovam que o trovador não teria opção quanto à aplicação ou não dos fenômenos de sândi no galego-português, pois esses seriam processos “da língua (da fonologia e da gramática) por trás dos versos e não unicamente do estilo” (MASSINI-CAGLIARI, 2006, p.86).

Segundo Massini-Cagliari (2005) e Cangemi (2014), a elisão é, de modo geral, o processo fonológico mais recorrente nas cantigas medievais galego-portuguesas. Não foi encontrado por Massini-Cagliari (2005) qualquer caso de elisão no interior de palavra. Cangemi (2014), utilizando a metodologia proposta por Massini-Cagliari (1995), mostra que elisão, como solução de encontros vocálicos na juntura de palavras, é o processo fonológico mais produtivo nas CSM. Ademais, corroborando com o trabalho de Massini-Cagliari (2005), Cangemi (2014) observa que só ocorre a supressão das vogais /a/, /e/ ou /o/ finais diante de qualquer outra vogal inicial da segunda palavra.

Gisela Sequini
Favaro

Ana Carolina
Freitas Gentil
Almeida
Cangemi

Gladis
Massini-
Cagliari

172

No tocante às condições de natureza fonotática, Cangemi (2014) afirma que para o processo de elisão se realizar, o preenchimento da rima da sílaba final da primeira palavra envolvida no processo da elisão tem sempre uma posição nuclear preenchida, ou seja, a elisão não se realiza se a primeira palavra terminar em ditongo (independentemente da qualidade – crescente ou decrescente – sendo estes últimos mais recorrentes), uma vez que o núcleo da sílaba, nesse caso, tem duas posições preenchidas:

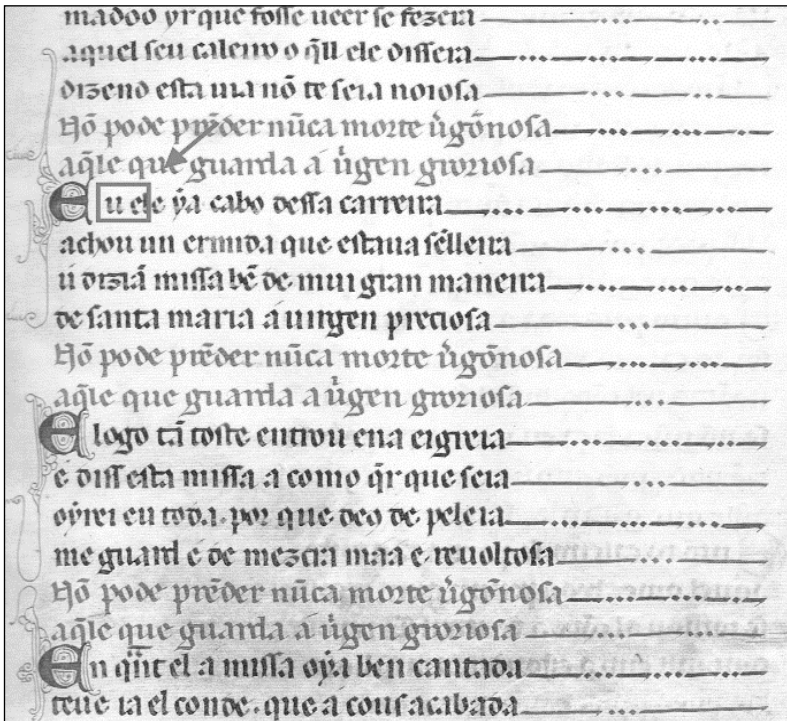
os fill.ava 7 desi
que ma.ava pe.oz q̄ fogo. a assi
sofrá del todos. grã coita mortal
A h̄gē nos da sa.udo e tolle mal
tã. a en ssi gran uertud espital
Q̄ os nébros lles capan
sol dormir nen comer...
per nulla ren non podiã
nen en seus peesfeiger...
7 ante la q̄rriã mortos seer
q̄ softer do. a. tã. de. scomunal.
A h̄gē nos da sa.udo e tolle mal
tã. a en ssi gran ũtud espital
P̄ o. zens h̄ia noit au. cõ
que lume lles parecu...
grande. que do ceo u. cõ
7 log. enton decendeu...
santa maria 7 a fra tremeu
q̄ndo chegou a se. noz celestia
A h̄gē nos da sa.udo e tolle mal
tã. a en ssi grã uertud espital
E os omees tal medo
ouueru. que a fuor

Figura 3 - CSM 82

Fonte: *Cantigas de Santa María. Edición facsímile do Códice de Toledo (To). Biblioteca Nacional de Madri (Ms. 10.069). Vigo: Consello da Cultura Galega, Galáxia, 2003, fólio 104r.*

Verso: que/ fe/ze/ran/, **deu/ en/ton** (CSM 82; verso 16) – 7 sílabas poéticas, redondilha maior .

Outra restrição de natureza fonotática diz respeito ao preenchimento do *onset* da sílaba final da primeira palavra. Na maior parte dos casos, sequências de sílaba átona de *onset* vazio terminadas em /a/, /e/ ou /o/ e vogal são preferencialmente resolvidas em hiato.



Uso de corpus
poético para
estudos de
natureza
fonológica
no português
arcaico

173

Figura 4. CSM 53

Fonte: *Cantigas de Santa María. Edición facsimile do Códice de Toledo (To)*. Biblioteca Nacional de Madri (Ms. 10.069). Vigo: Consello da Cultura Galega, Galáxia, 2003, fólio 68r.

Verso: E/ u/ e/le/ y/a/ ca/bo/ de/ ssa/ ca/rrei/ra (CSM 53, verso 45) –
12 sílabas poéticas, alexandrino.

Não pretendemos apresentar neste trabalho um mapeamento exaustivo dos processos fonológicos⁶ nas CSM, uma vez que o nosso objetivo é demonstrar que, embora haja dificuldades de chegar a análises a partir da escrita, paradoxalmente é possível, com técnica e metodologia adequadas, vislumbrar que é justamente por meio do modo de escrita de uma época que processos fonológicos, por exemplo a elisão, cuja supressão da vogal é ausente, estão presentes (ou não) e podem ser visualizados. Ademais, convém ressaltar novamente que essa supressão é corroborada pela estrutura métrica. Logo, a metodologia empregada se mostra eficaz para alcançar o objetivo proposto.

6 A este respeito conferir os trabalhos de Massini-Cagliari (2006) e Cangemi (2014).

Gisela Sequini

Favaro

Ana Carolina

Freitas Gentil

Almeida

Cangemi

Gladis

Massini-

Cagliari

174

Conclusão

Este trabalho consiste na nossa contribuição para os estudos sobre processos fonológicos em um *corpus* do PA: as CSM. Convém ressaltar que outro tipo de dado da época não seria capaz de elucidar questões específicas de análise fonológica. Dada a confiabilidade da silabação dos encontros vocálicos em juntura vocabular percebida a partir da métrica das cantigas, os dados provenientes do mapeamento feito a partir do *corpus* formam a base sobre a qual se desenvolveu a análise fonológica proposta.

As análises dos poemas apresentadas na seção 4 evidenciaram, a partir da consideração da estrutura métrica de textos poéticos medievais, a eficácia da metodologia, na qual a escolha do tipo adequado de edição (ou a consideração do manuscrito original, a partir de edições fac-similadas, cotejado com edições diplomáticas, semidiplomáticas e/ou críticas) e da técnica adotadas em estudos que possuem como foco fenômenos históricos e prosódicos, como vogais, sílaba e acento.

REFERÊNCIAS

ANGLÉS, H. **La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el sabio**: transcripción y estudio crítico por Higinio Anglés. v. III primera parte. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central, 1958.

CANGEMI, A. **Sândi vocálico externo no Português Arcaico**. Tese (Doutorado em Linguística em Linguística e Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras/UNESP, Araraquara, 2014.

CUNHA, C. F. **Estudos de poética trovadoresca**: versificação e ecdótica. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1961.

FILGUEIRA VALVERDE, J. Introducción. In: ALFONSO X EL SABIO. **Cantigas de Santa María**: Códice Rico de El Escorial. Madrid: Castalia, 1985. p. XI-LXIII.

LAPA, M. R. Fernão Lopes e os cronistas In: **Lições de literatura portuguesa**: época medieval. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1981, p. 369.

LEÃO, Â. V. **Cantigas de Afonso X a Santa Maria** (antologia, tradução e comentários). Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2011.

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

_____. 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>. Acesso em: 17.01.2005.

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

MARCONI, M.; LAKATOS, E. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2003.

MASSINI-CAGLIARI, G. **A música da fala dos trovadores**: desvendando a prosódia medieval. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. O que é fazer pesquisa em Linguística Histórica?. In: GONÇALVES, A.; GÓIS, M. (Org.). **Ciências da Linguagem**: o fazer científico? Campinas: Mercado de Letras, 2012, p. 267-292.

_____. Legitimidade e identidade: da pertinência da consideração das Cantigas de Santa Maria de Afonso X como corpus da diacronia do Português. In: MURAKAWA, C. A. A. de; GONÇALVES, M. F. (Org.). **Novas contribuições para o estudo da história e da historiografia da língua portuguesa**. 1 ed. São Paulo/Araraquara: Cultura Acadêmica/Laboratório Editorial da FCL/UNESP-Araraquara, 2007, v. 1, p. 101-126.

_____. Sândi vocálico externo em Português Arcaico: condicionamentos linguísticos e usos estilísticos. **Estudos Linguísticos**, v. 35, 2006, p. 76-94.

_____. **A música da fala dos trovadores**: estudos de prosódia do português arcaico, a partir das cantigas profanas e religiosas. Tese (Livre Docência em Linguística) - Faculdade de Ciências e Letras/UNESP, Araraquara, 2005.

*Uso de corpus
poético para
estudos de
natureza
fonológica
no português
arcaico*

175

Gisela Sequini
Favaro

_____. **De sons de poetas ou estudando fonologia através da poesia.** São Paulo: Revista da Anpoll: Humanitas Publicações - FFLCH / USP, 1998, no 5, p. 77-105.

Ana Carolina
Freitas Gentil
Almeida
Cangemi

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

Gladis
Massini-
Cagliari

METTMANN, W. (Ed.). **Cantigas de Santa María** (cantigas 1 a 100): Alfonso X, el Sabio. Madrid: Castalia, 1986 (volume I).

176

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

_____. (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, 1946 (1912-1913).

PARKINSON, S. Para uma nova edição das Cantigas de Santa Maria: a elisão invisível. Edição de Texto. **II Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas**, 2007.

PARKINSON, S. Layout in the Códices ricos of the Cantigas de Santa Maria. **Hispanic Research Journal**, Leeds, v. 1, n. 3, 2000, p. 243-274.

_____. **As Cantigas de Santa Maria:** estado das cuestións textuais. Anuario de estudios literarios galegos, Vigo, 1998, p. 179-205.

PENA, X. **Literatura Galega Medieval.** Santiago de Compostela: Gotelo Blanco, 1992.

RÛBECAMP, R. A linguagem da Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o sábio. **Boletim de Filologia**, Lisboa, Tomo I, p. 273-356, 1932.

SILVA, A.R. de. **Apontamentos sobre as Cantigas de Santa Maria de D. Afonso X.** São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/humanidades>. Acesso em 09 jan. 2020

TRASK, R. **Dicionário de linguagem e linguística.** Tradução e adaptação de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

*Uso de corpus
poético para
estudos de
natureza
fonológica
no português
arcaico*

177

