

A PARAGOGUE RÍTMICA NA LÍRICA PROFANA GALEGO-PORTUGUESA

GLADIS MASSINI-CAGLIARI
(UNESP - Araraquara)

0. Objetivo

O objetivo deste artigo é revisitar o fenômeno da paragoge nas cantigas medievais portuguesas, sob a perspectiva das atuais fonologias não-lineares, em especial os modelos métrico, de Hayes (1995), e de geometria de traços, de Clements & Hume (1995). Para tal, será utilizada como *corpus* a edição fac-similada de 1982 do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (de agora em diante, CBN).

1. Introdução

A paragoge é um processo fonológico que consiste, segundo Xavier & Mateus (1990: 281), no “*acrescentamento de um segmento fonético em posição final de palavra*”. Em todo o universo da lírica profana galego-portuguesa, esse fenômeno aparece em apenas cinco cantigas¹, que, no CBN, recebem os seguintes números²: 721 (uma marinha de Estêvão Coelho), 903 (uma cantiga de amor, marinha, de Rui Fernandes), 1153 (uma paralelística de João Zorro), 1199 (uma cantiga de amigo de Martim de Caldas) e 1553 (uma cantiga de escárnio de Fernão Soares)³.

A cantiga em que mais caracteristicamente aparece o fenômeno da paragoge no CBN é a de número 1153. Nessa cantiga, a paragoge percorre (quase) todos os versos, com exceção do refrão, como se pode ver na transcrição que se fez abaixo da cantiga tal como aparece no CBN (p. 247):

- (1) El Rey de portugale
Barquas mandou laurare
E la iram nas barqs migo
Mia filha e uossamigo

El Rey portugale
Barqs mandou fa fazê
E la iram nas barquas migo

Barqs mandou laurare
Eno mar as deytarē
E la irā

Barqs mandou faž
Eno mar as metere
E la iram :————

Em CBN 721, a paragoge ocorre apenas no último verso do refrão *al mar* → *al marg*, como se pode ver na interpretação da primeira estrofe dessa cantiga, feita por Cunha (1982: 246), em (2):

- (2) Se oj' o meu amigo
 soubess', iria migo:
 eu al rio me vou banhar
 al mare !

No entanto, nas interpretações que fazem desta cantiga, nem Nunes (1973, vol. II: 142) nem a *Lírica Profana Galego-Portuguesa* (de agora em diante, LP) (1996: 245) consideram este último verso da cantiga, talvez porque se fiam principalmente na lição do *Cancioneiro da Vaticana* (CV). Porém, assim como o faz Cunha, é preferível confiar na versão do CBN, uma vez que é clara a existência desse verso no refrão, como se pode ver na Figura 1, abaixo, a reprodução do trecho da página do CBN em que aparece a primeira estrofe da cantiga 721:

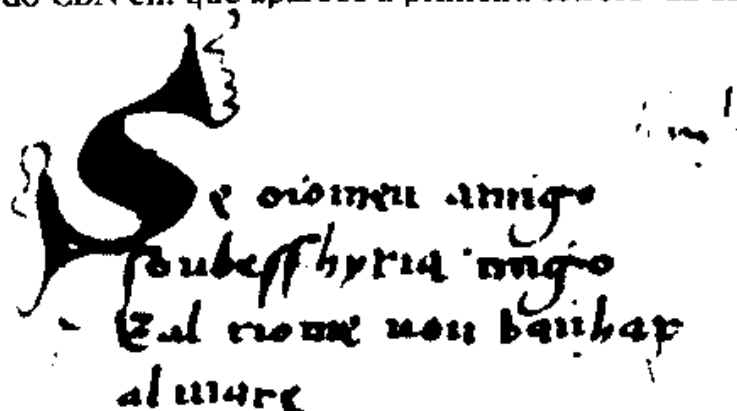
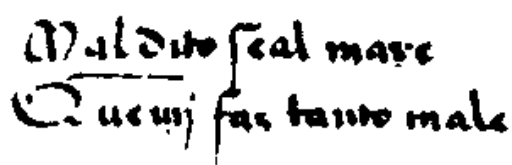


Figura 1.

Primeira estrofe de CBN 721 (p. 346), uma cantiga de amigo de Estêvão Coelho.

Em CBN 903, cuja primeira estrofe está transcrita abaixo na interpretação da LP (1996: 900), a paragoge afeta apenas os versos do refrão:

- (3) Quand'eu vejo las ondas
e las muyt'altas ribas,
logo mi veen ondas
al cor, pola velyda:
maldito se(j)a 'l mare
que mi faz tanto male !

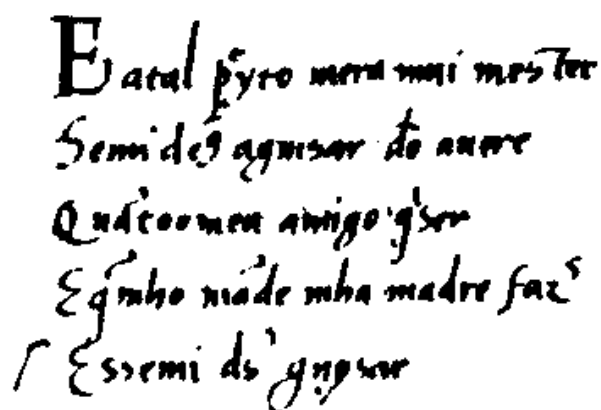


Maldito se(j)a 'l mare
que mi faz tanto male

Figura 2.

Refrão de CBN 903 (p. 420), uma cantiga de amor, marinha, de Rui Fernandes.

Por outro lado, em CBN 1199, a paragoge só acontece no final de um único verso (o segundo da segunda estrofe) — como se pode observar na Figura 3, abaixo. No entanto, nem a interpretação de Nunes (1973, vol. II: 385) nem a da LP (1996: 615) (que são iguais) dos versos dessa estrofe consideram a inclusão do -e paragógico final — veja (4)⁴.



E atal preito m'era mui mester
se mi Deus aguisar de o aver
e quanto o meu amigo quiser
Essemi de' q'quiser

Figura 3.

CBN 1199 (p. 544), uma cantiga de amigo de Martim de Caldas.

- (4) E atal preito m'era mui mester,
se mi Deus aguisar de o aver,
e quanto o meu amigo quiser

e que mi-o mande mia madre fazer,
e, se mi Deus esto guisar, ben sei
de mi que logu'eu mui leda serei.

Já em Massini-Cagliari (1995: 216-nota de rodapé), foi levantada a hipótese de se tratar este caso apenas de um erro de cópia, já que os demais infinitivos em final de verso que aparecem nessa cantiga não apresentam o *-e* paragógico. Talvez seja por este motivo que Cunha (1982: 246) não liste essa cantiga no seu estudo sobre paragoge. No entanto, há que se observar que o acréscimo de *-e* final a *auer*, nesse contexto, possui as mesmas características da paragoge nos outros casos encontrados nas cantigas medievais galego-portuguesas: ocorre em final de verso (diante de pausa), depois de consoante líquida, transforma uma palavra originalmente oxítone em paroxítone. Por esses motivos, o aparecimento da paragoge, nessa cantiga, não deve ser desconsiderado.

Em CBN 1553, a paragoge ocorre nos dois versos do refrão e sempre no último verso de cada estrofe, combinando com os do refrão. Cunha (1982: 246) exclui essa cantiga de seu estudo pelo fato de a paragoge ocorrer apenas depois de consoante nasal (nos outros casos, ocorre depois de consoantes grafadas como R ou L).

Além desses casos de acréscimo de *-e* paragógico depois de nasal, nessa cantiga ocorre a forma *amore* no refrão, como se pode ver na interpretação da cantiga CBN 1553 de Rodrigues Lapa (1995: 103-104), retomada em LP (1996: 330-331), da qual estão transcritos os versos do refrão em (5). Talvez por considerarem que se trata mesmo de uma “italianização”, nenhum dos estudiosos citados considera a forma *amore* como um caso de paragoge. Ou talvez por faltar a essa ocorrência uma das características básicas da paragoge: seu contexto de aplicação é o final de verso (e, nesse caso, *amore* aparece no meio do primeiro verso do refrão)⁵.

- (5) Ai, amor, amore de Pero Cantone,
 que amor tan saboroso e sen tapone!

2. O fenômeno da paragoge visto por Cunha (1982)

No célebre artigo “*Sobre o e paragógico na épica e na lírica*”, publicado na coletânea de 1982, Cunha faz uma revisão dos estudos feitos a respeito da paragoge nas línguas românicas, desde os apontamentos de Nebrija até a discussão das idéias de Menéndez Pidal. Retomando o estudo deste último, Cunha mostra que, na Espanha, no século XVI, o acréscimo de uma vogal paragógica era visto, na maioria das vezes, como um arcaísmo ou um vulgarismo, por figurar em “*versos de romances espanhóis, não raro mesclados de lusismos*”, “*cantados por personagens de regra populares*”.

Das conclusões de Menéndez Pidal, retomadas por Cunha (1982: 242), pode-se ressaltar o fato de a paragoge não conservar a forma primitiva das palavras, pois muitas dessas vogais -e finais são anti-etimológicas. Por outro lado, as formas resultantes da paragoge não podem ser classificadas como regionalismo, um modo de falar específico de uma região, pois assim seu emprego deveria ser categórico e não apenas em final de verso. Também não se trata de uma “correção” bárbara e arbitrária idealizada por editores “ignorantes”, nem de um recurso empregado por poetas “rudes” para uniformizar versos graves e agudos, porque a mescla de assonâncias femininas e masculinas era prática corrente na poesia popular, sem que fosse tida como defeito. Por esses motivos, Menéndez Pidal conclui que as únicas razões satisfatórias para o aparecimento da paragoge são musicais: reduzir à igualdade as terminações de versos graves e agudos. Mais tarde, esse estudioso recua, como mostra Cunha (1982: 244-245), e reconhece nas palavras com -e final paragógico formas arcaicas e hipercorretas — conclusão com a qual Cunha não concorda.

No entanto, Cunha (1982: 266) ainda vai mais longe, ao afirmar que *“no aparecimento da vogal epitética o elemento lingüístico está indiscutivelmente subordinado ao fator ritmo”*. Como o acréscimo do -e paragógico só se processa em final absoluto dos versos (nas cantigas medievais portuguesas), Cunha (1982: 270) conclui estar diante de *“um recurso poético ou melódico diretamente ligado à estrutura métrica desses cantares”*. Para esse autor, o uso da paragoge não seria apenas uma maneira de recuperar uma vogal etimológica, nem um simples arcaísmo. Seria, contudo, um recurso que

“examinado do ponto de vista vocabular, corresponderia de início a uma realidade etimológica ou a uma criação ultracorreta, mas que nos séculos XII e seguintes se continuou a utilizar não como simples sinal arcaizante, denotador da antigüidade desses cantares, senão - e principalmente - por uma razão mais profunda, pertinente à própria estrutura rítmica, fundada no verso grave.”

Assim sendo, para Cunha (1982: 272), a paragoge, nas cantigas medievais galego-portuguesas pode ser considerada um *“necessário apoio rítmico para acomodar as palavras agudas da língua à final grave”* - um arcaísmo, ou, nas suas palavras, um *“tradicionalismo, antes que lingüístico, rítmico”*. É por este motivo que Cunha (1982: 270-271) considera que a paragoge se aplica categoricamente em toda cantiga paralelística de versos agudos⁶:

“Não será (...) aventurado supormos que a referida vogal se acrescentaria sempre às finais agudas das antigas paralelísticas

galego-portuguesas, à semelhança do que ocorria nas gestas espanholas (...)."

Em primeiro lugar, é necessário salientar que a paragoge não é um fenómeno restrito às cantigas paralelísticas. Aliás, em todos os cinco casos listados no item anterior deste trabalho, as paralelísticas são minoria (apenas duas, CBN 721 e CBN 1153, contra três não-paralelísticas, CBN 903, CBN 1199 e CBN 1553). Além disso, pode ser precipitado pressupor a aplicação categórica de um fenómeno tão pouco atestado nos documentos (apenas cinco cantigas no total) ou mesmo a "correção", por parte dos copistas, de quase todas as cantigas paralelísticas, eliminando todas as vogais paragógicas, delas deixando resquícios em apenas duas composições.

Ao lado disso, é também precipitado fazer uma afirmação tão abrangente, porque a vogal paragógica, ocorrendo em todos os casos, desfaria a equivalência entre verso agudo e verso grave com uma sílaba poética a menos⁷, largamente cultivada por grande parte dos trovadores (lei conhecida na literatura como *de Mussafia*).

3. Da natureza fonológica do processo da paragoge

Como pode ser observado a partir das cantigas listadas no item 1 deste trabalho, todos os casos de paragoge, em Português Arcaico (de agora em diante, PA), envolvem o acréscimo de *-e* ao final de uma palavra oxítone terminada em consoante líquida, ou seja, /l/, /r/ ou /n/. Em outras palavras, pode-se dizer que, para o aparecimento da paragoge, é necessária uma palavra terminada em uma sílaba travada por um arquifonema /L/, /R/ ou /N/, nos termos de Câmara Jr. (1970). Isto pode ser observado na lista em (6), que contém os casos atestados de paragoge nas cantigas profanas galego-portuguesas:

(6)	mar	→	mare	(CBN 721)	canton	→	cantone	(CBN 1553)
	mar	→	mare	(CBN 903)	tapon	→	tapone	(CBN 1553)
	mal	→	male	(CBN 903)	Zorzelhon	→	zorzelhone	(CBN 1553)
	portugal	→	portugale	(CBN 1153)	sazon	→	sazone	(CBN 1553)
	laurar	→	laurare	(CBN 1153)	gordon	→	gordone	(CBN 1553)
	fazer	→	fazere ⁸	(CBN 1153)	uecon	→	uecone ⁹	(CBN 1553)
	meter	→	metere	(CBN 1153)	leon	→	leone	(CBN 1553)
	auer	→	auere	(CBN 1199)				

Há três fatores que contextualizam o aparecimento da paragoge: a) final de verso (diante de pausa); b) palavra originalmente oxítone; c) terminada em líquida.

Por ocorrer apenas em final de verso, o processo de paragoge em PA não pode ser confundido com um processo de epêntese. Lee (1993) mostra, em relação ao Português Brasileiro (de agora em diante, PB), que a epêntese é um processo fonológico de inserção de vogal, que ocorre ainda na componente lexical da Fonologia, e que tem por objetivo transformar em sílabas bem formadas seqüências de vogais e consoantes que não correspondem às estruturas do português. Na opinião de Lee, a vogal epentética acrescentada é sempre, fonologicamente, um /e/, podendo assumir as formas fonéticas de [e], [i] ou mesmo [ɛ], depois da aplicação da regra lexical de acento e de regras pós-lexicais de “redução” de vogais. Em todos esses casos, a vogal epentética é acrescentada na posição de núcleo¹⁰.

De todos os casos listados por Lee, o único comparável ao processo de paragoge no PA é o último (inserção de vogal, na pronúncia de palavras estrangeiras e siglas, em que figura uma sílaba travada por um som [-soante]: VARIG[i], *club*[i], *fut*[i]*bol*). A aproximação observada entre esses dois processos é o fato de ambos inserirem /e/ em posição final de palavra (no caso da epêntese em PB, este /e/ realiza-se como [i], por estar em posição átona final). Porém, a epêntese também pode ocorrer no meio de palavra (ex: *fute*bol), enquanto que a paragoge se restringe ao final da palavra, ocorrendo especificamente em final de verso. No entanto, a grande diferença entre eles, já notada por Cunha (1982: 262), é o fato de a epêntese ser motivada pela busca de estruturas silábicas possíveis dentro da língua, enquanto que a paragoge mexe com a estrutura de uma palavra já bem formada, em termos de estrutura silábica.

Mas, se a vogal paragógica acrescentada não é produto de uma epêntese, qual a sua natureza?

Menéndez Pidal (citado por Cunha, 1982: 244) acredita ser esta vogal um arcaísmo, resquício sobrevivente de uma vogal etimológica:

“Pensar que la -e procede de una paragoge poética es un absurdo. Obsérvese a este propósito que no hay en la poesía antigua ninguna -a ni -o paragógicas para fabricar asonantes á-á, á-o, ó-o, etc.: sólo aparece la -e porque es la única vogal latina que se pierde en el español, señor(e), heredad(e).”

Porém, o argumento de Menendez Pidal pode ser visto de outra maneira. Sendo a paragoge um processo poético (de *estilo*, portanto, na opinião de M. Pidal), como os demais recursos estilísticos, esse processo não pode, em nome da arte, criar formas que fujam por completo à estrutura básica da língua (o que aconteceria se houvesse, de fato, paragoge com -a ou -o). Nesse sentido, a escolha só poderia ter recaído (como, de fato aconteceu) em uma vogal que, através de processos fonológicos característicos da língua, pode “se perder”, em

determinados contextos. Deste modo, o mesmo argumento utilizado por M. Pidal para dizer que se trata de uma vogal etimológica pode ser arrolado para justificar o-*e* paragógico como resultado de uma construção estilística (o que explicaria o fato de várias dessas vogais paragógicas atestadas não corresponderem a vogais realmente existentes em formas latinas).

Por sua vez, Cunha (1982: 262) aposta em uma explicação muito mais condizente com a verdadeira natureza do processo da paragoge em PA:

"... o aparecimento do -e depois de /r/ e /l/ finais dependeria da articulação alveolar da consoante, de que seria um natural desenvolvimento."

Por ser um processo de natureza estilística, que se aplica apenas às palavras em final de verso (antes de pausa), não podendo ser aplicado em todos os contextos e nem alterar a forma de base da palavra, no léxico, a paragoge deve ser considerada um processo pós-lexical, pós-sintático. Nesse sentido, aplica-se depois da regra de localização do acento de palavra, pois, como mostra Massini-Cagliari (1995), esta está localizada na componente lexical, já no PA.

Em Massini-Cagliari (1995), foi mostrado, com base na teoria métrica paramétrica de Hayes (1995), que o pé básico do ritmo do PA (que inclui o período trovadoresco), é o troqueu moraico. Este tipo de pé, por levar em consideração o peso da sílaba no momento da atribuição do acento, pode se estruturar de duas maneiras: duas sílabas leves, representadas por \cup , sendo que a primeira é a proeminente, ou uma única sílaba pesada, representada por $—$. Esquemmatizando, tem-se, em (7a), o primeiro tipo, ao passo que em (7b), o segundo¹¹.

(7) a. (x .)
 $\cup \cup$

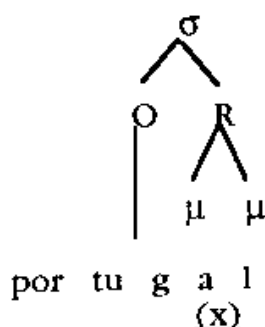
 b. (x)
 $—$

Como o PA constrói pés não-iterativamente, da direita para a esquerda (isto é, no sentido do final para o início da palavra), basta que um único pé básico completo seja construído para que o acento da palavra seja atribuído $—$ não é preciso continuar a construir pés até esgotar toda a extensão da palavra. Deste modo, temos, em (7a), a estrutura de uma palavra paroxítone e, em (7b), a de uma oxítone. Ora, como em PA a grande maioria das palavras é paroxítone (56.7% dos casos analisados por Massini-Cagliari, 1995), a estrutura rítmica canônica do português trovadoresco é o troqueu moraico composto de duas sílabas breves. Ora, sendo assim, a paragoge estaria perfeitamente dentro dos padrões do que se espera dos processos motivados ritmicamente, dentro da teoria métrica de Hayes

(1995), uma que vez que tais processos se caracterizam por transformar estruturas rítmicas não-padrão em canônicas e nunca vice-versa.

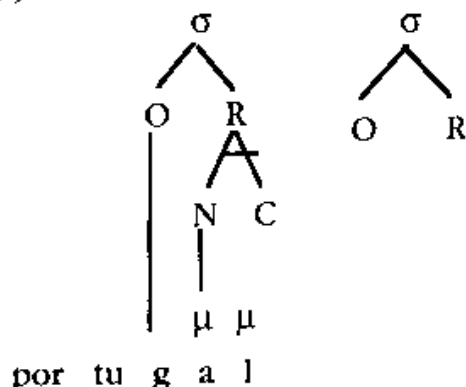
Exemplificando através da ocorrência da palavra *portugale*, tem-se, em um primeiro momento, a atribuição de acento à última sílaba da palavra, definida como pesada¹²:

(8)



Verificado o contexto favorável para a ocorrência da paragoge, o segundo passo é o desligamento da consoante da coda, seguida da criação de uma nova sílaba (σ), que transforma o pé rítmico não-padrão, composto de uma sílaba pesada —, em um pé canônico, composto de duas sílabas leves $\cup \cup$.

(9)

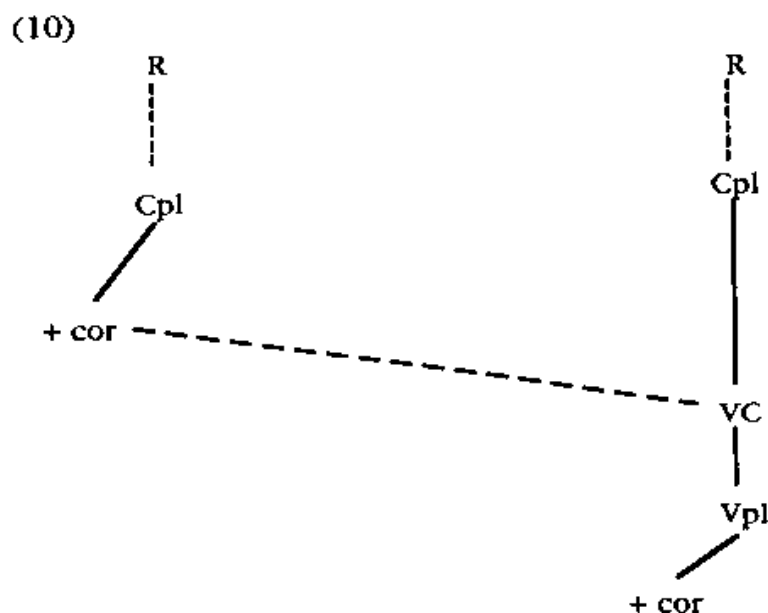


Observando o contexto de aplicação do processo da paragoge, uma outra observação importantíssima pode ser feita — que confirma a idéia de Cunha de que o -e paragógico é, de fato, “*um desenvolvimento da consoante anterior*”. Do ponto de vista da Fonologia Autossegmental, conforme a teoria da Geometria de Traços de Clements & Hume (1995), seguida por Cagliari (1997), o que caracteriza as consoantes nasais, laterais e vibrantes enquanto grupo é o fato de serem [+ soante], sendo que as laterais são [+ contínuo], as vibrantes, [- contínuo], enquanto que as nasais são, obviamente, [+ nasal]. Como pôde ser observado, das consoantes possíveis em posição de coda no PA, apenas a fricativa

(representada, na escrita, por *s*), não faz parte do grupo de consoantes-gatilho para o processo da paragoge. Entretanto, é importante observar que, no grupo das consoantes em posição de coda, *s* é a única [-soante]. Em outras palavras, o que a configuração de traços desses sons mostra é que o PA não aceita como gatilho desencadeador do processo da paragoge consoantes "puras", mas apenas as chamadas "líquidas".

Outra característica comum às três consoantes-gatilho da paragoge é o fato de serem [+coronal]. E é justamente através do espraiamento desse traço que se forma a vogal paragógica, grafada sempre como "e". No entanto, é preciso lembrar que não basta à consoante ser coronal e estar em posição de coda para desencadear a paragoge: ela tem que ser, antes de tudo, sonorante (uma vez que este traço é, hierarquicamente, superior ao traço coronal).

O processo de espraiamento de coronal, que dá origem à vogal paragógica, pode ser descrito como em (10)¹³:



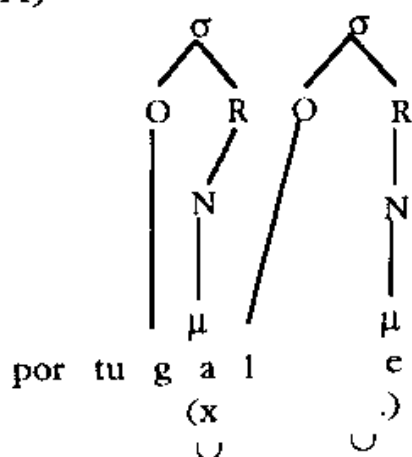
A partir desse processo de espraiamento do traço coronal da consoante anterior, cria-se uma vogal também coronal. De acordo com o quadro das propriedades das vogais de Cagliari (1997: 25), há quatro vogais coronais em PB: [i], [e], [ɛ] e [ɪ]. Pressupondo que o quadro das vogais do PA já fosse igual ao do PB atual, haveria apenas três possibilidades de realização fonética para a vogal paragógica do PA, representada na escrita como *-e*: [i], [e] e [ɪ] ([ɛ] ficaria excluída justamente por não poder figurar em posição pós-tônica final). No entanto, é necessário frisar que, em termos estruturalistas, essas três vogais (realizações fonéticas possíveis da vogal paragógica) podem ser consideradas alofones de um mesmo fonema (/e/) - o que torna a especificação da abertura da vogal, dada pelos traços *open*, dependente de informações quanto à localização

do acento principal da palavra. No entanto, com base apenas em informações a respeito da representação ortográfica dessa vogal, fica difícil saber como ela era efetivamente realizada: como [i], [e] ou [l]. Entretanto, estabelecer a exata realização fonética dessa vogal não é o mais importante: o mais relevante é saber que se trata de um desenvolvimento da consoante anterior, e que qualquer uma de suas possíveis realizações fonéticas está prevista e pode ser explicada pela descrição aqui apresentada.

Depois de gerada a vogal paragógica através do processo de espriamento do traço coronal, o processo é finalizado através da reestruturação das sílabas finais da palavra. Após o desligamento da coda da sílaba final, aplica-se o processo de ressilabificação que transforma essa consoante em *onset* da nova sílaba. Note-se que, nesse processo, o segmento consonantal deixa de ser moraico, ou seja, deixa de ter peso para a atribuição do acento. A partir daí, a mora que antes estava ligada a esse segmento passa para o *-e* paragógico introduzido, uma vez que uma vogal sempre é moraica, na teoria de Hayes, 1995). Desta forma, acrescenta-se elementos (a vogal paragógica), sem que seja acrescentada qualquer *mora* nova à palavra: em outras palavras, o *peso* do novo pé gerado se mantém equivalente ao do pé rítmico que o gerou.

Exemplificando, em (11), tem-se a transformação do pé trocaico-moraico *gal*, de *portugal*, composto de uma única sílaba pesada, em um pé trocaico-moraico composto de duas sílabas leves, *ga-le*, padrão canônico do PA.

(11)



4. Conclusão

Ao final da descrição feita acima do processo da paragoge em PA, pode-se concluir que a idéia de Cunha (1982: 268), de que a origem da paragoge "... só pode estar na tendência à final trocaica" é acertada; no entanto, deve-se considerar que essa tendência apontada por Cunha não é apenas uma característica explorada artisticamente com finalidades estilísticas, no momento

da construção de versos, mas uma característica da própria língua, inerente a ela, estruturadora do próprio ritmo lingüístico do idioma, que servirá de base à construção do seu ritmo poético. Neste sentido, a ocorrência da paragoge nas cantigas de amigo galego-portuguesas não deve ser vista apenas como um recurso estilístico, mas deve ser considerada como o resultado da aplicação de processos rítmicos visando eurrítmia, pautados na possibilidade aberta pelas próprias escolhas paramétricas da língua quanto ao seu ritmo de base. É somente porque o pé rítmico básico do português nessa época é o troqueu moraico que existe a possibilidade de ocorrência de paragoge; se o pé-básico do PA fosse o iambo (duas sílabas, sendo que a segunda é a proeminente), por exemplo, tal possibilidade não existiria, uma vez que não haveria lugar de ancoragem para a vogal introduzida. Desse modo, processos rítmico-poéticos como a paragoge só podem ser licenciados na língua quando estiverem de acordo com seus padrões básicos de ritmo lingüístico, sobre o qual se constrói o ritmo poético.

Além disso, sendo a vogal paragógica um desenvolvimento da consoante anterior, não se pode tratar esse processo meramente como uma questão de estilo, uma “vontade” do poeta de retomar “formas antigas” aleatoriamente, já que existe uma base verdadeiramente lingüística para que essa vogal se desenvolva.

Notas

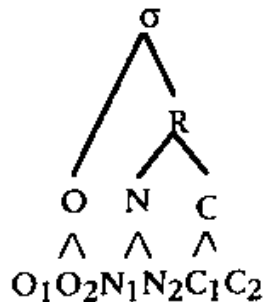
- 1 Assim como em Wulstan (1993: 27), considera-se que nem todas as palavras agudas terminadas em R, L e N, em final de verso, sofrem paragoge. Portanto, este trabalho ficará limitado à análise desse fenômeno nas cantigas em que este estiver efetivamente (a)notado na escrita.
- 2 Cunha (1982: 246) lista apenas quatro cantigas em que ocorre o fenômeno da paragoge. Comparando-se a lista desse autor com a deste trabalho, falta a cantiga CBN 1199. As razões para que Cunha não a considere são discutidas adiante.
- 3 A ortografia dos nomes dos trovadores segue Oliveira (1994).
- 4 No entanto, Nunes (1973, vol. III: 553) reconhece que, no CBN, no verso em questão, a última palavra é *auere* ou *auerr*. A este respeito, a versão fac-similada do CBN, reproduzida na Figura 3, deixa claro que não pode ser *auerr*, sendo a única interpretação possível *auere*.
- 5 Wulstan (1993: 18) considera a existência de paragoge, nas *Cantigas de Santa Maria*, no meio de versos. No entanto, como, nos casos citados por esse autor, a paragoge se aplica a palavras no meio do verso mas imediatamente antes de cesura, pode-se dizer que o contexto “diante de pausa” não foi violado.
- 6 Naro (1973: 156) compartilha dessa opinião de Cunha.
- 7 Massini-Cagliari (1995: 186) mostra que, no universo das cantigas de amigo galego-portuguesas, a equivalência entre versos agudos e versos graves com uma sílaba a menos acontece em 17.01% dos casos (86 em 503), um percentual a não ser desprezado, uma vez

que, no universo das cantigas que alternam versos graves com agudos, este percentual corresponde a 45.5% dos casos.

8 A forma "fazere" aparece grafada, em CBN 1153, abreviada - faze~/faz). Porém, como todos os infinitivos, nessa cantiga, recebem a vogal paragógica, e como esta forma rima com outras em que a paragoge foi aplicada, optou-se por considerá-la.

9 *Bençone*, na interpretação de Lapa (1995: 104) e LP (1996: 331).

10 Para tal, considera-se a sílaba como tendo a seguinte estrutura — segundo Selkirk (1980: 5), posição que temos seguido desde Massini-Cagliari (1992):



em que: σ = sílaba; R = rima; O = "onset"; N = núcleo; C = coda.

11 Em (7), x representa o tempo (ou sílaba) proeminente do pé, ao passo que o ponto, o tempo (ou sílaba) não proeminente. Os símbolos de \cup e $-$ dizem respeito ao peso das sílabas, estabelecidos, para o PA, em Massini-Cagliari (1995: 206).

12 Na árvore em (8), o símbolo μ representa uma "mora".

13 Em (10), R = raiz; Cpl = lugar da consoante; VC = nó vocálico; e Vpl = lugar da vogal (Esta formalização segue Cagliari, 1997: 30).

Referências Bibliográficas

- Cagliari, Luiz Carlos (1997) *Fonologia do Português - Análise pela Geometria de Traços (Parte I)*. Campinas: edição do autor.
- Câmara Jr., Joaquim Mattoso (1985) *Estrutura da Língua Portuguesa*. 15ª edição. Petrópolis: Vozes. 1ª edição: 1970.
- Clements, George N. & Elisabeth Hume (1995) The internal organization of speech sounds. IN Goldsmith, J. A. (org.) *The handbook of Phonological Theory*. Cambridge MA, Oxford UK: Blackwell. 245-306.
- Cunha, Celso Ferreira da (1982) *Estudos de Versificação Portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português.
- Hayes, B. (1995) *Metrical Stress Theory - Principles and Case Studies*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Lapa, M. Rodrigues (1995) *Cantigas d'Escarnho e Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Portugueses*. 3ª edição ilustrada. Lisboa: João Sá da Costa. 1ª edição: 1965.
- Lee, Seung-Hwa (1993) Epêntese no Português. *Estudos Linguísticos XXII - Anais de Seminários do GEL*. Ribeirão Preto: Instituição Moura Lacerda. vol. II, pp. 847-854.
- Massini-Cagliari, Gládis (1992) *Acento e Ritmo*. São Paulo: Contexto.

- Massini-Cagliari, G. (1995) *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português*. Tese de doutorado. Campinas, UNICAMP.
- Naro, Anthony J. (1973) *Estudos diacrônicos*. Petrópolis: Vozes.
- Nunes, José Joaquim (1973) *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro. 1ª edição: 1926/1929.
- Oliveira, António Resende (1994) *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- Selkirk, Elisabeth O. (1980) *On prosodic structure and its relation to syntactic structure*. Indiana: IULC.
- Wulstan, David (1993) Pero cantigas... *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*. Cincinnati, Ohio: University of Cincinnati. vol. VI, pp. 12-69.
- Xavier, M. F. & M. H. M. Mateus (1990) (orgs.) *Dicionário de termos lingüísticos*. Volume 1. Lisboa: Cosmos.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancutt)*. Cod. 10991. Reprodução fac-similada. Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.
- Lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro; Xunta de Galicia, 1996.