

Resolvendo choques acentuais na música das Cantigas de Santa Maria

Solving stress clashes in the music of the Cantigas de Santa Maria

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v7i2.39408>

Gladis Massini-Cagliari

Professora Titular do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara, onde atua desde 1996. É Bacharel e Licenciada em Letras pelo Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, onde cursou também o Mestrado e o Doutorado em Linguística. Fez Pós-Doutorado na University of Oxford, Inglaterra. É coordenadora do Grupo de Pesquisa “Fonologia do Português: Arcaico & Brasileiro”. É autora de 6 livros e organizadora de outros 8, tendo publicado diversos artigos em periódicos, capítulos de livros e textos completos em anais, no Brasil e no exterior, nas áreas de Linguística Histórica, Fonologia e Alfabetização. Sua pesquisa está concentrada principalmente na busca de pistas nos registros das cantigas medievais profanas e religiosas que permitam vislumbrar a história do ritmo e da prosódia do português, de suas origens até os dias de hoje. Foi Pró-Reitora de Graduação da UNESP (gestão 2017-2021).

E-mail: gladismac@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4050-7645>

RESUMO

Este trabalho objetiva investigar como os choques acentuais, ou seja, as sequências de duas ou mais sílabas tônicas, se “resolvem” em termos de relação de proeminência (*forte/fraco*), a partir da consideração das dez primeiras *Cantigas de Santa Maria*, atribuídas a Afonso X (1221-1284). O intuito é buscar pistas na música que revelem qual (ou quais) das sílabas em sequência tinha proeminência, na relação rítmica estabelecida. Trata-se de um estudo na área de Fonologia, cujo objetivo é perscrutar as contribuições possíveis da observação da estrutura musical das cantigas que acompanham os versos escritos na língua ancestral medieval do português para a determinação da prosódia linguística desse período histórico específico da língua. A partir da observação da duração e da proeminência musical das notas relativas às sílabas envolvidas no choque acentual, a análise mostra que os aparentes choques acentuais presentes na letra das cantigas eram resolvidos na sua *performance* musical.

Palavras-chave: Choques acentuais. Ritmo musical. Ritmo linguístico. Cantigas de Santa Maria. Fonologia.

ABSTRACT

This work aims to investigate how the stress clashes, or the sequences of two or more stressed syllables, can be solved, in terms of prominence relationship (*strong/weak*), considering the first ten *Cantigas de Santa Maria*, attributed to Alfonso X (1221-1284). The objective is to search for clues in the music that can reveal which of the syllables in sequence had prominence, in the established rhythmic relationship. It is an analysis in the Phonology field, which aims to examine the possible contributions of observing the musical structure of the *cantigas* which accompany the verses, written in the Portuguese ancient medieval ancestral language, to determinate the linguistic prosody of that specific period of the language. Observing the length and the prominence of the notes relating to the syllables involved in the stress clash, the analysis shows that the apparent stress clashes in the lyrics of the *cantigas* were resolved in their musical performance.

Keywords: Stress clash. Musical rhythm. Linguistic rhythm. Cantigas de Santa Maria. Phonology.

Introdução

O objetivo deste trabalho é investigar como os choques acentuais, ou seja, as sequências de duas ou mais sílabas tônicas, se “resolvem” em termos de relação de proeminência (forte/fraco), a partir da consideração das dez primeiras *Cantigas de Santa Maria* (de agora em diante, CSM), atribuídas ao rei sábio, Afonso X (1221-1284). Está em observação principalmente a forma através da qual a letra (ou seja, os poemas atribuídos ao rei Afonso, em louvor à Virgem Maria) se encaixa na música composta para que os versos sejam cantados. O intuito é buscar pistas na música que revelem qual (ou quais) das sílabas em sequência tinha(m) proeminência, na relação rítmica estabelecida.

Esta pesquisa se inspira na definição de Brea (1993, p. 132), presente no *Dicionário da Literatura Medieval*, de “cantiga” como “poesia composta para ser cantada; por isso, deve apresentar uma combinação harmoniosa de palavras (letra) e sons (música), característica geral de toda a lírica românica no seu início (salvo para a escola siciliana)”. Também, como Fidalgo (2002, p. 177), acreditamos que, dado o fato de que as CSM vêm, necessariamente, acompanhadas de música, a consideração de ambas as dimensões é a característica essencial de onde deveria sair a luz que ilumina o caminho para o estudo das estruturas métricas que sustentam as unidades narrativas das cantigas. Assim sendo, a trilha da interface Música-Linguística é o caminho indicado para a pesquisa a que ora nos propomos.

Neste contexto, a presente pesquisa adota um ponto de vista do objeto em análise bastante específico: trata-se de um estudo na área de Fonologia cujo objetivo é perscrutar as contribuições possíveis da observação da estrutura musical das cantigas que acompanham os versos escritos na língua ancestral medieval do português para a determinação da prosódia linguística desse período histórico específico da língua. A metodologia adotada nesta pesquisa vem sendo desenvolvida pela autora desde sua tese de doutorado, em 1995 (MASSINI-CAGLIARI, 1995), tendo sido progressivamente ampliada e aperfeiçoada, com a colaboração das pesquisas desenvolvidas no contexto do Grupo de Pesquisa Fonologia do Português: Arcaico & Brasileiro, com o intuito de contribuir para o aprofundamento do conhecimento acerca da história do Português Brasileiro, sobretudo no que diz respeito a aspectos prosódicos (MASSINI-CAGLIARI, 2013).

Como as proeminências em nível do verso se alicerçam em proeminências linguísticas, em trabalhos anteriores foi possível mostrar que a escolha de textos poéticos e a exploração de sua estrutura métrica trazem pistas: da posição do acento lexical, a partir da consideração da divisão do verso em sílabas poéticas, da posição do acento principal do verso e das rimas (MASSINI-CAGLIARI, 1999, 2015); da silabação de palavras, a partir da divisão dos versos em sílabas poéticas (ZUCARELLI,

2002; BIAGIONI, 2002; CANGEMI, 2014); e da realização fonética de vogais (FONTE, 2010, 2014) e de consoantes (GEMENTI, 2018), a partir das rimas possíveis e impossíveis, perfeitas e imperfeitas.

Mesmo autores que consideram que a estrutura rítmico-poética é independente da estrutura rítmica no nível linguístico, como Fabb e Halle (2008, p. 11), reconhecem que

Every well-formed line of metrical verse consists not only of the phonemes and syllables that determine its pronunciation, but also of what we have called a metrical grid, i.e., a pattern, which though not pronounced, determines the perception of a sequence of syllables as a line of metrical verse, rather than as an ordinary bit of prose.¹

O trecho citado acima comprova que, mesmo em se considerando as óbvias diferenças rítmicas entre poemas e fala comum (sendo o ritmo poético muito mais restrito e reiterativo do que o da fala), existe uma estreita relação linguística entre essas duas vertentes de uma mesma língua. Quando as fontes que remaneceram de uma época ancestral são versificadas, a relação entre ritmo poético e ritmo linguístico pode se constituir em uma pista chave.

Por outro lado, a consideração da notação musical das cantigas, combinada com a relação que tem com a "letra" (texto poético) que a acompanha, ajuda a elucidar questões de agrupamentos prosódicos em termos de constituintes superiores, principalmente com relação aos fenômenos rítmicos (MASSINI-CAGLIARI, 2008, 2010, 2011; COSTA, 2010). Em termos rítmicos, esses trabalhos mostraram que proeminências musicais combinam-se prioritariamente com proeminências linguísticas, trazendo pistas do acento e do ritmo na oralidade da época.

De modo a apresentar a maneira como os aparentes choques acentuais da fala se resolvem em termos de combinação de letra e música, o presente artigo se organiza a partir de uma breve apresentação da definição de choque acentual, seguida das características principais das cantigas consideradas nesta análise (as dez primeiras *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X). Seguem-se os procedimentos metodológicos adotados, que se baseiam no mapeamento dos choques acentuais na letra da primeira estrofe e do refrão e na observação de como se dá a acomodação das proeminências musicais no contexto do choque acentual. Por fim, apresenta-se a análise dos dados, que traz um levantamento percentual da coincidência entre proeminências linguísticas e musicais no contexto da ocorrência dos choques acentuais, destacando alguns exemplos que elucidam a conclusão de que os choques verificados no nível linguístico (e no uso que a língua tem no contexto poético) podem se resolver no nível do ritmo musical.

¹ “Toda linha métrica de verso bem formada consiste não apenas de fonemas e sílabas que determinam sua pronúncia, mas também do que nomeamos métrica, isto é, um padrão que, apesar de não pronunciado, determina a percepção de uma sequência de sílabas como uma linha de verso metrificado, ao invés de uma porção comum de prosa.” [Tradução da autora]

1. Choques acentuais

Um choque de acento (em inglês, *stress clash*), segundo Silva (2011, p. 73), pode ser definido como uma “sequência de sílabas acentuadas adjacentes”. Massini-Cagliari e Cagliari (2001, p. 114-115) afirmam que a “resolução” dos choques acentuais se deve a questões de euritmia, ou seja, vai na direção de “melhorar” o ritmo: “por razões de euritmia, a língua tende a evitar que dois acentos ocorram em sequência, fazendo com que o da esquerda se desloque”. Para os autores, esse tipo de solução para a colisão de acentos pode se dar tanto em nível lexical, para “resolver” uma sequência surgida na formação de palavras (*café+zinho = cafêzinho → câfezinho; feliz+mênte = felîzmênte → fêlizmênte*)² quanto em nível frasal (*Era um jacaré lénto ao nadar. → Era um jàcare lénto ao nadar.*).

Já Liberman e Prince (1977), pioneiros da teoria métrica em Fonologia, ligavam a resolução dos choques acentuais a questões de euritmia. Segundo Hayes (1995, p. 372), *phrasal stress rules typically conspire to achieve a particular rhythmic target. In general terms, the rules tend to create output configurations in which stresses are spaced not too closely and not too far apart.*³ Esse “alvo rítmico” citado por Hayes corresponde, em grande parte, à “onda rítmica”, de d’Andrade e Laks (1991).

Ao processo de “resolução” do choque acentual, que retrai o primeiro acento, Hogg e McCully (1987, p. 132) denominam “reversão iâmbica” (*iambic reversal*, em inglês), mas reconhecem que outros autores utilizam outros nomes, como “regra rítmica”. Scarpa e Silva Jr. (2013) utilizam o termo “retração acentual”. Hayes (1995, p. 36) denomina esse processo fonológico de “Mova x”, entendendo que o movimento da batida se dá no mesmo nível rítmico em que ocorre a colisão.

Vários exemplos da ocorrência de resoluções de choques acentuais podem ser observados, no dia a dia do uso do Português Brasileiro falado. Por exemplo, Sandra Annenberg, que apresentou o telejornal *Jornal Hoje*, de 2012 a 2019, praticamente todos os dias, na chamada para os próximos blocos do telejornal, pronunciava: “No próximo bloco, no *Jórnal Hóje*”. Nas propagandas televisivas e faladas, divulgadas na televisão, nas rádios e na internet, nomes de produtos podem sofrer “correções” na pronúncia dos acentos, sendo realizados de forma mais eurrítmica (exemplo: *Déntal Fléx*). Até em propagandas políticas, os nomes de candidatos podem ser pronunciados de modo a resolver possíveis colisões acentuais (exemplo: *José Sérra → Jóse Sérra*).

² O posicionamento dos acentos gráficos agudos e graves indica a posição dos acentos tal como realizados no nível fonético. Os acentos gráficos adotados não têm o objetivo de representar alteração do timbre das vogais, apenas marcando a posição de proeminência.

³ “...as regras de acento frasal tipicamente conspiram para alcançar um alvo rítmico particular. Em termos gerais, as regras tendem a criar configurações de *output* nas quais os acentos são espaçados de maneira que fiquem nem tão perto e nem tão longe entre si.” [tradução livre da autora]

2. As cantigas analisadas

Para o estudo dos choques acentuais nas cantigas medievais, em sua vertente religiosa, este trabalho selecionou as dez primeiras *Cantigas de Santa Maria* (CSM), de Afonso X, uma coleção de 420 cantares de louvor mariano (METTMANN, 1986, p. 7 e 24; PARKINSON, 1998, p. 179; BERTOLUCCI PIZZORUSSO, 1993, p. 142).

Apesar de as CSM serem atribuídas a Afonso X, mesmo havendo dúvidas quanto à autoria, de acordo com Leão (2007), indiscutivelmente, Afonso X é o seu “autor”, no sentido de que é o chefe da empreitada, uma atividade essencialmente coletiva na composição, de acordo com Parkinson (2015, p. 11).

O testemunho da letra e da música das CSM sobreviveu em quatro códices. Cada um deles é conhecido a partir da Biblioteca em que se encontra depositado e por uma abreviatura, sendo a exceção o códice de Toledo (To), que, atualmente, se encontra na Biblioteca Nacional de Madrid, registrado como MS 10.069. Dois códices encontram-se no Real Monasterio de San Lorenzo em Escorial, razão pela qual são ambos reconhecidos por essa localidade. O primeiro é conhecido como *códice rico* ou *códice das histórias* e pela abreviatura T, tendo recebido o registro MS T.I.1, El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo. Em Escorial também está depositado o *códice dos músicos*, conhecido pela abreviatura E: MS B.I.2, El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo. O último códice, que corresponde ao segundo volume de T, está depositado em Florença, Itália, na Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze, sob o código Banco Rari, 20, conhecido pela abreviatura F (PARKINSON, 1998, p. 180).

A época da confecção dos quatro manuscritos não coincide exatamente, embora sejam todos datados do final do século XIII. To é geralmente considerado um pouco anterior aos demais, enquanto F é considerado um pouco posterior (Anglés, 1943, e Mettmann, 1986, p. 24 são vozes discordantes a este respeito).

López Elum (2010, p. 50-59) considera que o “primeiro projeto mariológico”, ou seja, To, não apresentava uma notação mensural, que se iniciou apenas a partir do segundo “projeto” (T e F), abrangendo o terceiro (E). Costa (2010, p. 59) discute a questão da datação da notação musical dos manuscritos das CSM, lembrando que, muito embora To seja provavelmente o manuscrito mais antigo, apresenta uma notação musical mais moderna. Essa “modernidade” da notação de To fora observada anteriormente por Anglés (1958).

Segundo Ferreira (1994, p. 58), o conjunto dos códices das CSM forma uma coleção grandiosa, tanto no nível do texto quanto no nível musical. A maior parte das *performances* atuais das CSM se

baseia na edição de Anglés (1943), que buscava a representação exata da duração e do ritmo dos sons na notação das CSM.⁴

Em termos de execução, acredita-se que as estrofes eram cantadas por solistas, ao passo que o refrão estaria a cargo de um grupo maior de pessoas (FIDALGO, 2002, p. 201). Ferreira (2005, p. 42) afirma que a participação de um instrumento na sua execução se deve provavelmente ao fato de serem as CSM majoritariamente narrativas.

Para Colantuono (2012, p. 61), as CSM são composições modais (compostas a partir de um “motivo melódico”, em que a linha melódica gerencia a estrutura métrica – COLANTUONO, 2012, p. 197), a partir de uma visão que a própria autora (COLANTUONO, 2012, p. 201) denomina de “melódico-cêntrica”. Já Fernández de la Cuesta (1999, p. 349) considera que as CSM e as cantigas medievais e renascentistas em geral possuem métrica e são agrupadas em estrofes mais ou menos isométricas; desse modo, o ritmo e a melodia seriam determinados pela métrica e, mais especificamente, pela isometria.

Apesar de haver abordagens divergentes da de Anglés em termos da concepção de ritmo das CSM, especialmente Ferreira (1986), Rossell (2006) e Colantuono (2012, 2014), acabamos por escolher a edição de Anglés (1943) para a análise aqui desenvolvida, por considerarmos que, apesar das críticas, a edição de Anglés, que é ainda a mais popular em termos de *performance* musical e a única completa, pode trazer interessantes dados para a discussão da relação texto-música nas CSM. Mendes (2019, p. 17) chama atenção para o fato de que, na sua edição, Anglés toma por base o “códice dos músicos”, ao qual acrescenta as variantes do “códice rico”, sendo que as suas transcrições refletem a crença do editor de que a notação utilizada pretende representar não apenas as melodias, mas também o ritmo.

⁴ Para a realização desta pesquisa, tivemos acesso às seguintes gravações: Alfonso X “El Sabio”, *Cantigas de Santa Maria*. Ensemble Unicorn, Vienna. HNH International Ltd., 1995; *The Black Madonna*. Pilgrim Songs from the Monastery of Montserrat (1400-1420). Ensemble Unicorn, Vienna. HNH International Ltd., 1996; *Miracles. Thirteenth-century Spanish Songs in Praise of the Virgin Mary*. The Duffay Collective with Vivieb Ellis (voice). Chandos Records, 1997; *Madre de Deus. Cantigas de Santa Maria*. Micrologus. Paris, Opus, 1998; Alfonso X El Sabio – *Cantigas de Santa Maria*. Camerata Mediterranea Joel Cohen with Abdelkrim Rais Andalusian Orchestra of Fès – Mohammed Briouel. Paris, Erato Disques S. A., 1999; *Cantigas from the Court of D. Dinis*. Devotional, satirical & courtly medieval love songs. Theatre of Voices. Paul Hillier (director). Harmonia Mundi, 1995; *Cantigas Martin Codax – Jaufre Rudel – Dom Dinis*. Theatre of Voices. Paul Hillier (voice). Harmonia Mundi, 1995, 2000, 2006; *Cânticos de amor e louvor*. Música antiga da UFF. Núcleo de Estudos Galegos da UFF, 1997; *Annua Gaudia. A música do caminho de Santiago*. Música antiga da UFF. Núcleo de Estudos Galegos da UFF, 1999; *Medievo-Nordeste. Cantigas e Romances*. Música antiga da UFF. Núcleo de Estudos Galegos da UFF, 2004; *The life of Mary*. Cantigas for the feasts of Holy Mary, Alfonso X “The Wise” 1221-1284. Eduardo Paniagua. Sony Music, 1995; *Cantigas de Flauta y tamboril (pipe & tabor)*. Alfonso X El Sabio 1221-1284. Eduardo Paniagua. Madrid, Pneuma, 2002; *Cantigas de Jerez*. Alfonso X El Sabio 1221-1284. Eduardo Paniagua. Madrid, Pneuma, 2003; *Cantigas de Sevilla*. Alfonso X El Sabio 1221-1284. Eduardo Paniagua. Madrid, Pneuma, 2003; *Llena de Gracia*. Cantigas de Alfonso X el Sabio sobre la concepción inmaculada de Santa María. Eduardo Paniagua. Madrid, Pneuma, 2004; *Lo mejor de las cantigas*. Pneuma, colección: Cantigas de Alfonso X El Sabio 1221-1284. Eduardo Paniagua. Madrid, Pneuma, 2004; *Amares. Anima*. São Paulo, Rimo, 2001(?).

3. Metodologia

A análise dos dados se baseia no mapeamento dos choques acentuais na letra da primeira estrofe e do refrão nas dez primeiras CSM, verificando se, no nível musical, tomado a partir da análise da partitura de cada cantiga editada por Anglés (1943), a colisão pode ser “resolvida” no nível da música, indicando a relação de proeminência entre as sílabas envolvidas na sequência de acentos.

A estrutura das cantigas de milagre, ou seja, dos poemas narrativos (as primeiras nove cantigas de cada decena), se baseia no fato de o estribilho ou refrão se repetir depois de cada estrofe, apresentando a ideia principal, ou a “lição” que se quer passar (METTMANN, 1986, p. 13). Já as cantigas de louvor, não narrativas, constituem hinos em que Maria é celebrada como auxiliadora, medianeira e procuradora (METTMANN, 1986, p. 14-15). Todas as cantigas são precedidas de epígrafes resumitivas de seu conteúdo. No contexto deste trabalho, as nove primeiras cantigas analisadas são de milagre (CSM1-9) e a décima (CSM10) é de louvor. Apesar dessa classificação, CSM1 não apresenta refrão e, embora seja de louvor, CSM10 se constrói a partir de quatro estrofes, precedidas e seguidas por refrão.

Para exemplificar a estrutura das cantigas de milagre, transcrevemos, em (1), uma das dez CSM aqui consideradas na análise, a CSM2, no seu texto completo, tal como editado por Mettmann (1986, p. 59-61).

- (1) Esta é de como Santa Maria pareceu en Toledo a Sant' Alifonssso e deu-ll'hũa alva que trouxe de Parayso, con que dissesse missa.

*Muito devemos, varões,
loar a Santa Maria,
que sas graças e seus dões
dá a quen por ela fia.*

Sen muita de bõa manna,
que deu a un seu prelado,
que primado foi d'Espanna
e Affons' era chamado,
deu-ll' hũa tal vestidura
que trouxe de Parayso,
ben feyta a ssa mesura,
porque metera seu siso
en a loar noyt' e dia.
Poren devemos, varões...

Ben enpregou el seus ditos,
 com' achamos en verdade,
 e os seus bõos escritos
 que fez da virgüidade
 daquesta Sennor mui santa,
 per que sa loor tornada
 foi en Espanna de quanta
 a end' avian deytada
 judeus e a eregia.
Poren devemos, varões...

Mayor miragre do mundo
 ll' ant' esta Sennor mostrara,
 u con Rei Recessiundo
 ena precisson andara,
 u lles pareceu sen falla
 Santa Locay', e enquanto
 ll' el Rey tallou da mortalla,
 disse-l': «Ay, Affonssso santo,
 per ti viv' a Sennor mya.»
Poren devemos, varões...

Porque o a Groriosa
 achou muy fort' e sen medo
 en loar sa preciosa
 virgüindad' en Toledo,
 deu-lle porend' hũa alva,
 que nas sas festas vestisse,
 a Virgen santa e salva
 e, en dando-lla, lle disse:
 «Meu Fillo esto ch' envia.»
Poren devemos, varões...

Pois ll' este don tan estrãyo
 ouve dad' e tan fremoso,
 disse: «Par Deus, muit eãyo
 seria e orgulloso
 quen ss' en esta ta cadeira,
 se tu non es, s' assentasse,
 nen que per nulla maneira
 est' alva vestir provasse,
 ca Deus del se vingaria.

Poren devemos, varões...

Pois do mundo foi partido
este confessor de Cristo,
Don Siagrio falido
foi Arcebispo, poys isto,
que o fillou a seu dano;
ca, porque foi atrevudo
en se vestir aquel pano,
foi logo mort' e perdudo,
com' a Virgen dit' avia.

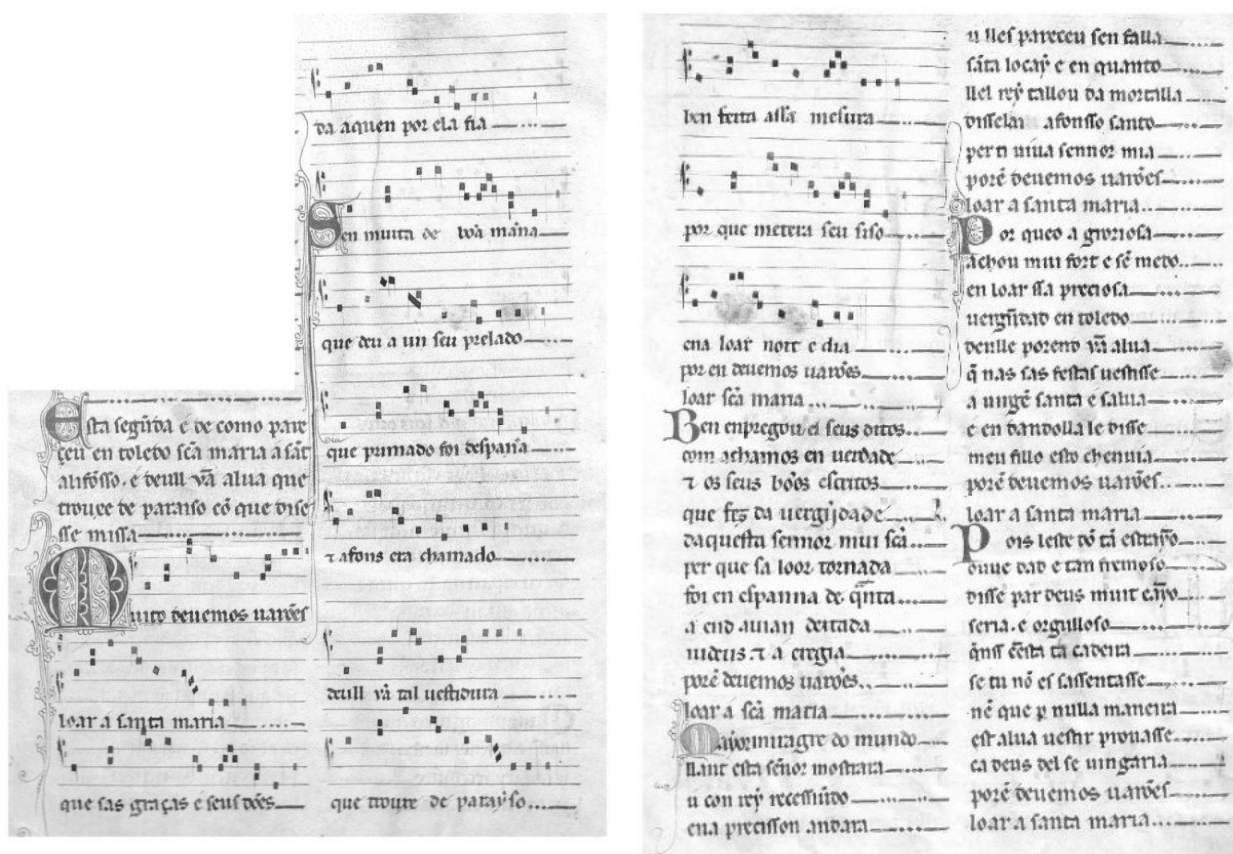
Poren devemos, varões...

A segunda cantiga do cancionero religioso (assim como todas as demais consideradas neste trabalho) sobreviveu em três dos quatro códices em que sobreviveram as CSM: Toledo (To), Escorial rico (T) e Escorial (E). Para exemplificar a forma como os códices registram a melodia apenas para a primeira estrofe e para o refrão, as figuras 1, 2 e 3 trazem a reprodução da CSM2 em cada um dos três códices. Esse fato dá suporte à escolha metodológica adotada nesta pesquisa de analisar apenas a primeira estrofe e o refrão das cantigas escolhidas, uma vez que, com relação a esses versos específicos, existe a certeza de como se dava a relação entre letra e música.

A observação de Colantuono (2012, p. 56), de que, na música da CSM, pode haver “percursos melódicos independentes do desenvolvimento do texto literário”, porque a melodia da primeira estrofe se impõe aos demais versos, reforça ainda mais a opção por focalizar, neste trabalho, apenas a primeira estrofe de cada cantiga e o refrão, sobre os quais as relações entre prosódia musical e prosódia linguística foram construídas. Por outro lado, em relação aos demais versos das cantigas, a melodia teria autonomia em relação ao texto.

O formato de rosário, estrutura a partir da qual se organiza o cancionero religioso medieval em galego-português, é responsável pela decisão metodológica adotada nesta pesquisa de considerar um bloco de no mínimo dez cantigas, uma vez que as CSM são organizadas de dez em dez, sendo que as nove primeiras do grupo contam milagres ocorridos por intercessão da Virgem e a décima configura um louvor a Santa Maria.

Figura 1 – ToII (CSM2)



Pois do muto foi partido...
 este cõfesso: de cristo...
 don sagrio falido...
 foi arçobispo pos isto...
 queo fillou asseu vamo...
 ca por que foi atreuido...
 enisse uehr aq̃l pano...
 foi logo morte e poudo...
 com a unqẽ dit aua...
 porẽ deuenos uarões...
 loar a santa maria...

Fonte: *Cantigas de Santa María. Edición facsimile do Códice de Toledo (To)*. Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.069). Vigo: Consello da Cultura Galega, Galáxia, 2003. fólíos 10r-10v-11r.

Figura 2 – T2 (CSM2)



Fonte: Códice Escorial rico (microfilme cedido pela Biblioteca Real Monasterio de San Lorenzo, El Escorial, MS T.I.1). fólio 6v.

Figura 3 – E2 (Cantiga CSM2)

The image displays two pages from a medieval manuscript, likely the Escorial Codex, containing musical notation and Latin text for Cantiga CSM2. The left page features a large, ornate initial 'M' at the beginning of a section. The text is written in a Gothic script, and the music is represented by square neumes on a four-line staff. The right page shows a similar layout with a large initial 'M' and text in two columns. The text on the right page includes a prayer or invocation: 'fo logo mony parduu / com a virge de maria / Por en tuemos vardes / Loar a santa maria. / a las gias troy nos. / va aquen por eta fia.'

Fonte: Códice dos músicos (Escorial), fólhos 30r-30v.
(Reproduzido de Anglés, 1964, 30r-30v).

A edição aqui utilizada para a análise da música das CSM, Anglés (1943), seguindo o padrão adotado pelos códices, distribui apenas os versos do refrão e da primeira estrofe sob a notação musical resultante da edição. Anglés (1943) também transpõe os dois tipos de notação musical medieval utilizados nos códices para uma notação atualizada, que pode ser lida por usuários contemporâneos que visam inclusive a *performance* em grupos musicais dedicados ao estudo e à realização das cantigas medievais. A opção por realizar a análise da música das CSM a partir de uma edição que atualiza a notação musical vem da necessidade de conhecimentos técnicos especializados para a interpretação da notação musical medieval, exclusiva a musicólogos dedicados à pesquisa e à edição desses manuscritos. Desta maneira, alicerçados no conhecimento construído anteriormente por esses estudiosos da música medieval, a quem devemos grande respeito, esperamos poder avançar nas pesquisas ainda por fazer, como, por exemplo, a que se pretende aqui, relacionando prosódia linguística e prosódia musical, no que diz respeito aos registros gráficos das partituras. Na figura 4, transcrevemos a edição de Anglés (1943, p. 5-6) para a CSM2.

Figura 4 – CSM2: notação musical

2

*Esta é de como Santa Maria parecen en Toledo a Sant Alfonso, et deu-l'ũa
aiua que tronxe de parayso, con que dísseste missa.*

A⁷ B⁷ A⁷ B⁷ | c⁷ d⁷ a⁷ | e⁷ f⁷ e⁷ f⁷ |
a b y d | y d | y d | e f e y d |

To, 2, f. 11 a-c
E₂, 2, f. 6 a
E₁, 2, f. 80 a-b

Mui-to de-ve-nos, us-rõ-es
lo-ar a San-ta Ma-ri-a, que sus gra-cas
et sus do-es dá a quen por e-la fi-a.

1) To a la 4^a inferior. 2) To

6

Sen-mui-ta de bõ-a ma-nua que deus a un
seu pre-la-do, que pí-ma-do foi d'Es-pa-nna.
et Af-fons e-ra cha-ma-do; deu-l'ũa a tal
ves-ti-da-ra que trou-xe de pa-ra-y-so,
ben fey-ta a ses me-su-ra, por-que me-te-
ra seu s'i-so eu s' lo-ar roy! e di-a.

1) To 2) To

Fonte: Adaptado de Anglés (1943, p. 5-6).

A análise parte da identificação, dos choques acentuais que ocorrem no texto do refrão e da primeira estrofe. Para exemplificar este procedimento, repetimos, em (2), a primeira estrofe e o refrão da CSM2, cujo texto apareceu na sua completude em (1), marcando, em negrito e sublinhado, todas as ocorrências de choques acentuais.

(2) *Muito devemos, varões,
loar a Santa Maria,
que sas graças e seus dões
dá a quen por ela fia.*

Sen muita de bõa manna,
que deu a un seu prelado,
que primado foi d'España
e Affons' era chamado,
deu-ll' hũa tal vestidura
que trouxe de Parayso,
ben feyta a ssa mesura,
porque metera seu siso
en a loar noyt' e dia.
Poren devemos, varões...

Para poder compreender a análise feita em (2), é necessário levar em consideração resultados já obtidos em relação à Fonologia do Português Arcaico (PA) trovadoresco, em trabalhos anteriores, com relação, principalmente, ao grau de proeminência rítmica de monossílabos.

A partir de Massini-Cagliari (1999), consideramos como tônicos todos os monossílabos finalizados em sílaba travada (exemplo extraído dos versos citados em 2: *sen*) ou ditongo (*seu*). A partir de Cunha (1961, p. 43), que verificou que monossílabos tônicos incluem-se entre as palavras que bloqueiam a ocorrência da elisão, consideramos como acentuadas as conjunções *e*, *que*⁵, *ca*⁶ e *se*⁷, que, segundo esse autor, mantinham sua “integridade” por serem “*semifortes*”, na época. Massini-Cagliari (2015) acrescenta à lista de Cunha (1961) a preposição *so*.

⁵ Cunha (1961, p. 59) afirma que “A integridade do monossílabo *que* mantinha-se na versificação trovadoresca de forma absoluta”.





⁶ “Na linguagem dos trovadores [...], o *ca* teria tonicidade apreciável, suficiente para servir de palavra de apoio e para conservar-lhe a integridade antes de fonemas vocálicos.” – Cunha (1961, p. 76-77).

⁷ Diferentemente do pronome *se*, que é átono.

É já bastante conhecido o fato de a contagem das sílabas poéticas no período trovadoresco ser sensível ao processo de elisão, em que duas vogais seguidas são contadas em uma única sílaba poética, com a supressão da primeira, geralmente átona (MIGLIORINI, 2012; CANGEMI, 2014; MASSINI-CAGLIARI, 2015). As elisões são geralmente representadas nos manuscritos pela omissão de uma das vogais envolvidas (notadamente a primeira, com pouquíssimas exceções), de modo que o registro escrito sempre contém o número de sílabas necessário à estrutura métrico-poética. O mesmo fenômeno ocorre nas CSM. As edições críticas modernas (como a de Mettmann, 1986, aqui considerada) costumam representar as elisões a partir do uso de apóstrofo, ao passo que as edições diplomáticas transcrevem o manuscrito de modo mais fiel, apenas suprimindo a vogal não grafada, e respeitando a segmentação adotada (MASSINI-CAGLIARI, 2007).

Como se pode ver em (2), a elisão muitas vezes é responsável por promover a ocorrência do choque acentual, como nos versos 8 e 9 da CSM 2: “e **Affons'** era chamado, / **deu-ll' hũa** tal vestidura”.

4. Análise dos dados

Para verificar se a música que acompanha o texto podia indicar alguma pista da relação de proeminência estabelecida entre as sílabas envolvidas na colisão, foram analisados alguns parâmetros: a duração relativa das notas que acompanham essas sílabas e a ocorrência de proeminência musical (aqui entendida como a posição forte do compasso) em uma (ou mais) delas. A análise da duração foi feita a partir da comparação entre a duração das notas que correspondem às sílabas envolvidas no choque acentual. Foi considerada a representação da duração na edição de Anglés (1943), que utiliza uma notação musical transparente a leitores contemporâneos, na qual, por exemplo, a duração de uma semínima ( ou ) vale o dobro da de uma colcheia ( ou ). A análise de proeminência musical também segue a edição de Anglés (1943), sendo que consideramos como proeminente no nível musical a nota que ocupa a posição inicial do compasso, tal como segmentado por esse editor. Dada a opção metodológica traçada na seção 3 para a análise do ritmo musical, neste primeiro momento, não foi considerada a melodia da canção, que ficará para um projeto futuro.

A seguir, exemplificaremos, a partir da interpretação de alguns dados, como a análise foi feita.

A figura 5 traz o oitavo verso da CSM2, já citado, em que a elisão entre *Afonso* e *era* desencadeia a ocorrência do choque acentual: e **Affons'** era chamado. Quando se observa a duração das notas que acompanham as sílabas envolvidas na colisão, verifica-se que a duração somada das notas que acompanham a sílaba *ffon* (de *Affonso*) é maior do que a duração das notas sobre a sílaba *e* (de *era*). Além disso, a sílaba tônica de *Affonso* ocupa a primeira posição no compasso, na edição de Anglés

(1943, p. 6), a posição ritmicamente forte. Assim, pode-se concluir que, entre as duas sílabas envolvidas na colisão acentual, a sílaba *ffon* é ritmicamente mais forte do que a sílaba *e*.

Figura 5 – CSM2: notação musical: linha 6



Fonte: Adaptado de Anglés (1943, p. 6).

Por sua vez, a figura 6 traz o sétimo verso da CSM9, primeiro verso da primeira estrofe, no qual ocorrem dois momentos de choque acentual, entre as duas primeiras sílabas e entre as cinco sílabas depois da cesura: ***En esta cidade, | que vos ei já dita***. A análise da música mostra que, no primeiro caso, tanto a duração quanto a força rítmica relativa indicam que a proeminência recai sobre a preposição *en*. O segundo caso é mais complexo, porque envolve cinco sílabas. Ao comparar a duração das notas que acompanham essas sílabas e a sua ocorrência na posição inicial do compasso, o que se conclui é a realização de um ritmo trocaico, forte-fraco-forte-fraco-forte.

Figura 6 – CSM9: notação musical: linha 4



Fonte: Adaptado de Anglés (1943, p. 17).

A figura 7 traz o primeiro verso da CSM1, em que ocorrem dois momentos em que se verificam colisões acentuais: ***Des oge mais quer' eu*** *trobar*. Analisando a notação musical, percebe-se que, em relação ao primeiro choque acentual, entre as sílabas *des* e *o* (de *oge*), a nota que dá suporte à segunda sílaba é mais longa do que a relativa à sílaba *des*; entretanto, esta última sílaba ocorre em posição de proeminência rítmica musical. Desta forma, se considerarmos a duração como o fator preponderante, a proeminência recai sobre a sílaba *o*; entretanto, se considerarmos a proeminência rítmica como o fator decisivo, a proeminência recai sobre *des*. Ambas as possibilidades serão consideradas na seção 5. Entretanto, pode-se adiantar que, na concepção de Anglés (1943), que adota uma representação

rítmica que considera a divisão da música das cantigas em compassos, a proeminência rítmica corresponde à sílaba *des*. Com relação à sequência *mais quer' eu*, o que se verifica é que as notas relativas às sílabas *mais* e *eu*, além de apresentarem uma maior duração, quando comparadas à nota com que deve ser cantada a sílaba *quer*, também ocorrem em posição de proeminência rítmica. Desta forma, a hipótese mais plausível é que seriam proeminentes, enquanto que a sílaba *quer* teria uma proeminência relativa mais fraca.

Figura 7 – CSM1: notação musical: linha 1



Fonte: Adaptado de Anglés (1943, p. 4).

Já a figura 8 ilustra um caso em que o choque acentual, no nível musical, é resolvido apenas no nível da proeminência rítmica, uma vez que a duração das notas com as sílabas envolvidas no choque acentual é a mesma. Na figura 8, está transcrito o verso 8 da CSM6, em que ocorre um choque acentual entre as tônicas do nome *Jesu-Cristo*: *porque nasceu Jesu-Cristo | dela, que os reprende*.

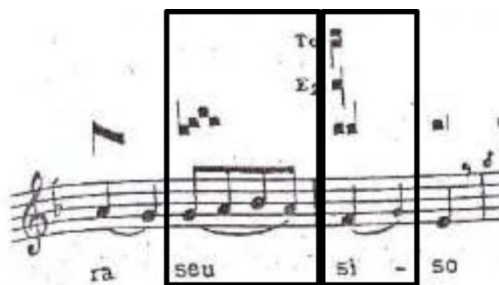
Figura 8 – CSM6: notação musical: linha 9



Fonte: Adaptado de Anglés (1943, p. 12).

O caso ilustrado na figura 9 é semelhante ao da figura 8. Na figura 9, encontram-se transcritas as notas que acompanham a expressão *seu siso*, em que ocorre um choque acentual no verso 12 da CSM2. Como se pode ver, a duração relativa das notas é a mesma sobre as duas sílabas. Entretanto, sobre a primeira, ocorre um adorno musical, ao passo que a segunda ocupa a posição forte do compasso.

Figura 9 – CSM2: notação musical: linha 9



Fonte: Adaptado de Anglés (1943, p. 6).

Segundo Ferreira (1986, p. 31 e 33), a densidade pode ser um fator importante para a identificação do acento rítmico musical nas cantigas de amigo de Martin Codax, ao lado da duração, da altura e da intensidade:

A respeito da longitude (ou DURAÇÃO), tem sido reconhecido e está experimentalmente provado que o alongamento relativo de um som pode criar um efeito acentual. No que se refere à altitude (ou altura), é certo, por exemplo, que uma maior ACUIDADE relativa tende a veicular acentuação. Quanto à crassitude (ou espessura) sonora, podemos entendê-la enquanto INTENSIDADE, que é o factor acentual mais em evidência, ou enquanto DENSIDADE, definida como medida mélica da energia dispensada no ataque de uma sílaba; pode destacar-se uma sílaba carregando-a de notas. A acentuação está também relacionada com a construção melódica: sabe-se que a reiteração, a intervalos regulares, de um som tende a produzir um efeito acentual. Tendo em conta estes factores, poderemos forjar um método que nos permita assinalar, com alguma certeza, a acentuação imanente a qualquer toada cuja curvatura e ritmo nos sejam conhecidos.” (FERREIRA, 1986, p. 31 e 33)

Se a importância da densidade, na concepção de Ferreira (1986), puder ser atribuída também às CSM, para além das cantigas de Martin Codax, com relação ao choque acentual retratado na figura 9, pode ser considerado que a proeminência recai sobre a sílaba *seu*. Entretanto, na concepção de Anglés (1943), é mais provável que a proeminência recaia na sílaba *si* (de *siso*), que ocupa a posição forte do compasso.

5. Resultados: “Resolvendo” pela música os choques acentuais do texto das CSM

A partir da metodologia descrita na seção 3 deste artigo, foi feito um mapeamento de todas as ocorrências de choques ou colisões acentuais verificados, primeiramente a partir do texto, no refrão e na primeira estrofe das dez primeiras CSM. Como se pode notar, a partir dos dados da tabela 1, apenas em uma cantiga, a CSM10, não foram encontrados choques acentuais; em todas as demais 9 cantigas consideradas, o percentual de versos contendo colisões de acento varia de 16.67% a 76.92%, sendo que, no total de versos considerados, pouco mais da metade (50.45%) apresentam pelo menos um choque acentual.

Tabela 1 – Versos contendo choques acentuais, dentro do total de versos do refrão e da 1ª estrofe, CSM1–CSM10

CSM	Total de versos considerados (refrão + 1ª estrofe)	Versos contendo choques acentuais
1	10	6 (60%)
2	13	10 (76.92%)
3	12	6 (50%)
4	12	2 (16.67%)
5	8	6 (75%)
6	8	6 (75%)
7	18	8 (44.45%)
8	8	5 (62.5%)
9	16	7 (43.75%)
10	6	0
Total	111	56 (50.45%)

Fonte: elaboração própria.

Para verificar qual dos parâmetros musicais, duração ou proeminência rítmica, atua mais fortemente na resolução dos choques acentuais verificados em nível textual, a partir da comparação entre texto e notação musical, foi feito o levantamento apresentado na tabela 2. Como mostram os resultados reunidos nessa tabela, em pouco mais da metade dos casos, 38 em 75 (50.7%), o posicionamento de uma das sílabas do choque na posição forte do compasso foi responsável por estabelecer uma relação de proeminência forte-fraco entre as sílabas envolvidas no choque acentual. Os casos em que tanto uma maior duração quanto o posicionamento no tempo forte do compasso, concomitantemente, marcavam a(s) sílaba(s) mais proeminente(s), desfazendo a colisão acentual, totalizaram 31 (41.3%). Os casos em que as sílabas envolvidas no choque apareciam ambas em posições ritmicamente fracas do compasso foram poucos, 5 em 75 (6.7%), resolvidos pela maior duração de uma das sílabas. Em apenas um caso, em que a ambas as sílabas envolvidas correspondiam

notas de mesma duração e em posições ritmicamente fracas do compasso, não foi possível determinar qual das sílabas era a mais proeminente, no contexto do choque.

Tabela 2 – Resolução dos choques acentuais no nível musical: CSM1-10

CSM	Choque acentuais				Subtotal
	Resolvidos concomitantemente pela duração e pela proeminência	Resolvidos pela duração	Resolvidos pela proeminência rítmica	Não resolvidos	
1	4	0	4	0	8
2	3	0	8	0	11
3	4	0	3	0	7
4	1	0	2	0	3
5	6	3	0	0	9
6	3	0	7	1	11
7	3	0	7	0	10
8	0	2	3	0	5
9	7	0	4	0	11
10	0	0	0	0	0
Total	31 (41.3%)	5 (6.7%)	38 (50.7%)	1 (1.3%)	75 (100%)

Fonte: Elaboração própria.

Os resultados reunidos na tabela 2 apontam para a importância da proeminência rítmica musical, no processo de resolução dos choques acentuais, estabelecendo uma relação de proeminência entre as sílabas envolvidas. O estabelecimento da relação de proeminência é marcado ritmicamente em 92% dos casos (aqueles em que o choque é resolvido apenas no nível das batidas rítmicas somados àqueles nos quais há uma cumulação da marcação rítmica e da duração). Diversos trabalhos anteriores desta autora (MASSINI-CAGLIARI, 2008, 2010, 2011) já mostraram que as proeminências musicais tendem a se combinar prioritariamente com proeminências rítmicas. Se considerarmos essa premissa, a conclusão a que se chega é que, prioritariamente, os choques acentuais se resolvem no nível rítmico, podendo esta resolução se refletir também em termos de duração.

Uma vez que os dados analisados na tabela 2 apontaram a importância do ritmo no processo de desfazer as colisões acentuais, na tabela 3, invertamos a direção da análise, partindo da música e chegando ao nível linguístico, analisando a pauta prosódica (em termos de proeminência rítmica: tônica de palavras de duas sílabas ou mais, monossílabo tônico, monossílabo átono – clítico, pretônica ou átona final) das sílabas que coincidem com a proeminência rítmica musical, ou seja, com a posição inicial de compasso, na edição de Anglés (1943).

Tabela 3 – Pauta prosódica das sílabas em posição de proeminência musical –
Primeira estrofe e refrão: CSM1 a CSM10

	Cantiga de Santa Maria	Pauta prosódica da sílaba em posição de proeminência musical					Subtotal
		tônica	monossílabo tônico	pretônica	monossílabo átono (clítico)	átona final	
quantidade de unidades de tempo (≠ compassos)	1	14	12	2	1	11	40
	2	20	16	6	2	8	52
	3	17	18	6	1	7	49
	4	22	14	5	4	6	51
	5	16	12	7	2	7	44
	6	15	13	9	5	10	52
	7	29	17	8	5	13	72
	8	19	11	8	5	8	51
	9	31	18	4	3	20	76
	10	40	10	6	9	7	72
		223 (39.9%)	141 (25.2%)	61 (10.9%)	37 (6.6%)	97 (17.4%)	559 (100%)

Fonte: Elaboração própria

A tabela 3 mostra que a coincidência entre tônicas musicais e sílabas tônicas de palavras de duas sílabas ou mais ou monossílabos tônicos ocorre em 65.1% dos casos, maioria, portanto. Embora a tendência seja a combinação entre proeminências nas dimensões musical e linguística, há a possibilidade de esses dois tipos de proeminência não coincidirem. Em 6,6% dos casos, a posição de proeminência musical coincide com um monossílabo átono, clítico.

Amaral (2013) traz argumentos a favor de se considerar o grupo clítico como um nível hierárquico importante dentro da estrutura prosódica do PA. Desta forma, se considerarmos, a partir do trabalho de Amaral (2013), que os chamados clíticos, na época trovadoresca, manifestavam um nível de proeminência linguística intermediário, não se comportando como sílabas átonas, o percentual de coincidência entre as proeminências musicais com sílabas com proeminências rítmicas, mesmo que não em nível primário, sobre para 71.7%.

Por outro lado, os trabalhos de Massini-Cagliari (1999, 2015) e Costa (2006, 2010) mostraram que as pretônicas, no PA, apresentavam um nível de proeminência intermediária, a exemplo do que já apontava Camara Jr. (1985[1970], p. 63) para o Português Brasileiro (PB). Costa (2010) comprova, através da análise da relação entre música e letra das CSM, que as pretônicas no PA, em palavras com duas sílabas ou mais posicionadas antes do acento principal, podem carregar acento secundário, que se realiza prioritariamente a partir de alternâncias binárias, a exemplo do que já apontaram Collischonn (1994) e Fernandes-Svartman (2009) para o PB. Assim sendo, se adicionarmos essas pretônicas ao percentual referido no parágrafo anterior, obteremos um percentual de 82.6%.

Portanto, os dados mostrados na tabela 3 mostram a grande proximidade entre ritmo linguístico e rítmico musical, na combinação de letra e música das cantigas. Aceita esta proximidade, revela-se a

pertinência da consideração do nível musical como pista da resolução dos choques acentuais. Deste modo, o que se conclui é a legitimidade da análise da duração e da proeminência rítmica no nível musical, como índices da relação de proeminência estabelecida entre as sílabas envolvidas no choque acentual.

Conclusão

A partir da consideração da letra e da música que acompanha o refrão e a primeira estrofe das dez primeiras *Cantigas de Santa Maria*, as cantigas medievais religiosas escritas no século XIII em galego-português, ancestral medieval do Português Brasileiro, atribuídas a Afonso X, foi possível mostrar a grande proximidade entre ritmo linguístico e rítmico musical, na combinação de letra e música das cantigas. A partir da tendência a combinar prioritariamente proeminências musicais com sílabas linguisticamente proeminentes, pudemos concluir a legitimidade da análise da duração e da proeminência rítmica no nível musical como índices da relação de proeminência estabelecida entre as sílabas envolvidas no choque acentual. Desta forma, a análise realizada mostra que os aparentes muitos choques acentuais presentes na letra das cantigas eram resolvidos na sua *performance* musical, criando uma onda eurtímica. Portanto, a sensação rítmica desagradável da sequência de acentos provavelmente não ocorria no nível da realização fonética, sendo resolvida a partir da demissão do *status* de acentuada para átona em sílabas específicas, na sua relação com as demais, no contexto de choque acentual.

Agradecimentos

Esta pesquisa foi desenvolvida com o suporte do CNPq (Processo 302648/2019-4), a quem agradecemos.

Referências bibliográficas

- AFONSO X O SABIO. **Cantigas de Santa María**: edición facsímil do Códice de Toledo (To). Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.069). Vigo: Consello da Cultura Galega, Galáxia, 2003.
- AMARAL, T. T. **A prosodização de pronomes oblíquos no Português Arcaico**. Tese de Doutorado (Linguística e Língua Portuguesa). Araraquara: FCL/UNESP, 2017.
- D'ANDRADE, E.; LAKS, B. Na crista da onda: o acento de palavra em português. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGÜÍSTICA, 7., 1990, Lisboa. **Actas...** Lisboa: APL, 1991. p. 15-26.
- ANGLÉS, H. **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, 1943. Volume II – Transcripción Musical.
- ANGLÉS, H. **La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el sabio**: Transcripción y estudio critico por Higinio Anglés. v. III primera parte. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central, 1958.
- ANGLÉS, H. **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.
- BERTOLUCCI PIZORUSSO, V. Cantigas de Santa Maria. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Org.). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993. p. 142-146.
- BIAGIONI, A. B. **A Sílabas em Português Arcaico**. Dissertação de Mestrado (Linguística e Língua Portuguesa). Araraquara: FCL/UNESP, 2002.
- BREA, M. Cantiga. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Org.). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993. p. 132-134.
- CAMARA JR., J. M. **Estrutura da língua portuguesa**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1985. [1. ed. em 1970]
- CANGEMI, A. C. F. G. A. **Sândi vocálico externo no Português Arcaico**. Tese de Doutorado (Linguística e Língua Portuguesa). Araraquara: FCL/UNESP, 2014.
- COLANTUONO, M. I. **Cantigas de Santa Maria di Alfonso X el Sabio: Composizione musicale e oralità**. Tese Doutoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012. <https://www.tdx.cat/handle/10803/96668#page=1>
- COLANTUONO, M. I. Reminiscenze melodiche e filiazioni tematiche tra le Cantigas de Santa Maria e le Prosae de Santa Maria del Codice di Las Huelgas. **Cognitive Philology** 7, p. 1-29, 2014.

- COLLISCHONN, G. Acento secundário em português. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 29, nº 4, p. 43-53, dezembro de 1994.
- COSTA, D. S. **Estudo do acento lexical em Português Arcaico por meio das Cantigas de Santa Maria**. Dissertação de Mestrado (Linguística e Língua Portuguesa). Araraquara: FCL/UNESP, 2006.
- COSTA, D. S. **A interface música e lingüística como instrumental metodológico para o estudo da prosódia do português arcaico**. Tese de Doutorado (Linguística e Língua Portuguesa). Araraquara: FCL/UNESP, 2010.
- CUNHA, C. F. Hiato, sinalefa e elisão na poesia trovadoresca. **Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica**. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1961. p. 15-92.
- FABB, N.; HALLE, M. **Meter in Poetry: a new theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- FERNANDES-SVARTMAN, F. R. Acento secundário, atribuição tonal e ênfase em português brasileiro (PB). **Estudos Linguísticos**, São Paulo, 38 (1), p. 47-58, jan.-abr. 2009.
http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N1_04.pdf?/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N1_04.pdf
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. Las “Cantigas de Santa Maria”. La música y su interpretación (introducción a la mesa redonda por ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA). In: MONTOYA MARTÍNEZ, J.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (Coord.). **El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»**. Madrid: Editorial Complutense, 1999. p. 347-359.
- 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.
- FERREIRA, M. P. The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence. **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria**, Cincinnati, n. 6, p. 58-98, 1994.
- FERREIRA, M. P. **Cantus coronatus: 7 cantigas d’El-Rei Dom Dinis**. Kassel: Reichenberger, 2005.
- FIDALGO, E. **As Cantigas de Santa María**. Vigo: Xerais, 2002.
- FONTE, J. S. **Rumores da escrita, vestígios do passado: Uma interpretação fonológica das vogais do português arcaico por meio da poesia medieval**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- FONTE, J. S. **As Vogais na Diacronia do Português: uma interpretação fonológica de três momentos da história da língua**. Tese de Doutorado (Linguística e Língua Portuguesa). Araraquara: FCL/UNESP, 2014.
- GEMENTI, M. M. **Consoantes fricativas: um estudo das relações entre letras e sons na lírica medieval galego-portuguesa**. Tese de Doutorado (Linguística e Língua Portuguesa). Araraquara: FCL/UNESP, 2018.

- HAYES, B. **Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies**. Chicago, London: University of Chicago Press, 1995.
- HOGG, R.; MCCULLY, C. B. **Metrical Phonology: a coursebook**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- LEÃO, A. V. **Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o sábio**. Aspectos culturais e literários. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.
- LIBERMAN, M.; PRINCE, A. S. On stress and linguistic rhythm. **Linguistic Inquiry**, Cambridge, MA., n. 8, p. 249-336, 1977.
- LÓPEZ ELUM, P. **Interpretando la música medieval del siglo XIII: Las Cantigas de Santa Maria**. València: Universitat de València, 2010. 1ª reimpresión.
- MASSINI-CAGLIARI, G. **Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português**. Tese (Doutorado em Linguística). Campinas: IEL, Unicamp, 1995.
- MASSINI-CAGLIARI, G. **Do poético ao lingüístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento**. Araraquara: FCL, Laboratório Editorial, UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 1999.
- MASSINI-CAGLIARI, G. **Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses: fontes, edições e estrutura**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- MASSINI-CAGLIARI, G. Das cadências musicais para o ritmo lingüístico: Uma análise do ritmo do Português Arcaico, a partir da notação musical das *Cantigas de Santa Maria*. **Revista da ABRALIN**, v. 7, n. 1, p. 9-26, jan./jun. 2008.
- MASSINI-CAGLIARI, G. From Musical Cadences to Linguistic Prosody: How to Abstract Speech Rhythm of the Past. In: PARTRIDGE, John (ed.) **Interfaces in language**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010. p. 113-134.
- MASSINI-CAGLIARI, G. Contribuição para a análise do ritmo lingüístico das cantigas medievais profanas e religiosas a partir de uma interface Música-Linguística. In: REBELO, Helena (Coord.) **Lusofonia: Tempo de Reciprocidades**. Actas do IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Madeira, 4 a 9 de agosto de 2008. Porto: Edições Afrontamento, 2011. Vol. I, p. 41-53.
- MASSINI-CAGLIARI, G. Inovação Científica em Estudos Medievais: Descobrimos os sons do Português Arcaico. **Revista da Anpoll**, Vol. 1, n° 34, p. 17-50, Florianópolis, Jan./Jun. 2013.
- MASSINI-CAGLIARI, G. **A música da fala dos trovadores**. Desvendando a prosódia medieval. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- MASSINI-CAGLIARI, G.; CAGLIARI, L. C. Fonética. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Org.). **Introdução à Lingüística: domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2001. v. 1, p. 105-146.

- MENDES, L. **As *Cantigas de Santa Maria* e o legado de Afonso X: coletânea de artigos**. Latvia: Novas Edições Acadêmicas, 2019.
- METTMANN, W. (Ed.). **Cantigas de Santa María (cantigas 1 a 100): Alfonso X, el Sabio**. Madrid: Castalia, 1986.
- MIGLIORINI, L. M. Q. **De versos e trovas: análise de aspectos fonostilísticos do Português Medieval por meio das Cantigas de Santa Maria**. Tese de Doutorado (Linguística e Língua Portuguesa), 2012.
- PARKINSON, S. *As Cantigas de Santa Maria: estado das questões textuais*. **Anuario de estudios literarios galegos**, Vigo, p. 179-205, 1998.
- PARKINSON, S. (Ed.) **Alfonso X, the Learned**. *Cantigas de Santa Maria. An Anthology*. Cambridge: The Modern Humanities Research Association, 2015.
- ROSSELL, A. *Les Cantigas de Santa Maria: stratégie et composition, de l'élément métrique à l'élément idéologique. L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, éd. par D. Billy, F. Clément et A. Combes, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006. p. 231-250.
- SCARPA, E. M.; SILVA Jr, L. J. Choques de acento e interferências rítmicas do Português Brasileiro na aquisição de inglês como L2: considerações preliminares. **PROLÍNGUA**, 8(2). Recuperado de <https://periodicos.ufpb.br/index.php/prolingua/article/view/19325>. 2013. Não paginado.
- SILVA, T. C. **Dicionário de Fonética e Fonologia**. São Paulo: Contexto, 2011.
- ZUCARELLI, F. E. **Ditongos e Hiatos nas Cantigas Medievais Portuguesas**. Dissertação de Mestrado (Linguística e Língua Portuguesa). Araraquara: FCL/UNESP, 2002.