

Encavalgamento poético e pistas prosódicas do limite final do enunciado fonológico a partir da análise das *Cantigas de Santa Maria* (Século XIII)

Poetic enjambment and phonological clues for the phonological utterance final boundary, from the analysis of the *Cantigas de Santa Maria* (13th century)

Enjambement poético y pistas fonológicas do límite final del enunciado fonológico desde la análisis de las *Cantigas de Santa María* (siglo XIII)

Gladis Massini-Cagliari

Universidade Estadual Paulista (Unesp/Brasil)

gladis.massini-cagliari@unesp.br

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

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a relação entre letra e música das *Cantigas de Santa Maria*, em busca de pistas, na notação musical das cantigas, do limite final do enunciado fonológico (U) enquanto constituinte máximo da prosódia linguística, considerando a ocorrência de encavalgamentos poéticos (*enjambements*). A partir do estudo desenvolvido, foi possível mostrar que o encavalgamento poético não interfere na divisão das cantigas em enunciados fonológicos, no nível prosódico linguístico, sendo que o principal correlato no nível musical do limite final de U é a coincidência da sílaba proeminente de U com a posição inicial de compasso, proeminente no nível musical.

PALAVRAS-CHAVE: Fonologia; Constituintes prosódicos; *Cantigas de Santa Maria*; Encavalgamento poético.

ABSTRACT

This paper objectives to analyse the relation between lyrics and music in the Cantigas de Santa Maria, searching for clues in the musical notation to the final boundary of the phonological utterance, as a linguistic prosodic constituent, considering the

* Sobre a autora ver página 262.



occurrence of poetic enjambments. This research shows that the poetic enjambment does not interfere in the division of the cantigas in phonological utterances, in the prosodic level, and that the main musical correlate to Us final boundaries is the coincidence between the prominent syllable in the U and the initial beat, which is prominent, in the musical level.

KEYWORDS: *Phonology; prosodic Constituents; Cantigas de Santa Maria; Enjambments.*

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar la relación entre letra y música de las Cantigas de Santa María, buscando pistas, en la notación musical de las canciones, del límite final del enunciado fonológico (U) como máximo constituyente de la prosodia lingüística, considerando la ocurrencia de enjambements. A partir del estudio desarrollado, se pudo demostrar que el enjambement no interfiere en la división de las canciones en enunciados fonológicos, a nivel lingüístico prosódico, y el principal correlato a nivel musical del límite final de U es la coincidencia de la sílaba prominente de U con la posición inicial de compás, prominente en el nivel musical.

PALABRAS CLAVE: *Fonología; Componentes prosódicos; Cantigas de Santa María, Enjambements.*

1 Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar a relação entre letra e música das *Cantigas de Santa Maria* (atribuídas a Afonso X, 1221-1284, BERTOLUCCI PIZZORUSSO, 1993, de agora em diante, CSM) em busca de pistas, na notação musical das cantigas, do limite final do enunciado fonológico enquanto constituinte máximo da prosódia linguística (NESPOR; VOGEL, 1996), considerando a ocorrência de encavalgamentos poéticos (*enjambements*).

O encavalgamento poético, também referido pelos termos “cavalgamento” e “enjambamento” (MATTOSO, 2010, p. 296), todos derivados da tradução do termo francês *enjambement*, é um fenômeno bastante (re)conhecido nas cantigas medievais galego-portuguesas, quer na vertente profana (cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer), quer na vertente religiosa (*Cantigas de Santa Maria*) (GONÇALVES, 2016, p. 266-267). Trata-se de “continuação da frase ou da expressão no verso seguinte, quando a métrica força a quebra de linha a interromper o sintagma” (MATTOSO, 2010, p. 296). Nas cantigas medievais, o princípio do encavalgamento pode extrapolar a

estrofe, indo além desta, constituindo-se enquanto um “procedimento de ligação interestrofica” (ARIAS FREIXEDO, 2003, p. 52).

Gonçalves (2016) estuda o encavalgamento verso a verso e estrofe a estrofe na lírica medieval galego-portuguesa, perguntando-se, também, qual seria o reflexo desse fenômeno em termos musicais. Ao considerar a relação entre texto e canto, Gonçalves (2016, p. 267) refuta a hipótese de que o encavalgamento impediria o canto, citando como argumentos: 1) o fato de as catorze cantigas ateúdas (“cantigas cujas estrofes não constituíam uma unidade semântica nem sintática, ligando-se umas às outras, da primeira à última” – GONÇALVES, 2016, p. 253) do *Cancioneiro da Ajuda*, que sobreviveu incompleto, sem notação musical, apresentar espaço reservado para a inclusão posterior dessa notação, o que nunca foi feito; 2) o encavalgamento ocorrer nas *Cantigas de Santa Maria*, tanto de milagre quanto de louvor, um conjunto de 420 cantigas religiosas com notação musical.

Como *corpus*, este estudo considera as primeiras 25 *Cantigas de Santa Maria* (CSM), uma coleção de 420 cantares, descontadas as repetidas (METTMANN, 1986, p. 7 e 24; PARKINSON, 1998, p. 179), atribuídas a Afonso X, correspondendo ao cancionero religioso de louvor à Virgem Maria mais rico da Idade Média.

Este trabalho apresenta resultados parciais de uma pesquisa mais ampla que objetiva verificar em que medida uma análise em paralelo do texto poético e da notação musical de cantigas medievais trovadorescas pode se constituir em um instrumento auxiliar para a análise linguística da prosódia de períodos passados da língua, dos quais não sobreviveram registros orais. O pressuposto de que se parte é o de que a consideração da música das cantigas, combinada com a relação que tem com a “letra” (texto poético), ajuda a elucidar questões de agrupamentos prosódicos em termos de constituintes superiores, principalmente com relação aos fenômenos rítmicos (MASSINI-CAGLIARI, 2010, 2011; COSTA, 2010).

Este trabalho focaliza o enunciado fonológico (U), constituinte superior na hierarquia prosódica (NESPOR; VOGEL, 1996), com o intuito de observar se a relação da música com o texto das CSM pode revelar alguma pista que funcione como marca do limite final de U. Desta maneira, como as cantigas medievais eram repletas de encavalgamentos poéticos, esta pesquisa objetiva investigar qual das dimensões tem mais peso na delimitação de U: o nível sintático-semântico da constituição das sentenças, ou o nível poético-musical?

Neste sentido, na ausência de registros orais da época, consideramos que o estudo desenvolvido prossegue na direção de Massini-Cagliari (2021), em busca da “prosódia inaudível” do ancestral medieval do português, procurando alcançar pistas, mesmo que indiciais, na impossibilidade de sobrevivência de gravações da época, de como teria se constituído a prosódia da época, de como se relacionavam ritmo e melodia, tanto em termos musicais quanto linguísticos.

2 Sobre o *corpus*: as *Cantigas de Santa Maria* 1 a 25

O *corpus* desta pesquisa é composto das primeiras 25 *Cantigas de Santa Maria* (CSM) atribuídas ao Rei Sábio Afonso X de Castela. A numeração segue a de Mettmann (1986). Esse recorte corresponde a aproximadamente 6% do total de 420 cantares de louvor mariano.

As CSM sobreviveram em quatro manuscritos diferentes (METTMANN, 1986, p. 7 e 24; PARKINSON, 1998, p. 179). O mais antigo é 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: o *códice rico* ou *códice das histórias* (I), registro MS T.I.1, e o *códice dos músicos* (E): MS B.I.2. O último códice, que corresponde ao segundo volume de T, está depositado em Florença (F), Itália, na Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze, sob o código Banco Rari, 20 (PARKINSON, 1998, p. 180). A época da confecção dos quatro manuscritos não coincide exatamente, embora sejam todos datados do final do século XIII.

Brea (1993, p. 132), no *Dicionário da Literatura Medieval*, define 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)”. Sendo assim, é imprescindível considerar esses três níveis de organização rítmico-melódica – língua, poesia metrificada e canção – quando se quer investigar os sons de nosso passado linguístico, em busca de pistas da organização prosódica da língua que dá suporte aos versos que, por sua vez, se combinam com a música. Para Rossell (2006, p. 244), no que diz respeito às CSM, “literatura e música são interdependentes”. O autor considera que as CSM seguem uma estratégia de composição textual e musical, na qual a métrica é o

ponto nevrálgico. No nível da métrica, os aspectos literários e intertextuais se unem aos aspectos melódicos (ROSSELL, 2006, p. 229).

Para Colantuono (2012, p. 168), a rigidez da constituição métrica não é parâmetro absoluto na valoração do “verso cantado”, que não se define somente em conformidade a uma rígida estruturação métrica, mas também sobre expedientes tais como paralelismos e recorrências fônicas (rimas, aliterações, assonâncias), com papel claramente estrutural. Desta maneira, a análise desenvolvida pela autora, que a denomina de “melódico-cêntrica” (COLANTUONO, 2012, p. 201), procurou diferenciar a estrutura poética da estrutura melódica, sendo a primeira baseada na disposição da rima, importante elemento mnemônico, e a segunda sobre a partição em elementos significativos. Os dois sistemas se combinam, sem necessariamente coincidir (COLANTUONO, 2012, p. 209).

Fidalgo (2002, p. 201) acredita que, em termos de execução, as estrofes fossem cantadas por solistas, ao passo que o refrão estaria a cargo de um grupo maior de pessoas. 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.

Todas as CSM, em termos de autoria, tradicionalmente são atribuídas a Afonso X, que, indiscutivelmente, 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). Essa opinião corrobora a de Montoya Martínez (1999, p. 35), para quem Alfonso X é o “autor” das CSM, dentro de um conceito “teológico” de autoria, no qual, a exemplo do que ocorre na autoria da Bíblia, em que Deus, o autor principal, se vale de “autores secundários” para registrar a sua palavra, Afonso X, o autor principal das CSM, teria se valido de uma vasta equipe de poetas, músicos, miniaturistas e outros para levar a cabo a sua obra.

O formato do rosário é a inspiração para a organização do cancionero religioso empreendido por Afonso X, sendo que as cantigas são agrupadas de dez em dez: as nove primeiras correspondem a cantigas “de milagre”, narrando fatos maravilhosos e fantásticos ocorridos por intercessão da Virgem, e a décima, “de louvor” (METTMANN, 1986, p. 13). Nas cantigas de milagre, o estribilho ou refrão se repete depois de cada estrofe, apresentando a ideia principal, ou a “lição” moral que se quer passar, enquanto as cantigas não narrativas (louvores) 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.

Para exemplificar como se estrutura uma cantiga de milagre no contexto das CSM, transcrevemos, em (1), o texto completo da CSM11, na edição de Mettmann (1986, p. 85-88).

- (1) Esta é de como Santa Maria tolleu a alma do monge
que ss' affogara no rio ao demo, e feze-o resscitar.

Macar ome per folia
aginna caer
pod' en pecado,
do ben de Santa Maria
non dev' a seer
desesperado.

Poren direi todavia
com' en hũa abadia
un tesoureiro avia,
 monge que trager
 con mal recado
a ssa fazenda sabia,
 por a Deus perder,
 o malfadado.

Macar ome per folia...

Sen muito mal que fazia,
cada noyt' en drudaria
a hua sa druda ya
 con ela têer
 seu gasallado;
pero ant' «Ave Maria»
 sempr' ya dizer
 de mui bon grado.

Macar ome per folia...

Quand' esto fazer queria,
nunca os sinos tangia,
e log' as portas abria
 por ir a fazer
 o desguisado;
mas no ryo que soya
 passar foi morrer
 dentr' afogado.

Macar ome per folia...

E u ll' a alma saya,
 log' o demo a prendia
 e con muy grand' alegria
 foi pola pøer
 no fog' irado;
 mas d' angeos compania
 pola socorrer
 vẽo privado.
Macar ome per folia...
 aginna caer

Gran refferta y crecia,
 ca o demo lles dizia:
 «Ide daqui vossa via,
 que dest' alm' aver
 é juigado,
 ca fez obras noit' e dia
 senpr' a meu prazer
 e meu mandado.»
Macar ome per folia...

Quando est' a conpann' oya
 dos angeos, sse partia
 dali triste, pois viya
 o demo seer
 ben rezõado;
 mas a Virgen que nos guía
 non quis falecer
 a seu chamado.
Macar ome per folia...

E pois chegou, lles movía
 ssa razon con preitesia
 que per ali lles faria
 a alma toller
 do frad' errado,
 dizendo-lles: «Ousadia
 foi d'irdes tanger
 meu comendado.»
Macar ome per folia...

O demo, quand' entendía
 esto, con pavor fugia;
 mas un angeo corria
 a alma prender,
 led' aficado,

e no corpo a metia
e fez-lo erger
ressucitado.

Macar ome per folia...

O convento atendia
o syno a que ss' ergia,
ca des peça non durmia;
poren sen lezer
ao sagrado
foron, e à agua ffria,
u viron jazer
o mui culpado.

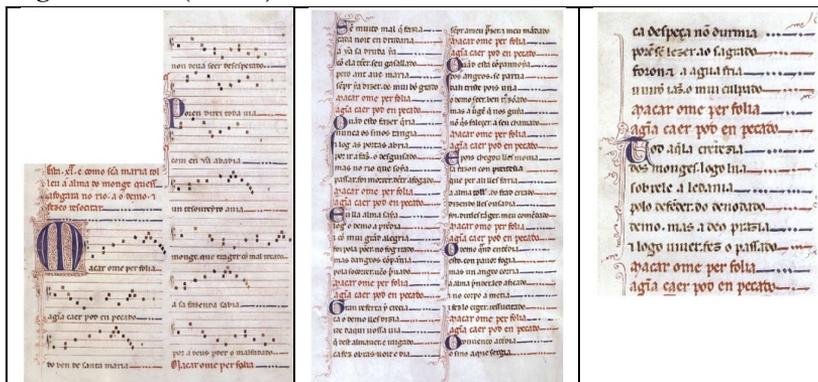
Macar ome per folia...

Tod' aquela crezeria
dos monges logo liia
sobr' ele a ledania,
polo defender
do denodado
demo; mas a Deus prazia,
e logo viver
fez o passado.

Macar ome per folia...

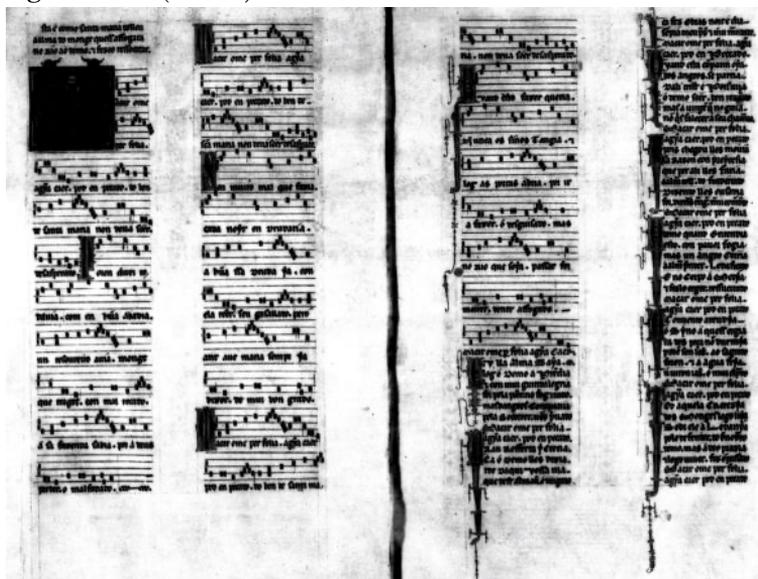
Dos quatro testemunhos codicológicos que registram as CSM, a cantiga CSM11 sobreviveu em três. As figuras 1, 2 e 3, respectivamente, trazem o registro dessa cantiga nos códices de Toledo (To11), Escorial rico (T11) e Escorial (E11). A partir dessas figuras, pode-se observar o costume de os códices registrarem a melodia apenas para a primeira estrofe e para o refrão, não repetindo a melodia para as demais estrofes e, na maior parte das vezes, abreviando o refrão, grafando apenas a sua primeira linha, nas repetições.

Figura 1. To11 (CSM11).



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 20r-20v-21r.

Figura 2. T24 (CSM24).



Fonte: Códice Escorial rico (microfilme cedido pela Biblioteca Real Monasterio de San Lorenzo, El Escorial, MS T.I.1). fólío 16r.

Figura 3. E11 (Cantiga CSM11).



Fonte: Códice dos músicos (Escorial), fólhos 30v-31r. (Reproduzido de Anglés, 1964, 39v-40r-40v).

3 Metodologia

A análise dos dados parte da edição de Anglés (1943), que faz a transposição da notação musical medieval utilizada nos códices para uma notação atualizada, que possa ser lida por usuários contemporâneos, inclusive visando a *performances*, para a análise das 25 cantigas consideradas. Dada a necessidade de conhecimentos técnicos especializados para a interpretação da notação musical medieval, que apenas musicólogos dedicados à pesquisa e à edição desses manuscritos têm, optamos por sustentar a análise em uma edição crítica da música das CSM.

Fidalgo (2002, p. 204-205) chama atenção para o fato de que a notação musical da época não tinha a pretensão de reproduzir todos os parâmetros musicais da mesma maneira como a notação musical atual. Por esta razão, 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. Por este motivo, esta foi a edição escolhida para a análise aqui desenvolvida, apesar de haver abordagens divergentes da de Anglés (especialmente Ferreira, 1986, p. 188, que considera que a interpretação rítmica das CSM deve se pautar na liberdade e na flexibilidade), por considerarmos que, apesar das críticas, a edição de Anglés é ainda a mais popular em termos de *performance* musical, podendo trazer interessantes dados para a discussão da

relação texto-música das CSM. Rossell (2006) e Colantuono (2012) também divergem da interpretação de Anglés para a música das CSM.

Seguindo o costume dos códices em que as CSM sobreviveram, Anglés (1943) distribui apenas os versos do refrão e da primeira estrofe sob a notação musical resultante da edição, tomando por base o “códice dos músicos”, ao qual acrescenta as variantes do “códice rico”.

Na figura 4, transcrevemos a edição de Anglés (1943, p. 19) para a CSM11.

Figura 4. CSM11: notação musical.

11

*Esta é de como Santa Maria toleu a alma do monge que
ss' affogara no rio, ao demo, et feze-o ressocitar.*

A⁷ B⁵ C⁴ A⁷ B⁵ C⁴ || a⁷ a⁷ | a⁷ b⁵ c⁴ a⁷ b⁵ c⁴ :

α β γ α' β δ || ε ε | α'' β γ α' β δ :

To, 11, f. 21 a-b
E₂, 11, f. 18 a-d-19 a
E₁, 11, f. 39 d-40 a

Ma-car o-me - per fo - li - a a - gi -
nna ca - er pod' en pe - ca - do, do ben de San - ta Ma -
ri - a non dev' a se - er de - sas - pe - ra - do. Por - en
di - rei to - da vi - a com' en hū - a a - ba - di - a
un te - sou - rei - ro a - vi - a, mon - ge, que tra - ger con
mal re - ca - do a ssa fa - zen - da sa - bi - a;
por a Deus per - der o mal - fa - da - do. Ma-car o-me

1) To a la c⁴ inferior. 2) E₂ así en las 2 estrofas copiadas con su música.

Fonte: Adaptado de Anglés (1943, p. 19).

Para verificar a relação entre os encavalgamentos e a constituição dos enunciados fonológicos (U), o primeiro passo foi a análise do texto das 25 cantigas consideradas, para verificar se, nos contextos “encavalgados”, a melodia musical continuava (o que poderia ser interpretado como um encavalgamento também no nível musical) ou se a melodia se baseava na estrutura dos versos (o que significa que o encavalgamento do texto não se reflete no nível musical).

A identificação do enunciado fonológico (U) se baseia na segmentação em constituintes prosódicos na teoria prosódica (NESPOR; VOGEL, 1986; VIGÁRIO, 2001; TENANI, 2002, 2017; BISOL, 2005). Em (2), apresentamos os constituintes prosódicos, a partir da teoria de domínios de Nespors e Vogel (1986), na leitura de Tenani (2017, p. 110):

(2) Hierarquia prosódica	
enunciado	U (do inglês, <i>utterance</i>)
sintagma entoacional	I (do inglês, <i>intonational phrase</i>)
sintagma fonológico	Φ
grupo clítico	C
palavra fonológica	ω
pé	Σ
sílaba	σ

Para a segmentação, baseamo-nos em Verluyten (1982, p. 257), que propôs uma correspondência entre categorias métricas (isto é, poéticas) e categorias prosódicas (ou seja, linguísticas). Assim, para os textos poéticos, o autor considera a equivalência entre enunciado prosódico e verso. No caso de versos longos, em que ocorre cesura, consideram-se, por verso, dois enunciados fonológicos. Embora cada categoria métrica tenha sua correspondente linguística, elas não necessariamente coincidem; em outras palavras, embora a estrutura linguística seja a base da produção dos versos, as categorias métricas e prosódicas não são co-extensivas – caso contrário, a distinção entre métrica poética e prosódia linguística não faria sentido.

Para exemplificar a análise realizada em busca da verificação quanto ao encavalgamento poético se refletir ou não no nível musical, apresentamos, em (3), a primeira estrofe da CSM11, já transcrita em (1). Nesta estrofe, pode-se verificar que o encavalgamento, ou seja, a continuidade sintática e semântica da sentença, percorre toda a estrofe, sendo quebrada apenas quando retorna o refrão (que, por sua vez, também apresenta todos os seus versos

encavalgados). Este padrão se estende a todas as dez estrofes da cantiga e parece ser generalizado nas CSM, uma vez que todas as 25 cantigas do *corpus* apresentam o mesmo comportamento.

- (3) Poren direi todavia
 com' en hũa abadia
 un tesoureiro avia,
 monge que trager
 con mal recado
 a ssa fazenda sabia,
 por a Deus perder,
 o malfadado.

Apesar de o encavalgamento atingir à estrofe como um todo, a segmentação musical da cantiga em termos de enunciados fonológicos segue a segmentação em versos e não a sentença. Isso pode ser observado na figura 5, em que repetimos o trecho da edição de Anglés (1943, p. 19) para a primeira estrofe. Os quadrados mostram a(s) nota(s) referente(s) à sílaba que ocupa a proeminência final de U, que pode ser seguida de outra sílaba (e, conseqüentemente, de outras notas), no caso de versos graves, finalizados por palavras paroxítonas.¹ Os momentos de encavalgamento são marcados por setas.

Figura 5. CSM11: notação musical: linhas 3 a 7.

Fonte: Anglés (1943, p. 19).

¹ Não ocorrem no *corpus* versos esdrúxulos, ou seja, finalizados por proparoxítonas; apenas se verifica a ocorrência de versos graves (paroxítonas) e agudos (oxítonas).

A figura 5 mostra que há uma tendência a marcar a palavra final de U, sempre a mais proeminente em termos rítmicos no Português Arcaico (MASSINI-CAGLIARI, 1999, 2015), a partir de um alongamento da tônica e/ou da postônica (quando há, no caso das paroxítonas), não havendo ligação melódica com a sílaba seguinte, quando ocorre encavalgamento.

A partir dessa constatação, o próximo passo da análise foi verificar qual das sílabas finais de U recebe prioritariamente a marca musical de final de constituinte: se a tônica ou a postônica (quando esta ocorre, no caso de versos graves). Desta forma, foi feita uma comparação entre a sílaba proeminente de U com a sílaba final de U, em termos de marcas musicais que possam indicar qual das duas indicava o limite do enunciado fonológico. É importante fazer essa distinção, uma vez que, quando a palavra final do verso é oxítona, essas sílabas coincidem, mas, quando a palavra final do verso é paroxítona, a sílaba proeminente de U é diferente da sílaba final - conforme mostramos em (4), em que se encontram reproduzidos, o primeiro (a) e o sétimo (b) versos da primeira estrofe da CSM11.

(4)

a. Poren direi **todavia**

Palavra proeminente de U: *todavia*

Sílaba proeminente/tônica: *vi*

Sílaba final de U/postônica: *a*

b. por a Deus **perder**,

Palavra proeminente de U: *perder*

Sílaba proeminente/tônica: *der*

Sílaba final de U/postônica: *der*

A partir da segmentação dos versos do refrão e da primeira estrofe das primeiras 25 CSM em enunciados fonológico e identificada a sílaba proeminente (em nível linguístico) de cada um dos Us, são analisados os seguintes parâmetros: a duração da(s) nota(s) musical(is) que corresponde(m) à sílaba proeminente de I; ocorrência ou não da sílaba proeminente de I em posição de proeminência rítmica musical; movimentos melódicos envolvendo a(s) nota(s) musical(is) que corresponde(m) à sílaba proeminente de I (ocorrência de ornamentos, sustentação da nota, etc.). A análise é feita em duas

etapas: com relação à proeminência de U e com relação à sílaba seguinte, átona, posterior à proeminência de U e final de verso, quando houver.

Do ponto de vista da duração, analisa-se a duração da sílaba que carrega a proeminência e da sílaba final do enunciado fonológico em comparação com as sílabas de seu entorno, como mostra a figura 6. Quando a proeminência de U é precedida e seguida de outras sílabas, compara-se a duração da nota correspondente ou da soma das notas correspondentes à sílaba proeminente de U com a duração da nota ou das notas correspondentes a essas sílabas. Em seguida, faz-se o mesmo com relação à(s) nota(s) correspondente(s) à sílaba final de U, quando esta corresponder à sílaba final de um verso grave (ou seja, à postônica de uma paroxítona). Na figura 6, a proeminência de U está marcada com uma seta, enquanto que a sílaba final, com um retângulo. Quando se analisa a duração da nota correspondente à sílaba *li* de *folia*, percebe-se que a sua duração é inferior à das notas relativas à sílaba *fo*, somadas; o mesmo ocorre em relação às notas relativas à sílaba *a*. Entretanto, quando o foco recai sobre a sílaba final de U, percebe-se que a sua duração é maior do que a da nota relativa à sílaba *li*, que a precede.

Figura 6. CSM11: notação musical: linha 1.



Fonte: Anglés (1943, p. 19).

Em relação à dimensão rítmica, observou-se o seguinte parâmetro: se a sílaba proeminente de U (no nível linguístico) e a sílaba final de U (quando houver) ocupam a posição de proeminência musical rítmica, isto é, a posição inicial do compasso, na edição de Anglés (1943). Na figura 6, pode-se observar que a nota correspondente à sílaba *li* se encontra em posição inicial de compasso, proeminente em termos rítmicos; já as notas relativas à sílaba *a* não ocupam a posição inicial do compasso.

Com relação à melodia, partindo da dificuldade que tivemos anteriormente para estabelecer um parâmetro que fornecesse pistas seguras da divisão dos enunciados fonológicos em constituintes prosódicos (MASSINI-

CAGLIARI, 2021) e do direcionamento da curva entoacional (MASSINI-CAGLIARI, 2019), decidimos, na presente pesquisa, investigar outros parâmetros melódicos, em busca de pistas na notação musical da constituição do enunciado fonológico e da posição de sua proeminência linguística. Em Massini-Cagliari (2019), observamos o movimento ascendente ou descendente do contorno melódico musical atribuído aos enunciados fonológicos. Infelizmente, como pudemos comprovar naquela ocasião, a mesma melodia pode servir para o canto de frases interrogativas e afirmativas, indicando que parece não haver correlação entre o movimento melódico da música e o do enunciado linguístico. Por este motivo, no presente estudo, o foco de investigação, no domínio melódico musical, recai sobre a(s) nota(s) musical(is) que corresponde(m) à sílaba proeminente de U e à sílaba seguinte a esta, quando se trata de verso grave (terminado em palavra paroxítona), em comparação com o entorno imediato - ou seja, as notas que vêm antes e depois (quando houver) da(s) que corresponde(m) às sílabas focalizadas. Foram exploradas três possibilidades:

- (a) a sílaba proeminente do enunciado fonológico (U) ou a sílaba final de U corresponde a mais de uma nota, ou pela ocorrência de ornamentos ou pela constituição da própria melodia;
- (b) a sílaba proeminente do enunciado fonológico (U) ou a sílaba final de U corresponde a apenas uma nota, que apresenta duração maior do que as do seu entorno;
- (c) a sílaba proeminente do enunciado fonológico (U) ou a sílaba final de U corresponde a apenas uma nota, que apresenta duração menor do que as do seu entorno.

Ainda na figura 6, pode-se observar que a sílaba *li* de *folia*, proeminente no enunciado fonológico (U), corresponde a apenas uma nota, que apresenta duração menor do que as do seu entorno; por sua vez, a sílaba *a* de *folia*, final de U, corresponde a mais de uma nota, pela constituição da própria melodia.

4 Resultados

Seguindo os procedimentos metodológicos explicitados na seção anterior, comparamos, primeiramente, a duração da(s) nota(s) musical(is) que

coincide(m) com a sílaba que carrega a proeminência do enunciado fonológico (U), em todos os versos dos refrões e das primeiras estrofes das 25 primeiras CSM. Posteriormente, o mesmo procedimento foi repetido, com relação à sílaba final do enunciado fonológico que, como vimos, em versos graves (terminados em paroxítonas), não coincide com a proeminência de U (nos versos agudos, terminados em oxítonas, a proeminência de U e a sílaba final são a mesma).

Com base na análise da duração da sílaba proeminente de U em comparação com seu entorno, foi construída a tabela 1, que traz os dados divididos pelas 25 cantigas, mostrando que, em 90.1% dos casos, a duração da(s) nota(s) musical(is) que coincide(m) com a sílaba que carrega a proeminência do enunciado fonológico (U) tem duração maior do que a das sílabas circundantes, o que talvez evidencie uma tendência à marcação da proeminência de U a partir da duração mais longa da sílaba proeminente. Em 9.9% dos casos, entretanto, a duração da(s) nota(s) que acompanha(m) essa sílaba é menor do que as notas relativas às sílabas do entorno (como já exemplificado na figura 6, relativa ao primeiro verso do refrão da CSM11).

Tabela 1. Comparação da duração da sílaba em posição de proeminência do enunciado fonológico (U) com a duração das notas musicais correspondentes às sílabas circundantes (anterior e posterior, quando houver) à sílaba que carrega a proeminência de U. CSM1-CSM25: refrão e 1ª estrofe.

Cantiga de Santa Maria	Duração maior	Duração igual	Duração menor	Subtotal
1	10	0	0	10
2	13	0	0	13
3	12	0	0	12
4	12	0	0	12
5	8	0	0	8
6	8	0	0	8
7	18	0	0	18
8	6	0	2	8
9	16	0	0	16
10	3	0	3	6
11	8	0	6	14
12	6	0	0	6
13	6	0	0	6
14	6	0	0	6
15	6	0	4	10
16	6	0	0	6
17	6	0	0	6
18	12	0	0	12
19	6	0	0	6
20	8	0	8	16

21	6	0	0	6
22	6	0	0	6
23	6	0	0	6
24	5	0	0	5
25	10	0	0	10
Subtotal	209(0.1%)	0 (0%)	23 (9.9%)	232 (100%)

Já a tabela 2 traz os dados relativos à análise da sílaba final de U, nas mesmas condições. Em relação à duração, os resultados são semelhantes aos observados em relação à sílaba proeminente, uma vez que, em 90.5% dos casos, a duração da(s) nota(s) musical(is) que coincide(m) com a sílaba final do enunciado fonológico (U) tem duração maior do que a das sílabas circundantes. Em 8.6% dos casos, a duração da(s) nota(s) que acompanha(m) essa sílaba é menor do que as notas relativas às sílabas do entorno e, em 0.9%, é igual.

Tabela 2. Comparação da duração da sílaba final do enunciado fonológico (U) com a duração da(s) nota(s) musical(is) correspondente(s) à sílabas anterior (proeminência de U). CSM1-CSM25: refrão e 1ª estrofe.

Cantiga de Santa Maria	Duração maior	Duração igual	Duração menor	Subtotal
1	10	0	0	10
2	0	0	13	13
3	11	0	1	12
4	12	0	0	12
5	8	0	0	8
6	8	0	0	8
7	18	0	0	18
8	8	0	0	8
9	16	0	0	16
10	6	0	0	6
11	14	0	0	14
12	6	0	0	6
13	6	0	0	6
14	6	0	0	6
15	10	0	0	10
16	6	0	0	6
17	6	0	0	6
18	10	0	2	12
19	0	2	4	6
20	16	0	0	16
21	6	0	0	6
22	6	0	0	6
23	6	0	0	6
24	5	0	0	5
25	10	0	0	10
Subtotal	210 (90.5%)	2 (0.9%)	20 (8.6%)	232 (100%)

O que se observa, em relação à duração, é que há uma tendência à marcação do limite de U a partir da duração, ou da sílaba proeminente ou da sílaba final átona de U. Neste sentido, o alongamento parece se constituir como uma pista na música da constituição prosódica dos enunciados fonológicos.

Por sua vez, a tabela 3 traz os resultados obtidos com relação ao mapeamento da coincidência ou não entre a proeminência linguística de U e a proeminência rítmica em nível musical; em outras palavras, essa tabela mostra as ocorrências da sílaba proeminente de U em posição de proeminência rítmica musical, ou seja, no início do compasso, ou fora dessa posição. A tabela 3 mostra um resultado contundente: há coincidência categórica (100%) entre a proeminência de U e a proeminência musical do compasso.

Tabela 3. Ocorrência da sílaba em posição de proeminência de U em posição de proeminência rítmica no nível musical (início de compasso). CSM1-CSM25: refrão e 1ª estrofe.

Cantiga de Santa Maria	Posição de proeminência rítmica musical	Fora da posição de proeminência rítmica musical	Subtotal
1	10	0	10
2	13	0	13
3	12	0	12
4	12	0	12
5	8	0	8
6	8	0	8
7	18	0	18
8	8	0	8
9	16	0	16
10	6	0	6
11	14	0	14
12	6	0	6
13	6	0	6
14	6	0	6
15	10	0	10
16	6	0	6
17	6	0	6
18	12	0	12
19	6	0	6
20	16	0	16
21	6	0	6
22	6	0	6
23	6	0	6
24	5	0	5
25	10	0	10
Subtotal	232 (100%)	0 (0%)	232 (100%)

O mesmo procedimento adotado para a construção da tabela 3 foi, posteriormente, adotado para a construção da tabela 4, porém com relação à observação da ocorrência da sílaba final de U, em posição de proeminência rítmica musical ou fora dessa posição. No caso da vogal final de U, como ocorrem sílabas finais átonas de paroxítonas nesse contexto, a coincidência com a proeminência musical do compasso já não é categórica, mas ainda ocorre na maioria dos casos, ficando em 75%.

Tabela 4. Ocorrência da final de U em posição de proeminência rítmica no nível musical (início de compasso). CSM1-CSM25: refrão e 1ª estrofe.

Cantiga de Santa Maria	Posição de proeminência rítmica musical	Fora da posição de proeminência rítmica musical	Subtotal
1	10	0	10
2	0	13	13
3	10	2	12
4	12	0	12
5	8	0	8
6	8	0	8
7	18	0	18
8	6	2	8
9	12	4	16
10	3	3	6
11	8	6	14
12	6	0	6
13	6	0	6
14	6	0	6
15	6	4	10
16	6	0	6
17	3	3	6
18	10	2	12
19	0	6	6
20	8	8	16
21	6	0	6
22	6	0	6
23	6	0	6
24	5	0	5
25	5	5	10
Subtotal	174 (75%)	58 (25%)	232 (100%)

Entretanto, os resultados apresentados na tabela 4 encontram-se contaminados pelo fato de haver cantigas compostas apenas de versos agudos (terminados em oxítonas), em que a sílaba proeminente de U coincide com a sílaba final, além de cantigas em que versos graves (terminados em paroxítonas) alternam com versos agudos e cantigas terminadas compostas somente de versos graves. Para ter uma visão melhor da diferenciação de marcação entre a sílaba proeminente e a sílaba final de U, refizemos a tabela

4, retirando do levantamento todos os casos de versos agudos. O resultado é apresentado na tabela 5, que mostra que, quando descontados os casos de versos agudos, a coincidência entre sílaba final de U e a posição proeminente do compasso cai para 52.1%.

Tabela 5. Ocorrência da final de U em posição de proeminência rítmica no nível musical (início de compasso) – somente versos graves (terminados em paroxítonas). CSM1-CSM25: refrão e 1ª estrofe.

Cantiga de Santa Maria	Versos graves descontados	Posição de proeminência rítmica musical	Fora da posição de proeminência rítmica musical	Subtotal
1	4	6	0	6
2	0	0	13	13
3	10	0	2	2
4	9	3	0	3
5	8	0	0	0
6	2	6	0	6
7	12	6	0	6
8	3	4	1	5
9	0	12	4	16
10	3	0	3	3
11	4	4	6	10
12	6	0	0	0
13	6	0	0	0
14	6	0	0	0
15	6	0	4	4
16	6	0	0	0
17	3	0	3	3
18	6	4	2	6
19	0	0	6	6
20	0	8	8	16
21	6	0	0	0
22	6	0	0	0
23	0	6	0	6
24	2	3	0	3
25	5	0	5	5
Subtotal		62 (52.1%)	57 (47.9%)	119 (100%)

Comparando os resultados apresentados nas tabelas 3, 4 e 5, em relação à proeminência rítmica, o que os resultados indicam é que a ocorrência da proeminência de U em posição rítmica de proeminência musical (de fim de linha melódica) é a principal pista, no nível musical, da delimitação de U.

O último plano analisado foi a dimensão melódica. A tabela 6 traz os resultados relativos à análise da dimensão melódica, a partir da comparação da(s) nota(s) musical(is) que corresponde(m) à sílaba proeminente de U com

o entorno imediato, considerando 3 possibilidades: (a) a sílaba proeminente do enunciado fonológico (U) corresponde a mais de uma nota, ou pela ocorrência de ornamentos ou pela constituição da própria melodia; (b) a sílaba proeminente do enunciado fonológico (U) corresponde a apenas uma nota, que apresenta duração maior do que as do seu entorno; e (c) a sílaba proeminente do enunciado entoacional (U) corresponde a apenas uma nota, que apresenta duração menor do que as do seu entorno.

Tabela 6. Movimento melódico: comparação da(s) nota(s) musical(is) que corresponde(m) à sílaba proeminente de U com o entorno imediato. CSM1-CSM25: refrão e 1ª estrofe.

(a) a sílaba proeminente do enunciado fonológico (U) corresponde a mais de uma nota, ou pela ocorrência de ornamentos ou pela constituição da própria melodia;

(b) a sílaba proeminente do enunciado fonológico (U) corresponde a apenas uma nota, que apresenta duração maior do que as do seu entorno;

(c) a sílaba proeminente do enunciado fonológico (U) corresponde a apenas uma nota, que apresenta duração menor do que as do seu entorno.

Cantiga de Santa Maria	Caso (a)	Caso (b)	Caso (c)	Subtotal
1	5	5	0	10
2	3	10	0	13
3	5	7	0	12
4	3	9	0	12
5	0	8	0	8
6	7	1	0	8
7	10	8	0	18
8	3	3	2	8
9	7	9	0	16
10	0	3	3	6
11	4	4	6	14
12	0	6	0	6
13	0	6	0	6
14	1	5	0	6
15	0	6	4	10
16	0	6	0	6
17	6	0	0	6
18	6	6	0	12
19	0	6	0	6
20	0	8	8	16
21	0	6	0	6
22	2	4	0	6
23	1	5	0	6
24	4	1	0	5
25	5	5	0	10
Subtotal	72 (31%)	137 (59.1%)	23 (9.9%)	232 (100%)

Apesar de mais bem distribuídos do que em relação às demais dimensões (duração e proeminência rítmica), os resultados apresentados na tabela 6 revelam uma preferência a marcar melodicamente a sílaba proeminente de U a partir de uma nota com duração maior do que seu entorno (59.1%), seguida da ocorrência de mais de uma nota correspondendo a essa sílaba, ou pela ocorrência de ornamentos ou pela constituição da própria melodia (31%); por último, em 9.9% dos casos, a sílaba proeminente do enunciado fonológico (U) corresponde a apenas uma nota, que apresenta duração menor do que as do seu entorno.

Quando se aplica a mesma metodologia para a análise da sílaba final de U (tabela 6), os resultados são semelhantes, porém apresentando uma predominância maior da ocorrência da correspondência da sílaba proeminente de U com apenas uma nota, que apresenta duração maior do que as do seu entorno (74.5%). As duas outras estratégias foram bem menos acionadas, sendo que a sílaba final de U corresponde a mais de uma nota, ou pela ocorrência de ornamentos ou pela constituição da própria melodia, em 17.7% dos casos e corresponde a apenas uma nota, que apresenta duração menor do que as do seu entorno em apenas 7.8% das ocorrências.

Tabela 7. Movimento melódico: comparação da(s) nota(s) musical(is) que corresponde(m) à sílaba final de U com a sílaba precedente (proeminência de U). CSM1-CSM25: refrão e 1ª estrofe.

(a) a sílaba final de U corresponde a mais de uma nota, ou pela ocorrência de ornamentos ou pela constituição da própria melodia;

(b) a sílaba final de U corresponde a apenas uma nota, que apresenta duração maior do que as do seu entorno;

(c) a sílaba final de U corresponde a apenas uma nota, que apresenta duração menor do que as do seu entorno.

Cantiga de Santa Maria	Caso (a)	Caso (b)	Caso (c)	Subtotal
1	0	10	0	10
2	0	0	13	13
3	4	7	1	12
4	0	12	0	12
5	0	8	0	8
6	0	8	0	8
7	4	14	0	18
8	0	8	0	8
9	0	16	0	16
10	2	4	0	6
11	4	10	0	14
12	0	6	0	6

13	0	6	0	6
14	1	5	0	6
15	0	10	0	10
16	0	6	0	6
17	5	1	0	6
18	2	8	2	12
19	2	2	2	6
20	8	8	0	16
21	0	6	0	6
22	2	4	0	6
23	0	6	0	6
24	2	3	0	5
25	5	5	0	10
Subtotal	41 (17.7%)	173(74.5%)	18 (7.8%)	232 (100%)

As tabelas 6 e 7 evidenciam (mais uma vez, quando consideramos os trabalhos anteriores desta autora) a dificuldade de se tratar o nível melódico, quando se buscam indícios da prosódia linguística no nível musical. Os resultados mostrados nessas tabelas indicam que, de fato, a melodia é o parâmetro menos acionado para marcar no nível musical os limites e as proeminências do enunciado prosódico no nível linguístico. Entretanto, dentre as três possibilidades analisadas, o fator mais acionado, caso (b), tanto para marcar a proeminência de U quanto para marcar a sílaba final desse constituinte, tem, de fato, uma interface com o ritmo, porque se realiza como a sustentação da duração de uma nota. O único fator que realmente se marca como melódico é o caso (a), em que há um movimento melódico de mais de uma nota, ou da própria melodia ou de um ornamento musical, sobre a sílaba analisada. No entanto, esta não é a estratégia melódica mais acionada para marcar a constituição de U.

5 Conclusão

A partir do estudo desenvolvido, foi possível mostrar que o encavalgamento poético não interfere na divisão das cantigas em enunciados fonológicos, no nível prosódico linguístico, que dá suporte ao nível musical das CSM. Desta forma, o encavalgamento se mostra somente como um fenômeno sintático e não prosódico, uma vez que, em relação às cantigas, a constituição do texto em versos a serem cantados tem mais força na constituição dos enunciados fonológicos do que a estrutura sintática, que faz a sentença “transbordar” de um verso para o seguinte. Ao contrário, em

termos prosódicos, o final do enunciado fonológico é sempre o final do verso, independentemente de o conteúdo semântico e a estrutura sintática serem completados no verso seguinte.

Em termos de uma possível marcação no nível musical dos limites dos enunciados fonológicos (U) prosódicos, foi possível constatar, a partir de uma análise da relação letra/música considerando parâmetros de duração, proeminência rítmico-musical e melodia, que a coincidência da sílaba proeminente de U com a posição inicial de compasso (posição de proeminência musical) é a principal estratégia acionada, uma vez que se mostra categórica em todas as cantigas analisadas. Estratégias ligadas ao alongamento das sílabas tônica e final de U são também importantes para marcar a delimitação final desse constituinte prosódico.

No entanto, os resultados apontam para a melodia como o parâmetro menos acionado para marcar no nível musical os limites e as proeminências do enunciado prosódico no nível linguístico. Entretanto, como foi mostrado, esse resultado negativo pode ser apenas reflexo da dificuldade metodológica (ainda não resolvida) de analisar essa dimensão. Mesmo com todas as dificuldades enfrentadas, os resultados apontam para a importância da interface entre melodia e ritmo, na delimitação musical dos constituintes prosódicos linguísticos.

Agradecimento: O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (Processo: 302648/2019-4).

REFERÊNCIAS

ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito. **Antoloxía da lírica galego-portuguesa**. Vigo: Xerais, 2003.

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.

ANGLÉS, H. **La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio** – Facsímil, transcripción y estudio crítico por Higinio Anglés. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona; Biblioteca Central; Publicaciones de la Sección de Música, 1943. Volume II – Transcripción Musical.

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

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. Alfonso X. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Org.). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993. p. 36-41.

BISOL, L. Constituintes prosódicos. In BISOL, L. (Org.) **Introdução a Estudos de Fonologia do Português Brasileiro**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. p. 243-255.

BREA, M. Cantiga. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Org.). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993. p. 132-134.

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>

COSTA, D. S. **A interface música e lingüística como instrumental metodológico para o estudo da prosódia do português arcaico**. Tese de Doutorado (Lingüística e Língua Portuguesa). Araraquara: FCL/UNESP, 2010.

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. **Cantus coronatus: 7 cantigas d'El-Rei Dom Dinis**. Kassel: Reichenberger, 2005.

FIDALGO, E. **As Cantigas de Santa María**. Vigo: Xerais, 2002.

GONÇALVES, Elsa. Atehudas ata a fiinda. In: **De Roma ata Lixboa**. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses. A Coruña: Real Academia Galega, 2016. p. 270.

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. From Musical Cadences to Linguistic Prosody: How to Abstract Speech Rhythm of the Past. In: PARTRIDGE, J. (Ed.)

Interfaces in language. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010. p. 113-134.

MASSINI-CAGLIARI, G. Contribuição para a análise do ritmo linguístico das cantigas medievais profanas e religiosas a partir de uma interface Música-Linguística. In: REBELO, H. (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. **A música da fala dos trovadores.** São Paulo: Editora Unesp, 2015.

MASSINI-CAGLIARI, G. O papel da relação entre letra e música na investigação de elementos prosódicos em períodos passados da língua: análise de duas *Cantigas de Santa Maria*. In: CARRILHO, E.; MARTINS, A. M.; PEREIRA, S.; e SILVESTRE, J. P. (Org.) **Estudos Linguísticos e Filológicos Oferecidos a Ivo Castro.** Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 2019. p. 805-830.

MASSINI-CAGLIARI, G. Em busca da prosódia inaudível: a duração musical como pista da constituição das frases entoacionais e dos enunciados prosódicos nas *Cantigas de Santa Maria*. **Cadernos de Linguística.** V. 2, N. 1, 2021, p. 1-20.

MATTOSO, Glauco. **Tratado de versificação.** São Paulo: Annablume, 2010.

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

MONTOYA MARTÍNEZ, J. **Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X.** Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1999.

NESPOR, M.; VOGEL, I. **Prosodic Phonology.** Dordrecht: Foris Publications, 1986.

PARKINSON, S. As *Cantigas de Santa Maria*: estado das cuestións textuais. **Anuario de estudos 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. In BILLY, D.; CLÉMENT, F.; COMBES, A. (Ed.) **L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches.** Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006. p. 231-250.

TENANI, L. E. **Domínios prosódicos no português do Brasil**: implicações para a prosódia e para a aplicação de processos fonológicos. 2002. Tese (Doutorado em Linguística)- IEL, UNICAMP, Campinas.

TENANI, L. E. Fonologia Prosódica. In da HORA, D.; MATZENAUER, C. L. **Fonologia, Fonologias**. Uma introdução. São Paulo: Contexto, 2017. p. 109-123.

VERLUYTEN, S. P. M. **Recherches sur la prosodie et la métrique du Français**. Tese de Doutorado. Wilrijk, Universitaire Instelling Antwerpen, 1982.

VIGÁRIO, M. **The Prosodic Word in European Portuguese**. PhD Dissertation. Lisbon: University of Lisbon, 2001.

Recebido em 27 de junho de 2022.

Aceito em 8 de outubro de 2022.

Publicado em 31 de julho de 2023.

SOBRE A AUTORA

Gladis Massini-Cagliari é Doutora em Linguística (Unicamp, 1995) e Professora Titular em Fonologia (Unesp, 2015), atuando junto ao Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas e ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Câmpus de Araraquara.