

Mariana Moretto Sementi-Spolzino

**Consoantes fricativas: um estudo das relações
entre letras e sons na lírica medieval galego-
portuguesa**



Araraquara - SP
2018

Mariana Moretto Gementi-Spolzino

**Consoantes fricativas: um estudo
das relações entre letras e sons na
lírica medieval galego-portuguesa**



Araraquara-SP
2018

Mariana Moretto Gementi-Spolzino

**CONSOANTES FRICATIVAS: UM ESTUDO
DAS RELAÇÕES ENTRE LETRAS E SONS NA
LÍRICA MEDIEVAL GALEGO-
PORTUGUESA**

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de Araraquara, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Análise fonológica, morfosintática, semântica e pragmática.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gladis Massini-Cagliari

Bolsista: CAPES

Araraquara - SP
2018

Gementi-Spolzino, Mariana Moretto
"Consoantes fricativas: um estudo das relações
entre letras e sons na lírica medieval galego-
portuguesa" / Mariana Moretto Gementi-Spolzino – 2018
223 f.

Tese (Doutorado em Linguística e Língua
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Gladis Massini-Cagliari

1. Fonologia. 2. Consoantes. 3. Fricativas. 4.
Rimas. 5. Variação gráfica. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Mariana Moretto Gementi-Spolzino

CONSOANTES FRICATIVAS: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE LETRAS E SONS NA LÍRICA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de Araraquara, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Análise fonológica, morfosintática, semântica e pragmática.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gladis Massini-Cagliari

Bolsista: CAPES

Data da defesa: 13 de abril de 2018.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gladis Massini-Cagliari
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP.

Membro Titular: Sílvio de Almeida Toledo Neto
Universidade de São Paulo - USP.

Membro Titular: Juliana Simões Fonte

Membro Titular: Cristina Martins Fargetti
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP.

Membro Titular: Ana Carolina Freitas Gentil Almeida Cangemi
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP.

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Câmpus de Araraquara.

Aos meus pais, Luiz Antonio e Maria Izabel, por me ensinarem valores imprescindíveis para a vida e por me fazerem acreditar que meus esforços valeriam a pena.

Agradecimentos

A vida é feita de ciclos e, ao chegar ao fim de mais um deles, faz-me pensar em todas as pessoas que me apoiaram nessa caminhada; afinal, sem vocês nada disso seria possível.

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus pelas conquistas, por me guiar e iluminar para seguir em frente diante das dificuldades da vida; pelos milagres que percebo ter recebido constantemente em minha vida. A fé é algo indescritível.

Aos meus pais, Luiz Antonio e Maria Izabel, que são meus exemplos de vida. Nunca mediram esforços para criar suas filhas. Obrigada por sempre acreditarem e participarem dos meus sonhos. Sou eternamente grata a vocês. Mãe, a você cabe um agradecimento especial: você é minha âncora e meu abrigo. Obrigada por todo apoio e incentivo na realização desta tese. Ter você ao meu lado nesses longos anos de estudos fazendo-me acreditar que chegaria ao fim deste ciclo é gratificante.

Ao meu marido, Gabriel, pelo amor e carinho. Obrigada por me aguentar nos períodos difíceis de estresse, por compreender minha ausência em vários momentos em que fiquei trabalhando sobre esta tese. Com você ao meu lado esse ciclo tornou-se mais leve e feliz.

Agradeço também minha irmã Marina: compartilhar com você todos os momentos da minha vida é maravilhoso. Obrigada por alegrar meus dias com seu jeito alegre, humilde e prestativo de viver.

À querida Gladis. Resumi-la apenas à minha orientadora é pouco, você é a responsável por todo meu crescimento acadêmico e quem nunca deixou de acreditar em mim. Obrigada pela disponibilidade, pela atenção dispensada, pela paciência e pela dedicação em todos esses anos de pesquisa. Você é um exemplo de profissionalismo e fonte de inspiração.

Ao grupo de pesquisa “*Fonologia do Português: Arcaico & Brasileiro*”, coordenado pela orientadora desta pesquisa, ao qual a presente pesquisa está vinculada, pelos ricos bate-papos nas reuniões sobre pesquisa e temas pertinentes do presente trabalho, além de possibilitar troca de material e acesso aos manuscritos digitalizados. A convivência no grupo de pesquisa facilitou a amizade com pessoas queridas e competentes como: Gisela Favaro, Thais Abreu, Ana Carolina Cangemi, Tauanne Amaral, Juliana Simões Fonte, Daniel Soares da Costa, Natália Prado, Natália Macedo.

Agradeço também ao querido professor e amigo Luiz Carlos Cagliari, que, desde os tempos de FONAC (Grupo de Estudo de Fonética Acústica), me proporcionou valiosos conhecimentos fonéticos e fonológicos.

Às professoras Dr^a. Cristina Martins Fargetti e Dr^a. Juliana Simões Fonte, por terem aceito participar do meu exame de qualificação, pela leitura minuciosa e pelas relevantes contribuições ao presente trabalho. Especialmente à amiga e professora Juliana, que desde o evento do SELIN (Seminário de Estudos Linguísticos da UNESP) participou e discutiu assuntos pertinentes ao presente estudo.

À direção, coordenação, professores, funcionários e alunos do IMMES (Instituto Matonense Municipal de Ensino Superior), por incentivarem meu estudo e minha qualificação profissional. Ao trabalhar com vocês aprendi como funciona a vida e a rotina acadêmica e, além disso, tive o prazer de compartilhar conhecimento.

À CAPES, pelo apoio financeiro concedido para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço ainda a todos os meus amigos e, em especial, a Larine Bueno, Patrícia Mello, Rafaela Alcauza, Anelise Molinari, Savana Benjamin, Aline Martins, e aos amigos portugueses Rui Cunha, Rita Cunha, Dona Ana, Sr. Cândido, Alice e Maria.

Por fim, agradeço às minhas amadas famílias Moretto e Gementi, por me mostrarem constantemente o que é viver em família e por fazerem parte das minhas mais eternas e boas lembranças. Além disso, agradeço também à família Paiva e Spolzino, em especial à Sônia, Stela e Edmundo, que me acolheram de forma tão querida.

“Mais ágil que todo o movimento é a Sabedoria, ela atravessa e penetra tudo, graças à sua pureza [...]. Embora única, tudo pode; imutável em si mesma, renova todas as coisas. Ela se derrama de geração em geração nas almas santas e forma os amigos e os intérpretes de Deus, porque Deus somente ama quem vive com a sabedoria! Ela estende seu vigor de uma extremidade do mundo à outra e governa todas as coisas com felicidade” (*Bíblia*, Sabedoria 7, 24, 27-28; 8, 1).

RESUMO

O objetivo da presente tese é estudar as fricativas (sibilantes e chiantes) nas cantigas trovadorescas, a partir das relações existentes entre letras e sons e as possíveis grafias nas cantigas religiosas e profanas.

O *corpus* é composto por 50 Cantigas de Santa Maria (CSM), das 420 cantigas marianas em louvor à Virgem Maria, compiladas em galego-português por Afonso X, e por 150 cantigas profanas, sendo 50 cantigas de amigo, 50 cantigas de amor e 50 cantigas de escárnio e maldizer.

A metodologia utilizada baseia-se na análise das rimas e das variações gráficas presentes nas cantigas trovadorescas, o que nos possibilitou um estudo inédito sobre a realização fônica das fricativas (sibilantes e chiantes) de uma época da língua em que não há mais falantes vivos. Além disso, fez parte dos procedimentos metodológicos de nossa pesquisa a consulta a glossários, rimários e dicionários do português medieval, material que nos auxiliou no mapeamento das rimas nas cantigas medievais.

A análise do sistema consonantal do Português Arcaico (PA), para estabelecer se havia ou não oposição entre os sons representados pelos grafemas focalizados, foi embasada no modelo estruturalista de Pike (1971 [1947]) e em obras que retomam o modelo de Pike, como Cagliari (2002), Souza e Santos (2012), Ferreira Netto (2011), Pickering (2010).

Através da análise dos dados, verificamos que as consoantes fricativas na posição de *onset* silábico nas cantigas religiosas e profanas se comportam de maneira um pouco diferente nos dois corpora. Os segmentos representados pelos grafemas <ss>/<s>, por um lado, e <ç>/<c>/<z>, por outro, estabelecem entre si uma relação de oposição fonológica. Em relação à posição de coda silábica, nas CSM, os dados indicam uma oposição entre as sibilantes vozeadas e desvozeadas em posição de coda, bem como entre as sibilantes e as chiantes, mas os dados analisados nas cantigas profanas indicam que poderia já haver uma neutralização de vozeamento entre as sibilantes e entre estas e a consoante representada por <x>.

Como não dispomos da presença do falante nativo para a comprovação da pronúncia da época, nosso estudo mostra, através da análise dos dados, a riqueza informativa da documentação poética, visto que o estudo das rimas e das variações gráficas é de fundamental importância para o estabelecimento das realizações fonéticas e para a apreensão do sistema fonológico vigente (MATTOS E SILVA, 1989, p. 40). Por isso, este estudo é relevante na compreensão da história da língua portuguesa, uma vez que a coleta e a análise dos dados trazem confirmações de suposições levantadas pelos estudiosos sobre as fricativas sibilantes e chiantes no PA e indícios que ajudam a apontar a datação de processos fonológicos como a neutralização das fricativas em coda (MATTOS E SILVA, 2006; MAIA, 1997 [1986]; TEYSSIER, 1987).

Palavras-chave: Fonologia. Consoantes. Fricativas. Rimas. Variação gráfica. Lírica medieval galego-portuguesa.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to study (sibilant and nonsibilant) fricatives on medieval *cantigas* as from the existing relation among graphemes and represented sounds and possible spelling in religious and secular songs.

The *corpus* is composed by 50 *Cantigas de Santa Maria* (CSM in Portuguese acronyms), extracted from 420 Marian songs to worship the Virgin Mary, compiled in Galician-Portuguese by Afonso X, and 150 secular songs, composed by 50 *cantigas de amigo* (= friend songs), 50 *cantigas de amor* (= love songs) and 50 *cantigas de escárnio e maldizer* (= satirical songs).

The methodology is based on the analysis of rhymes and spelling variations presented on medieval songs, in order to study the phonetic realization of fricatives from a language time with no more living speakers. In addition, our research consultation on glossaries, rhyming dictionaries and dictionaries of medieval Portuguese was part of the methodological procedure.

The analysis of the consonantal system of archaic Portuguese (PA in Portuguese acronyms) to establish whether there was or not opposition among sounds represented by the focused graphemes was based on the structuralist model of Pike (1971 [1947]) and on contributions which resume Pike's model, as Cagliari (2002), Sousa and Santos (2012), Ferreira Netto (2011), Pickering (2010). Through data analysis, we verified that fricative consonants on *onset* syllabic position present a little different behavior in religious and secular *cantigas*. Sounds represented by graphemes <ss>/<s>, on the one hand, and <ç>/<c>/<z>, on the other hand, establish a relation of phonetic opposition. Regarding the opposing syllabic coda, data provided by the CSM indicate an opposition among voiced and voiceless sibilant consonants, between sibilant and nonsibilant as well, but data analyzed on secular songs indicate that there could be already a voicing neutralization among sibilants themselves and among them and consonants represented by <x>.

Because we do not have the presence of a native speaker for proving the exact pronunciation from that time, our study shows, through data analysis, the informative richness of poetic documentation, since the study of rhyme and graphic variations is fundamental to establishing phonetic variations and to the apprehension of the current phonetic system (MATTOS E SILVA, 1989, p. 40). For that reason, this study is relevant for the comprehension of the Portuguese language history, since the collection and the analysis of data confirm the assumptions raised by scholars about sibilant and nonsibilant fricatives on PA and the evidence provided by the data helps dating of phonetic processes such as neutralization of fricatives on syllabic coda (MATTOS E SILVA, 2006; MAIA, 1997 [1986]; TEYSSIER, 1987).

Keywords: Phonology. Consonants. Fricatives. Rhyme. Graphic variations. Medieval Galician Portuguese poetry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	CSM 74 - <i>Códice de Florença</i> (F): <i>Como Santa Maria quiser deffender, non lle pod'ó demo niun mal fazer.</i>	46
Figura 2.	CSM 25, vinheta 3 – <i>Códice rico</i> de El Escorial (T): <i>Esta é como a ymagen de Santa Maria falou en testimonio ontr' o crischão e o judeu.</i>	47
Figura 3.	Iluminura da CSM 25: <i>Esta é como a ymagen de Santa Maria falou en testimonio ontr' o crischão e o judeu.</i>	51
Figura 4.	CSM 6 em To5.	59
Figura 5.	CSM 292 em F 10.	60
Figura 6.	Miniatura. CSM 170. <i>Códice dos músicos</i> de El Escorial (E).	62
Figura 7.	Cantiga <i>Quisera-m'ir – tal conselho preendi</i> , de Airas Carpancho, no <i>Cancioneiro da Ajuda</i> 64.	73
Figura 8.	Cantiga <i>Mim prês forçadament' Amor</i> , de Osoiro Anes, no CBN 37. <i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)</i> .	75
Figura 9.	Cantiga <i>Se eu podess'ir u mia senhor é</i> , de Mem Rodrigues Tenoiro, no V9. <i>Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana</i> .	78
Figura 10.	Cantiga <i>Ay Deus, se sab'ora meu amigo</i> , de Martim Codax, no Pergaminho Vindel 4.	79
Figura 11.	<i>Pergaminho de Sharrer</i> , contendo sete cantigas de amor de D. Dinis, com respectiva notação musical.	81
Figura 12.	Primeira estrofe da CSM 277 em E277.	104
Figura 13.	Terceira estrofe da CSM 205 em E205.	105
Figura 14.	Primeira estrofe da cantiga de amor <i>A gran dereito lazerei</i> em V 558.	106
Figura 15.	Primeira estrofe da cantiga de amor <i>A gran dereito lazerei</i> em B 971.	106
Figura 16.	Sexta estrofe da CSM 49 em E 55.	120
Figura 17.	Nona estrofe da CSM 69 em E 49 (ANGLÉS, 1964, p. 88v).	120
Figura 18.	Primeira estrofe da CSM 201 em E 1.	120

Figura 19.	Primeira estrofe da CSM 138 em E 139r.	129
Figura 20.	Décima quarta estrofe da CSM 138 em E 139v.	129
Figura 21.	Décima sexta estrofe da CSM 138 em E 140.	129
Figura 22.	Primeira estrofe da CSM 292 em E 292.	132
Figura 23.	Primeira estrofe da CSM 292 em F 10.	132
Figura 24.	Primeira estrofe da CSM 287 em E 287.	132
Figura 25.	Terceira estrofe da CSM 287 em E 287.	133
Figura 26.	Oitava estrofe da CSM 87 em To 21.	133
Figura 27.	Oitava estrofe da CSM 87 em E 87.	134
Figura 28.	Quinta estrofe da cantiga 102 em A 102.	149
Figura 29.	Quinta estrofe da cantiga 102 em B 210.	149
Figura 30.	Terceira estrofe da cantiga 169 em A 169.	150
Figura 31.	Primeira estrofe da cantiga 321 em B 38.	150
Figura 32.	Primeira estrofe da cantiga 384 em V 990.	151
Figura 33.	Primeira estrofe da cantiga 384 em B 1382.	151
Figura 34.	V 578.	173
Figura 35.	B 990.	174
Figura 36.	Metade do primeiro parágrafo e o segundo e terceiro parágrafo da V 285.	175
Figura 37.	Primeira estrofe da B 683.	176
Figura 38.	V 324.	177
Figura 39.	As três primeiras estrofes da B 723.	178
Figura 40.	V 734.	179
Figura 41.	As três primeiras estrofes da B 1142.	180
Figura 42.	Primeira e metade da segunda estrofe da B 1538.	181

Figura 43.	Metade da segunda estrofe e estrofes três, quatro e cinco da B 1538.	182
Figura 44.	Última estrofe da V1132.	183
Figura 45.	Última estrofe da B 1600.	183
Figura 46.	V 49.	187
Figura 47.	V153.	188
Figura 48.	B 550.	188
Figura 49.	Primeira e segunda estrofe da V269.	202
Figura 50.	As três primeiras estrofes da B 666.	202
Figura 51.	Segunda estrofe da cantiga 36 em V 555.	204
Figura 52.	Segunda estrofe da cantiga 36 em B 968.	204

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Gráfico das consoantes fricativas sibilantes e chiantes nas cantigas religiosas e profanas.

108

LISTA DE QUADROS

Quadro 1.	Subperiodização do PA.	27
Quadro 2.	Cantigas de amigo – CBN.	31
Quadro 3.	Cantigas de amor – CA.	32
Quadro 4.	Cantigas de escárnio e maldizer.	33
Quadro 5.	Distribuição das cantigas de acordo com sua origem.	37
Quadro 6.	Sistema consonantal Latino “Clássico”.	83
Quadro 7.	Sistema consonantal Português atual.	83
Quadro 8.	Fricativas e africadas existentes no PA na primeira fase.	88
Quadro 9.	Fricativas e africadas do período final do PA.	91
Quadro 10.	Sons fricativos do sistema moderno.	97
Quadro 11.	Sons fricativos no português.	97
Quadro 12.	Levantamento dos grafemas encontrados em posição de <i>onset</i> e coda nas CSM.	118
Quadro 13.	Levantamento dos grafemas encontrados em posição de <i>onset</i> e coda nas cantigas profanas.	138
Quadro 14.	As rimas e as grafias encontradas nas CSM.	205
Quadro 15.	As rimas e as grafias encontradas nas cantigas profanas.	206

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.	Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas sibilantes e chiantes nas cantigas religiosas e profanas.	108
Tabela 2.	Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas sibilantes mapeadas nas CSM.	108
Tabela 3.	Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas chiantes mapeadas nas CSM.	109
Tabela 4.	Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas sibilantes mapeadas nas cantigas de amor.	109
Tabela 5.	Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas chiantes mapeadas nas cantigas de amor.	109
Tabela 6.	Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas sibilantes mapeadas nas cantigas de amigo.	109
Tabela 7.	Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas chiantes mapeadas nas cantigas de amigo.	109
Tabela 8.	Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas sibilantes mapeadas nas cantigas de escárnio e maldizer.	110
Tabela 9.	Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas chiantes mapeadas nas cantigas de escárnio e maldizer.	110
Tabela 10.	Quantificação das ocorrências das chiantes vozeadas em posição de <i>onset</i> e coda.	127
Tabela 11.	Quantificação das ocorrências das chiantes vozeadas em posição de <i>onset</i> e coda nas cantigas profanas.	198

LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

A ou CA	Cancioneiro da Ajuda
B ou CBN	Cancioneiro da Biblioteca Nacional
CSM	Cantigas de Santa Maria
D	Pergaminho Sharrer
E	Códice dos músicos - El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo
F	Códice de Florença - Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
N ou PV	Pergaminho Vindel
PA	Português Arcaico
PB	Português Brasileiro
PE	Português Europeu
T	Códice rico. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo
To	Códice de Toledo. Madrid, Biblioteca Nacional
V ou CV	Cancioneiro da Vaticana
[]	fone, transcrição fonética ou trecho inserido
/ /	fonema, transcrição fonológica
< >	grafema
:	oposição fonológica entre dois fonemas
CPLP	Comunidade dos Países de Língua Portuguesa

As transcrições fonéticas seguem o padrão do IPA (*International Phonetic Alphabet*).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1 CORPUS	24
1.1 Periodização da língua portuguesa	24
1.2 Constituição do <i>corpus</i>	28
1.3 Cantigas religiosas: <i>Cantigas de Santa Maria</i>	35
1.4 Cantigas profanas	63
1.5 Considerações finais	81
2 ESTUDOS SOBRE AS FRICATIVAS SIBILANTES E CHIANTES	82
2.1 As fricativas sibilantes e chiantes do latim ao português arcaico	82
2.2 As fricativas sibilantes e chiantes no português clássico	91
2.3 As fricativas sibilantes e chiantes no português atual	96
2.4 Considerações finais	101
3 METODOLOGIA, APRESENTAÇÃO DOS DADOS E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	102
3.1 Coleta de dados	102
3.2 Fundamentação teórica	111
3.3 Considerações finais	116
4 ESTUDO E ANÁLISE DAS FRICATIVAS SIBILANTES E CHIANTES	117
4.1 Cantigas religiosas	117
4.1.1 <i>Fricativas sibilantes</i>	118
4.1.2 <i>Fricativas chiantes</i>	127
4.2 Cantigas profanas	137
4.2.1 <i>Fricativas sibilantes</i>	138
4.2.2 <i>Fricativas chiantes</i>	197
4.3 Considerações finais	205
CONCLUSÃO	207
Referências	212

INTRODUÇÃO

O objetivo desta tese de doutorado¹ é estudar as fricativas (sibilantes e chiantes), a partir das relações existentes entre letras e sons e as possíveis grafias nas cantigas medievais. São focalizados fonemas representados pelos grafemas <s>, <z>, <x>, <c>, <ç>, <sc>, <ss>, <j>, <g>, em início, meio e fim de palavra. Ou seja, pesquisamos se, no século XIII, os processos de oposição e de neutralização das fricativas nas posições inicial e final de sílaba, respectivamente, que se verificam no português atual, existiam ou não no português do período medieval.

O motivo de escolhermos exclusivamente as consoantes fricativas e não as demais consoantes dá-se pelo fato de haver controvérsias quanto à consideração da oposição nas fricativas (MATTOS E SILVA, 2006; COUTINHO, 1974; TEYSSIER, 1987; MAIA (1997 [1986]) (seção 2), ou seja, não há análises mais profundas envolvendo dados do estágio inicial da língua, a fim de averiguar se a situação das fricativas (sibilantes e chiantes) que encontramos hoje já ocorria no Português Arcaico (doravante, PA).

Como *corpus* do presente trabalho, foram eleitas as cantigas medievais galego-portuguesas.² Dessas, foram selecionadas 50 *Cantigas de Santa Maria* (doravante, CSM), das 420 cantigas em louvor da Virgem Maria, de autoria de Afonso X, o rei Sábio, e 150 cantigas profanas, sendo 50 cantigas de amigo, das 510 existentes; 50 cantigas de escárnio e maldizer, das 431 existentes, e 50 cantigas de amor, das 310 existentes.

As CSM foram escolhidas como *corpus* desta tese, para o PA, porque, além de fazerem parte do *corpus* do grupo de pesquisa ao qual este projeto está vinculado, são uma das fontes mais ricas do galego-português (METTMANN, 1986a, 1988, 1989, 1972; PARKINSON, 1998; LEÃO, 2002). Além disso, as CSM são poemas de louvor destinadas ao canto.

¹ A presente tese vincula-se ao grupo de pesquisa “*Fonologia do Português: Arcaico & Brasileiro*”, que congrega um grupo de estudantes de Graduação e de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), *Campus* de Araraquara, e é coordenado pela orientadora deste trabalho de doutorado.

² É importante ressaltar que esta tese propõe um estudo que amplia o trabalho realizado no mestrado (GEMENTI, 2013). No mestrado, mapeamos e analisamos as fricativas sibilantes nas CSM levando em consideração sua posição na sílaba (*onset* e *coda*), tendo, como objetivo, apresentar o sistema das consoantes fricativas sibilantes empregado pelos trovadores que compuseram as cantigas religiosas em galego-português. Constatamos que, apesar de haver dúvidas sobre as realizações fonéticas da época trovadoresca, do ponto de vista fonológico, o sistema consonantal, no que se refere às fricativas sibilantes, já apresentava as mesmas características que encontramos hoje no Português Brasileiro, ou seja, oposição na posição de *onset* e neutralização na *coda*.

A obra mariana é de suma importância para o estudo da língua portuguesa, pois segundo Leão (2007, p. 9), “as *Cantigas*, nas brumas da história, coincidem com o momento fundador do Reino de Portugal e também da língua portuguesa”. A grande riqueza lexical, de temas e formatos, faz das cantigas um testemunho indispensável para a investigação dos processos de ampliação e variação do léxico produzidos naquela época.

Já a escolha das cantigas profanas, tanto as de escárnio e maldizer como as de amigo e de amor, que também compõem o *corpus* deste estudo, deve-se ao fato de que essas cantigas, assim como as religiosas, possuem uma temática bem variada (cantares amorosos, de amigo e até mesmo cantigas com o intuito de zombar de alguns hábitos da época). Acreditamos que tal variedade temática resulta em uma maior riqueza lexical. A maioria dessas cantigas, exceto algumas de amigo, possui estruturação métrica bem regular, com um número certo de versos para cada estrofe e um número certo de sílabas para cada verso (LAPA, 1998 [1965], p. 27).

Segundo Mattos e Silva (2006, p. 37), a documentação lírica fornecida pelo conjunto galego-português é riquíssima e seus dados são de extrema importância para o conhecimento do léxico e de outros aspectos da língua:

O fato de serem poemas de estrutura formal em versos rimados os torna fundamentais, no que concerne a estudos de história da língua, para o conhecimento de fatos fonéticos desse período, como sejam, por exemplo, questões referentes aos encontros entre vogais (hiatos/ditongos), ao timbre vocálico (abertura/fechamento), vogais e ditongos nasais/orais. A morfologia tanto a nominal como a verbal também tem nessa documentação uma fonte fundamental. A questão da sintaxe aí representada deve ser considerada, tendo sempre presente que o caráter excepcional e variável é essencial na construção poética.

Por meio da observação de textos poéticos, podemos levantar questões sobre aspectos da pronúncia da língua no PA, sobretudo com relação à prosódia. Massini-Cagliari e Cagliari (1998, p. 83) exemplificam esta importância quando se trata de uma análise linguística de línguas antigas: “A tradição da análise poética tem mostrado que a poesia pode revelar a duração das sílabas, a localização do acento e pausas (cesuras) e um valor melódico/rítmico de natureza acústica”.

O ineditismo da nossa pesquisa está no fato de adotarmos uma metodologia (seção 3) que utiliza de um *corpus* poético (cantigas galego-portuguesas) para descrever a relação entre letras e sons, através das possíveis grafias nas cantigas medievais e das possibilidades de rimas entre palavras que apresentam as fricativas sibilantes e chiantes,

a partir de uma comparação entre as duas vertentes de textos poéticos medievais remanescentes, as cantigas profanas e as religiosas.

As línguas humanas mudam com o passar do tempo, ou seja, não constituem realidades estáticas; ao contrário, sua configuração estrutural se altera continuamente no tempo (FARACO, 2006). Portanto, estudar o passado de uma língua nos faz entender e caracterizar um momento da sua história, e os dados empíricos, fornecidos pela documentação remanescente, permitem reconstruir o uso vivo da língua.

Ao analisar as cantigas galego-portuguesas e estudar diacronicamente as fricativas (sibilantes e chiantes) portuguesas, obtemos dados linguísticos que nos permitem verificar as principais diferenças e mudanças fonéticas e fonológicas na história interna da língua portuguesa.

Para desenvolver o trabalho, a presente tese está organizada em quatro seções:

Na primeira seção, estudamos os aspectos relevantes sobre a história da língua portuguesa, a contextualização e a delimitação temporal do PA³, pois, como o *corpus* do presente estudo são as cantigas religiosas (CSM) e profanas (amigo, amor, escárnio e maldizer), é importante conhecer a localização do *corpus* selecionado no contexto do passado da língua portuguesa. Além disso, nessa seção foi apresentado e descrito o *corpus* das cantigas medievais estudando os códices remanescentes, sua constituição estrutural, a temática e outros pontos relevantes para o desenvolvimento deste trabalho.

Já a segunda seção é dedicada à revisão bibliográfica dos principais estudos realizados sobre as consoantes fricativas e chiantes no português, desde sua formação no latim até o estágio atual da língua.

Em seguida, na terceira seção, apresentamos a metodologia utilizada neste estudo. Essa seção explica como foi realizada a coleta e análise dos dados, juntamente com uma apresentação quantitativa e qualitativa deles e, além disso, trata da fundamentação teórica utilizada como subsídio na análise.

Na quarta seção, são apresentados e discutidos os dados desse trabalho, com base na observação das rimas e das variações gráficas encontradas.

Por fim, para encerrar nossa pesquisa, após a quarta seção, apresentamos as conclusões a que chegamos com este estudo. A partir da coleta e da análise dos dados, observamos que as fricativas sibilantes na posição de *onset* nas cantigas religiosas e

³ Utilizamos o rótulo “português arcaico” em detrimento de “galego-português”, uma vez que o objetivo desta tese é estabelecer o percurso de possíveis mudanças fonéticas e fonológicas no português (e não no galego).

profanas apresentam o mesmo comportamento. Notamos que os segmentos representados pelos grafemas <ss>/<s> não estão em oposição, assim como também não estão os grafemas <ç>/<c>/<z>, mas o primeiro conjunto de grafemas estabelece uma relação de oposição fonológica com o segundo grupo. Na posição de coda silábica, nas CSM, os dados indicam uma oposição entre as sibilantes vozeadas e desvozeadas, bem como entre as sibilantes e as chiantes, mas, nas cantigas profanas, os dados nos indicam que poderia já haver uma neutralização de vozeamento entre as sibilantes e entre estas e a consoante representada por <x>. Entretanto, o indício de neutralização encontrado pode estar vinculado a um período posterior da língua, uma vez que pôde ser verificado apenas em códices copiados em época tardia, em relação à data de composição das cantigas. Assim sendo, o mais provável é que, no séculos XIII-XIV, ainda se mantinham as oposições de vozeamento nas fricativas sibilantes, tanto na posição de onset como na de coda silábica. O mesmo vale para as fricativas chiantes. Além disso, mantinham-se as oposições entre sibilantes e chiantes.

1 CORPUS

1.1 Periodização da língua portuguesa

A expressão Histórica de uma língua provém do gôsto de comparar o que se passa na vida de uma língua com o que se passa na vida geral da humanidade. (VASCONCELOS, 1959, p. 9)

Nesta subsecção da tese discorreremos sobre aspectos relevantes da história da língua portuguesa, com o intuito de contextualizar e delimitar o Português Arcaico (PA).

Denomina-se PA o período compreendido na fase trovadoresca (fins do século XII até meados do século XIV). Segundo Massini-Cagliari (1995, p. 8), o PA é o período histórico que corresponde às primeiras manifestações de uma língua diferente do latim, mas que deriva dele, já chamada de “português”.

A língua portuguesa derivou do latim vulgar⁴ que os romanos introduziram na Lusitânia, região ao ocidente da Península Ibérica. Sobre o assunto, Câmara Jr. (1985 [1975], p. 12) afirma que a língua portuguesa, assim como várias línguas do mundo moderno ocidental, pertence ao grupo das línguas ditas românicas, ou neolatinas, que têm o seu ponto de partida no latim.⁵

Vasconcelos (1959) e outros estudiosos, como Michaëlis de Vasconcelos (19-- [1912-13]), Williams (1973 [1938]), Ali (1964) e Coutinho (1974), afirmam que, embora o português existisse como língua falada, é a partir do século XII que se encontram os primeiros textos escritos em galego-português. Vasconcelos (1959, p. 123) aponta que os

⁴ Silva Neto (1956) diz que a designação *latim vulgar* não conceitua uma língua, mas um conglomerado de falares de vários tipos. Pode-se distinguir no latim, assim como em toda língua de povos civilizados, segundo o autor, vários matizes: a língua escrita literária (língua dos grandes escritores); a língua escrita cuidada (língua escrita por pessoas que, embora não tenham talento literário, têm boa instrução e assimilaram as regras da linguagem); a língua falada por pessoas instruídas (aquelas que frequentaram mestre-escola e conviviam nos meios da classe média); a língua falada pelas classes sociais mais baixas e, por fim, a língua falada pelos camponeses da Itália e das variadas províncias do Império, variável de região para região, mas caracterizada por conservadorismo de traços da língua antiga. Sobre o assunto, Ilari e Basso (2011, p. 15) completam dizendo que a variedade do latim que deu origem ao português e às outras línguas românicas não foi nem o latim literário nem o latim da Igreja, mas uma terceira variedade, conhecida como *latim vulgar*.

⁵ Michaëlis de Vasconcelos (19-- [1912-13], p. 10) afirma que as línguas românicas não procedem da língua cultíssima de Cícero e de César e muito menos da linguagem poética, de Horácio, Catulo e Vergílio. A autora ressalta: “É do latim falado por todas as classes, mas sobretudo pelo verdadeiro povo; do *latim de conversação* despreocupada, com fins meramente práticos, sociais, como instrumento de comércio, de pessoa a pessoa, que elas procedem indubitavelmente.” (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 19-- [1912-13], p. 10). Para Silva Neto (1956, p. 65), “as línguas neolatinas são fases atuais do latim. Não, porém, do latim clássico, pois este é uma criação artística, uma criação estética, mas é a fase atual do latim corrente, outrora divulgado pelos colonos e soldados.”

textos localizam-se em cartórios dos mosteiros; com eles inicia-se a *época histórica* ou *arcaica*, que perdura até meados do século XVI.

Para Mattos e Silva (1989, p. 20), a fase arcaica do português está situada entre os séculos XIII e XV. De acordo com a autora, o início da história escrita da língua portuguesa foi marcado pelo *Testamento de Afonso II*, de 1214, e pela *Notícia do Torto*, de 1214-1216. Além disso, a autora afirma que há também outros documentos situados nessa época, como a *Cantiga da Ribeirinha* e a *Cantiga da Garvaia*, provavelmente escritas em 1185 e 1212, respectivamente.

Esses documentos do século XII e início do século XIII são, segundo Mattos e Silva (2006, p. 38) e Michaëlis de Vasconcelos (19--[1912-13]), *extemporâneos* ou *temporãos*, ou seja, exemplos singulares e isolados de uma determinada época. São assim chamados porque foi só a partir de 1255 que começaram a se multiplicar os documentos escritos em galego-português e não mais em latim.

De acordo com Michaëlis de Vasconcelos (19--[1912-13], p. 23 e 24), o período histórico ou arcaico iniciou-se com o reinado de Sancho I, no final da segunda metade do século XII. Michaëlis de Vasconcelos (19--[1912-13], p. 23) afirma que os documentos em prosa eram poucos e apresentavam vestígios do latim “bárbaro”. O período arcaico prolongou-se até 1500. Alguns fenômenos, em obras literárias, duraram mais tempo, até fins do século XVI, e outros continuaram nos dialetos populares. Então, pode-se deduzir que, no século XIII, a língua falada no noroeste da Península Ibérica já correspondia ao português arcaico (PA), em sua fase inicial.

Vale ressaltar que Massini-Cagliari (2007, p. 122) demonstra que, no que diz respeito às questões prosódicas que analisa, o galego e o português não são línguas diferentes, mas sim “uma e a mesma língua”. A autora, a partir da comparação entre as cantigas profanas (provenientes de Portugal) e as religiosas (provenientes de Castela), ressalta que essas duas vertentes são muito próximas em relação aos elementos prosódicos e que “as distinções linguísticas [...] não são de tipologia dos fenômenos, mas de frequência. Não havendo distinções tipológicas, não há diferença de sistema” (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. 122).

É interessante apontar a citação de Castro (2011, p. 76) sobre o galego e o português:

Discute-se se o galego e o português fizeram caminho juntos durante muito ou pouco tempo. Alguns autores separam o galego do português muito cedo, por altura da fundação do reino de Portugal, enquanto outros defendem que eles constituem uma língua única até os nossos dias.

A medievalista Michaëlis de Vasconcelos (19--[1912-13], p. 19 e 20) explica que foi muito duradouro o tempo que assinala o PA, uma vez que foram quatro séculos (e séculos fecundos) em feitos históricos e obras literárias, de Sancho I até D. Manuel I, das cantigas trovadorescas ao Cancioneiro Geral; por este motivo, propõe uma subdivisão: *período trovadoresco*, que perdura até 1350, e *período da prosa histórica nacional*, que se inicia em 1350 e vai até aproximadamente a metade de 1500.

Silva Neto (1970 [1957], p. 398) partilha da mesma opinião de Michaëlis de Vasconcelos (19--[1912-13]) e subdivide o período arcaico em duas fases: a *fase trovadoresca*, do último terço do século XII até 1350, ou 1385 (data da Batalha de Aljubarrota), que denomina de *galego-portuguesa*, e a *fase da prosa histórica*, de 1385 até o século XVI. Massini-Cagliari (2005, p. 24) também considera que o galego-português “é a língua registrada no período unanimemente denominado de *trovadoresco* e situado entre o finalzinho do século XII e meados do século XIV.”

Sobre a subperiodização do PA, Mattos e Silva (2006, p. 23) declara que, com a dicotomia galego-português/português, é necessário ressaltar uma face do problema que é de caráter diacrônico e diatópico. A autora explica:

Esse enfoque para a questão da subperiodização não é apenas baseado na produção literária, como são, explicitamente, o de Carolina M. de Vasconcelos e Serafim da Silva Neto, mas tem a ver com a possível diferenciação dialetal da língua falada a que se poderia opor uma primeira fase do período pré-moderno, em que haveria uma unidade galego-portuguesa, refletida na documentação escrita, e uma segunda fase em que se poderia definir a distinção entre o diassistema do galego e do português. Fatores históricos direcionaram a diferenciação entre o galego e o português que, na sua origem, constituíam uma mesma área linguística em oposição a outras áreas ibero-românicas.

O quadro abaixo, reproduzido por Castro (2011, p. 73), resume as propostas de periodização do PA dos principais estudiosos que se dedicaram ao tema:

Quadro 1. Subperiodização do PA (CASTRO, 2011, p. 73)

Época	Vasconcelos	Silva Neto	Pilar V. Cuesta⁶	Lindley Cintra
até século IX (882)	pré-histórico	pré-histórico	pré-literário	pré-literário
até ± 1200 (1214- 1216)	proto-histórico	proto-histórico		
até 1385/ 1420	português arcaico	trovadoresco	galego-português	português antigo
até 1536/ 1550		português comum	português pré-clássico	português médio
até século XVIII	português moderno	português moderno	português clássico	português clássico
até século XIX/XX			português moderno	português moderno

Assim como afirma Faraco (2006, p. 50), acreditamos que tão importante quanto saber sobre a periodização do PA, é entendermos que periodizar a história das línguas é apenas uma atividade auxiliar à análise:

[...] ela permite que localizem os fatos sob estudo numa dimensão temporal, o que facilita não só a recuperação da idade dos acontecimentos e suas relações com a conjuntura maior (social, histórica e cultural) em que se deram, mas principalmente a fundamentação do trabalho comparativo, base dos estudos de linguística histórica.

Assim, cabe ressaltar que o presente trabalho tem a intenção de contribuir para o entendimento do processo de evolução da língua portuguesa e, também, da periodização do PA, uma vez que fornece dados linguísticos suficientes para atestarmos se o sistema das fricativas sibilantes e chiantes do PA mudou ou não em relação ao português atual.

⁶ Cabe apontar que a divisão feita por Pilar Vasquez Cuesta com a designação *galego-português* e de *português pré-clássico* não se baseia apenas na produção literária, mas também na hipótese de possível diferença dialetal da língua falada (MATTOS E SILVA, 2006, p. 25).

1.2 Constituição do *corpus*

A documentação lingüística fornecida pelo conjunto da lírica medieval galego-portuguesa é riquíssima: seus dados são essenciais para o conhecimento do léxico da época.

(MATTOS E SILVA, 2006, p. 37)

Dedicamos esta subseção aos textos poéticos que serviram de base para este estudo. Conforme mencionamos anteriormente, foram selecionadas as CSM, de autoria de Afonso X, e as cantigas profanas, sendo elas: as cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer. A obra poética afonsina encontra-se distribuída em quatro manuscritos: *códice de Toledo* (To), *códice rico* de El Escorial (T), *códice de Florença* (F) e *códice dos músicos* de El Escorial (E). Utilizamos para este estudo a edição de Mettmann (1989, 1988, 1986a), além do glossário de Mettmann (1972) e do rimário de Betti (1997). As cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer chegaram até nós por meio de três manuscritos antigos. O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (CBN) e o *Cancioneiro da Vaticana* (CV) trazem cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer. O *Cancioneiro da Ajuda* (CA), segundo Michaëlis de Vasconcelos ([19--[1912-13], p. 387), traz apenas cantigas de amor. Para o nosso estudo, as cantigas de amigo e as cantigas de escárnio e maldizer foram extraídas de CBN, na edição fac-similada de 1982, e de CV. Já as cantigas de amor foram extraídas de CA, edição fac-similada de 1994, de CBN e de CV.

Mattos e Silva (1989, p. 17) afirma que a opção por material poético remanescente do período arcaico é relevante para um estudo tanto literário quanto lingüístico, como é o nosso caso:

Quis o destino que sobrevivessem os três cancioneros galego-portugueses, e ainda os códices das Cantigas de Santa Maria, que, sem dúvida, não somam toda a produção poética trovadoresca, mas constituem um conjunto concreto sobre o qual o pesquisador tanto com interesse literário como com intenção da análise lingüística pode definir como sendo representativo da produção medieval poética portuguesa.

A opção pela poesia lírica trovadoresca vem da preocupação com que o *corpus* represente um recorte válido do PA para o desenvolvimento do estudo proposto. A documentação poética remanescente do PA é constituída por duas vertentes, profana e religiosa, e o objetivo desta pesquisa é analisar as consoantes fricativas sibilantes e

chiantes dessa época e comparar as suas realizações nesses dois tipos de produção. Porém, esta proposta coloca o problema da dimensão (no sentido de quantidade de dados), uma vez que, para as finalidades práticas da confecção desta tese, seria impossível abranger a totalidade do legado de textos poéticos galego-portugueses profanos e religiosos. Segundo Tavani (1974, p. 46), o patrimônio poético profano é composto de 1685 textos, dos quais 431 seriam cantigas de escárnio e maldizer (LAPA, 1998[1965]), 510 de amigo (NUNES, 1973[1926/1929], vol. II) e 735 de amor (NUNES, 1972 [1932]), além das 420 *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X (PARKINSON, 1998, p. 189), que pertencem ao patrimônio poético religioso.

Conforme afirma Massini-Cagliari (2015, p. 29), “quando se inicia um estudo científico, cujo objeto principal tem enormes dimensões, é costume começar o procedimento por um ‘recorte’, pela dimensão dos dados” e este é o caso do nosso estudo, ou seja, o PA, além de apresentar uma difícil compreensão e delimitação como um todo (assim como qualquer outra língua), “é de difícil abrangência na totalidade de suas remanescências atuais”. Dessa forma, com o intuito de elaborar um *corpus* que represente um recorte significativo do PA para o desenvolvimento do presente trabalho, foram selecionadas 200 cantigas trovadorescas, sendo elas:

- **50 CSM**, extraídas da edição de Mettmann de 1986(a);⁷
- **50 cantigas de amigo**, extraídas do CBN, edição fac-similada de Nunes de 1973[1926/1929];
- **50 cantigas amor**, extraídas do CA, edição fac-similada de Michaëlis de Vasconcelos de 1904;
- **50 cantigas de escárnio e maldizer**, extraídas do CBN e CV, edição fac-similada de Lapa de 1998[1965].

O *corpus* considerado nesta tese é similar ao que a orientadora deste trabalho, Prof^a. Dr^a. Gladis Massini-Cagliari, e os demais membros do grupo de pesquisa em que a autora desta tese está inserida utilizaram para desenvolver suas dissertações e teses; entre eles, citamos: Granucci (2001); Biagioni (2002); Zucarelli (2002); Pinheiro (2004); Somenzari (2006); Massini-Cagliari (2005, 2015). A seleção das cantigas de amor e de

⁷ As CSM estão preservadas em quatro códices: *códice dos músicos* (E) e *códice rico* (T) pertencem à Biblioteca del Monasterio de El Escorial, na Espanha; *códice de Florença* (F) encontra-se na Biblioteca Nacional Central de Florença, na Itália; e o *códice de Toledo* (To) pertence à Biblioteca Nacional de Madrid, Espanha. O projeto da orientadora disponibiliza microfimes desses quatro códices, assim como as edições fac-similadas dos manuscritos de Toledo e do Escorial ao grupo de pesquisa no qual a orientanda se insere.

amigo foi feita de forma conjunta por três pesquisadoras: Patrícia Mara Franco Granucci, Fernanda Elias Zucarelli, Andréia Bernardineli Biagioni, além da orientadora, Prof^a. Dr^a. Gladis Massini-Cagliari. A autora desta tese de doutorado participou diretamente da seleção das cantigas de escárnio e maldizer, juntamente com a Prof^a. Dr^a. Gladis Massini-Cagliari.

A seleção das cantigas de amigo do CBN e amor do CA foi feita com base na quantidade de cantigas de cada poeta dentro da produção lírica profana galego-portuguesa. Elegemos uma cantiga para cada trovador, procurando fazer presentes representantes de todas as épocas, considerando o período de aproximadamente cento e cinquenta anos que durou o Trovadorismo em Portugal. Consideramos também a grande habilidade técnica que as cantigas de amor apresentam e a forte sentimentalidade da gente galaico-portuguesa expressa nas cantigas de amigo (BRASIL, 1960, p. 14).

O critério de seleção das cantigas de escárnio e maldizer foi feito por meio da análise da lista de todos os trovadores que compuseram cantigas de escárnio e maldizer. Então, foram selecionados os mais produtivos e excluídos aqueles que compareceram nos cancioneiros com apenas uma cantiga do gênero. Dentre os trovadores selecionados, foi escolhida aleatoriamente uma cantiga de cada um.

Já para a seleção das cantigas religiosas, foram irrelevantes os critérios utilizados para as cantigas profanas, uma vez que as CSM são atribuídas a um único autor (Afonso X, apesar da consciência da impossibilidade de terem sido todas compostas por ele - subseção 1.3) e também pelo fato de as CSM serem mais fechadas e mais homogêneas do que as cantigas profanas em termos de época de produção; então, optou-se por trabalhar com as 50 primeiras CSM. Vale ressaltar que não houve critérios específicos para fazer essa escolha.

Para a seleção das cantigas profanas foi usado como fonte básica de informação o estudo de Oliveira (1994), que traz as fichas biográficas mais completas que se conhecem dos trovadores dos cancioneiros portugueses. Além disso, utilizamos também outras obras que trazem informações sobre a biografia dos trovadores, como, por exemplo, as de Michaëlis de Vasconcelos (1904), de Nunes (1973[1926/1929], vol.1 e 2), a edição da *Lírica Profana Galego-Portuguesa* (1996) e o *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* de Lanciani e Tavani (1993).

Vale ressaltar que para a realização desta pesquisa utilizamos as edições fac-similadas, mas, em casos de dúvidas de decifração, recorreremos às edições diplomáticas e interpretativas. É relevante para o desenvolvimento de nosso trabalho consultar a

reprodução mais próxima do original, pois, como o objetivo principal do presente estudo é relacionar letras e sons, observar a grafia é imprescindível, uma vez que uma marca importante na versão original pode ter sido extinta na edição interpretativa, depois de aplicadas as convenções ortográficas atuais. Além disso, utilizamos também as versões digitalizadas dos manuscritos, disponíveis ao Grupo, que trazem vantagens, porque, ao ampliarmos as figuras, podemos esclarecer dúvidas quanto aos grafemas.

Abaixo, apresentam-se as listas das 50 cantigas de amigo, das 50 cantigas de amor e das 50 cantigas de escárnio e maldizer escolhidas, juntamente com informações acerca de seu autor e dados referentes à época a que pertence sua produção, seu status social e sua nacionalidade. O quadro inclui, também, o número da cantiga escolhida.

Quadro 2. Cantigas de amigo - CBN⁸

Poetas	Numeração no CBN	Numeração em Nunes (1973[1926/1929])	Época (séculos)	Categoria	Origem
D. Dinis	555	VI	Fim XIII/ início XIV	Trovador	português
	573	XXV			
Estêvão Fernandes de Elvas	1092	LVIII	Fim XIII/ início XIV	Trovador	português
Fernão Rodrigues de Calheiros	630	LXIV	1ª metade do XIII	Trovador	português
Vasco Praga de Sandim	636	LXX	1ª metade do XIII	Trovador	galego
Nuno Fernandes (Torneol?)	641	LXXV	meados do XIII	Trovador	galego (?)
João Nunes Camanês	653	LXXXVII	meados do XIII	Trovador	galego
Airas Carpancho	658	XCII	meados do XIII	Trovador	galego
D. João de Aboim	676	CX	2ª metade do XIII	Trovador	português
João Soares Coelho	686	CXIX	meados do XIII	Trovador	português
João Lopes de Ulhoa	696	CXXVIII	meados do XIII	Trovador	galego
Fernão Fernandes Cogominho	703	CXXXV	meados do XIII	Trovador	português
D. Gonçalo Anes do Vinhal	1390	CXLV	meados do XIII	Trovador	português
Rui Queimado	714	CXLVIII	meados do XIII	Trovador	português
Mem Rodrigues Tenoiro	719	CLIV	meados do XIII	Trovador	galego
Estêvão Travanca	723	CLVIII	meados do XIII	Trovador	português
D. Afonso Lopes de Baião	738	CLXXIII	meados do XIII	Trovador	português
João de Guilhade	785	CXCIV	meados do XIII	Trovador	português
João Vasques de Talaveira	795	CCVIII	1ª metade do XIV	Trovador	castelhano
Nuno Peres Sandeu	798	CCXI	2ª metade do XIII	Trovador	português
Fernão Froiaz	804	CCXVI	2ª metade do XIII	Trovador	português
Paio Gomes Charinho	840	CCXXIII	2ª metade do XIII	Trovador	galego

⁸ O quadro apresentado é construção conjunta de três ex-pesquisadoras do Projeto “*Fonologia do Português: Arcaico & Brasileiro*”: Patrícia Mara Franco Granucci, Fernanda Elias Zucarelli e Andréia Bernardineli Biagioni e da orientadora Prof^{ra}. Dr^a. Gladis Massini-Cagliari (BIAGIONI, 2002, p. 18).

Vasco Peres Pardal	820	CCXXVII	2ª metade do XIII	Trovador	português
Pero da Ponte	831	CCXXXVIII	meados do XIII	Trovador	castelhano
Airas Nunes	879	CCLVIII	2ª metade do XIII	Clérigo	galego
Pero Gonçalves de Portocarreiro	920	CCLXII	2ª metade do XIII	trovador	português
Rui Fernandes de Santiago	932	CCLXXI	meados do XIII	Clérigo	galego
Sancho Sanches	936	CCLXXIV	2ª metade do XIII	Clérigo	galego
João Airas de Santiago	1036	CCCXII	2ª metade do XIII	trovador	galego
	1040	CCCXVI			
Pedro Amigo de Sevilha	1218	CCCXL	meados do XIII	Jogral	castelhano
Pero de Berdia	1118	CCCXLIV	meados do XIII	jogral	galego
Pero de Ver	1128	CCCL	meados do XIII	Jogral	galego
Bernal de Bonaval	1136	CCCLVII	1ª metade do XIII	Jogral	galego
João Servando	1147	CCCLXIX	meados do XIII	Jogral	galego
João Zorro	1158	CCCLXXXIX	2ª metade do XIII	Jogral	português
Juião Bolseiro	1173	CCCCII	meados do XIII	Jogral	galego
Pero Meogo	1189	CCCCXVI	2ª metade do XIII	Jogral	galego
Martim de Caldas	1198	CCCCXXV	meados do XIII	Jogral	galego
Nuno Trez	1202	CCCCXXXIX	2ª metade do XIII	Jogral	galego
Pero de Armea	1204	CCCCXXXI	meados do XIII	Jogral	galego
João Baveca	1226	CCCCXXXIX	meados do XIII	Jogral	galego
Martim Padrozelos	1245	CCCCLVIII	2ª metade do XIII	jogral	galego
Lopo (jogral)	1250	CCCCXII	1ª metade do XIII	jogral	galego
Galisteu Fernandes	1256	CCCCLVIII	fins do XIII	jogral	galego
Lourenço (jogral)	1262	CCCCXXIV	meados do XIII	jogral	português
Martim de Ginzo	1272	CCCCXXXV	2ª metade do XIII	jogral	galego
Martim Codax	1280	CCCCXCIII	meados do XIII	jogral	galego
João Requeixo	1290	D	fim do século XVIII	jogral	galego
Fernando Esquio	1298	DVI	Meados do XIV	trovador	galego

Quadro 3. Cantigas de amor - CA⁹

Poetas	Numeração em Michaëlis de Vasconcelos	Numeração no CA (número da página – em cima)	Época (séculos)	Categoria	Origem
Vasco Praga de Sandim	2	79	1ª metade do XIII	trovador	galego
	10	83			
João Soares Somesso	14	85	1ª metade do XIII	trovador	galego
	16	86			
	28	91-92			
Paio Soares de Taveirós	35	94	1ª metade do XIII	trovador	galego
	38	95			
Martim Soares	41	97	1ª metade do XIII	trovador	português
	42	97			
	50	101			
Airas Carpancho	64	109	meados do XIII	trovador	galego
Nuno Rodrigues de Candarey	68	111	meados do XIII	trovador	português
Nuno Fernandes (Torneol?)	70	113	meados do XIII	trovador	galego (?)
	80	117			
Pero Garcia Burgalês	82	119	meados do XIII	trovador	castelhano
	87	121-122			

⁹ O quadro apresentado é construção conjunta de três ex-pesquisadoras do Projeto “*Fonologia do Português: Arcaico & Brasileiro*”: Patrícia Mara Franco Granucci, Fernanda Elias Zucarelli e Andréia Bernardineli Biagioni e da orientadora Prof.^a Dr.^a Gladis Massini-Cagliari (BIAGIONI, 2002, p. 18).

	104	129-130			
João Nunes Camanês	111	135	meados do XIII	trovador	galego
D. Fernão Garcia Esgaravunha	115	137	meados do XIII	trovador	português
	122	140			
Rui Queimado	129	143	meados do XIII	trovador	português
	131	144			
D. Vasco Gil	144	151	1ª metade do XIII	trovador	galego
	155	156			
D. João de Aboim	157	157	2ª metade do XIII	trovador	português
João Soares Coelho	158	158	meados do XIII	trovador	português
	163	161			
	172	165			
Rui Pais de Ribeira	186	173	meados do XIII	trovador	galego
	198	178			
João Lopes de Ulhoa	199	180	meados do XIII	trovador	galego
	201	181			
Fernão Gonçalves de Seabra	210	188	2ª metade do XIII	trovador	português
	215	190			
Pero Gomes Barroso	222	195	Fim XIII/início XIV	trovador	português
D. Afonso Lopes de Baião	224	197	meados do XIII	trovador	português
Mem Rodrigues Tenreiro	227	199	meados do XIII	trovador	galego
João de Guilhade	229	201	2ª metade do XIII	trovador	galego
	230	201			
João Vasques de Talaveira	242	209	2ª metade do XIII	jogral	castelhano
Paio Gomes Charinho	246	211	2ª metade do XIII	trovador	galego
	251	213			
Fernão Velho	257	219	2ª metade do XIII	trovador	galego
	260	220			
Bonifaz de Génova	265	223	2ª metade do XIII	trovador	italiano
Pedro Anes Solaz	281	235	meados do XIII	trovador	galego
Fernão Padrom	285	237	2ª metade do XIII	trovador	galego
Pero da Ponte	288	240	meados do XIII	trovador	galego
Vasco Rodrigues de Calvelo	293	243	2ª metade do XIII	trovador	galego
	295	244			

Quadro 4. Cantigas de escárnio e maldizer¹⁰

Poetas	Númeração da cantiga nos cancioneiros	Número da cantiga em Lapa (1998[1965])	Época (séculos)	Categoria	Origem
D. Afonso, Rei de Castela e Leon	CBN 476 = CB 370	7	1ª metade do XIII	trovadores	portugueses
	CBN 491; CV 74-74 ^a	21			
D. Afonso, Rei de Leon	CBN 461 = CB 353	31	meados do XIII	trovador	português
D. Afonso López de Baian	CBN 1470; CV 1080	57	meados do XIII	trovador	português
Afonso Meéndez de Beesteiros	CBN 1558 = CB 431	60	1ª metade do XIII	trovador	português
Airas Nunes	CBN 871; CV 455	69	2ª metade do XIII	clérigo	galego

¹⁰ O quadro é construção conjunta da orientadora deste trabalho, Prof^a. Dr^a. Gladis Massini-Cagliari, e da autora da presente tese de doutorado, Mariana Moretto Gementi-Spolzino.

Airas Pérez Vuitoron	CBN 1482; CV 1093	83	meados do XIII	trovador	galego
Rei D. Denis de Portugal	CBN 1539 = CB 412	94	fim XIII/ início XIV	trovador	português
Estêvan da Guarda	CBN 1318; CV 923	117	meados do XIII	trovador	aragonês ¹¹
Estêvan da Guarda e Don Josep	CBN 1315; CV 920	126	Fins do séc XIII e princípio do século XIV	trovadores	aragonês/ judaico
D. Fernan Garcia Esgaravunha	CBN 1511 = CB 384	130	meados do XIII	trovador	português
D. Fernan Páez de Talamancos	CBN 75 e 1336; CV 943	135	1ª metade do XIII	trovador	galego
Fernan Rodríguez de Calheiros	CBN 1332; CV 939	139	1ª metade do XIII	trovador	português ou galego ¹²
Fernan Soárez de Quinhones	CBN 1555 = CB 428	143	1ª metade do XIII	trovador	galego
Fernand'Esquio	CBN 1604; CV 1137	148	meados do XIII	trovador	galego
Gil Pérez Conde	CBN 1528 = CB 401	164	1ª metade do XIII	trovador	português
Gonçal'Eanes do Vinhal	CV 1000	168	meados do XIII	trovador	português
Joan Airas de Santiago	CBN 966; CV 553	177	2ª metade do XIII	trovador	galego
Joan Baveca e Pedr'Amigo de Sevilha	CBN 1221; CV 826	196	meados do XIII	jograis	galegos
Joan de Gaia	CBN 1452; CV 1062	199	2ª metade do XIII e 1ª metade do XIV	trovador	português
Joan Fernández d'Ardeleiro	CBN 1327; CV 933	200	1ª metade do XIV	trovador	galego
Joan Garcia de Guilhade	CBN 1487; CV 1098	204	meados do XIII	trovador	português
	CBN 1488; CV 1099	205			
Joán Pérez d'Avoín e Lourenço	CV 1010	222	meados do XIII	trovador	português
Joan Servando	CV 1029	226	meados do XIII	jogral	galego
Joan Soárez Coelho	CV 1023	237	2ª metade do XIII	trovador	português
Joan Vaásquiz	CBN 1545 = CB 418	244	2ª metade do XIII	trovador	castelhano
Joan Velho de Pedrogaez	CBN 1609; CV 1142	250	2ª metade do XIII	trovador	português
D. Lopo Lías	CBN 1343; CV 950	257	meados do XIII	trovador	galego
	CBN 1355; CV 963	270			
Lourenço jograr	CV 1033	272	2ª metade do XIII	jogral	português
Martin Moxa	CBN 896; CV 481	280	meados do XIII	trovador	aragonês ou galego (?)
Martin Soárez	CBN 1357; CV 965	287	1ª metade do XIII	trovador	português
	CBN 1363; CV 971	293			

¹¹ O aragonês é o natural ou habitante de Aragão-Espanha (FERREIRA, 1986, p. 124).

¹² Segundo Ramos (1993b, p. 262), não se sabe quase nada sobre este poeta. O restou de povoações chamadas Calheiros, tanto em Portugal como na Galiza torna impossível determinar sua origem geográfica.

Meen Rodríguez Tenoiro e Juião Bolseiro	CBN 403; CV 14	302	2ª metade do XIII	trovador/jogral	português/galego
Paai Gómez Charinho e Rei D. Afonso	CBN 1624; CV 1158	305	2ª metade do XIII	trovadores	galego/português
Pedr' Amigo de Sevilha	CBN 1593; CV 1125	307	meados do XIII	jogral	português
	CBN 1659; CV 1193	311			
Conde D. Pedro de Portugal	CV 1040	327	meados do XIII	trovador	português
Pero d'Ambroa	CBN 1576 = CB 440	333	meados do XIII	trovador	galego
Pero da Ponte	CBN 1627; CV 1161	343	meados do XIII	segrel	galego
	CBN 1646; CV 1180	362			
Pero Garcia Buralês	CBN 1382; CV 990	384	2ª metade do XIII	trovador	castelhano
Pero Gómez Barroso	CBN 1441; CV 1051	389	2ª metade do XIII	trovador	português
Pero Larouco	CBN 612; CV 214	397	2ª metade do XIII e início do XIV	trovador	português
Pero Mafaldo	CBN 1513 = CB 386	400	meados do XIII	trovador	galego
Pero Viviaz	CBN 1620; CV 1153	406	2ª metade do XIII e início do XIV	jogral	galego
Rói Paez de Ribela	CBN 1437; CV 1047	414	meados do XIII	trovador	galego
Rói Queimado	CBN 1386; CV 995	419	2ª metade do XIII	trovador	português
Vasco Pérez Pardal	CBN 1505 = CB 378	424	2ª metade do XIII	trovador	português

1.3 Cantigas religiosas: *Cantigas de Santa Maria*

As CSM são a maior coletânea medieval de poesias em louvor à Virgem Maria. Encomendadas pelo então rei de Leão e Castela, D. Afonso X¹³, as cantigas medievais religiosas foram escritas na segunda metade do século XIII, em galego-português. A obra mariana é um documento literário, musical e artístico da mais elevada importância (PARKINSON, 1998, p. 179) e o mais rico da Idade Média (METTMANN, 1986b, p. 7 e BERTOLUCCI PIZZORUSSO, 1993a, p. 142). Para Lapa (1933, p.iii), a coletânea afonsina é “um dos mais primorosos monumentos da língua e literatura galego-portuguesa”, e, para Parkinson (2015, p. 1), a coleção dos poemas em louvor à Virgem Maria ocupa um lugar especial na literatura e na cultura hispânica medieval.

¹³ Leão (2007, p. 18; 2016, p. 15) relata que D. Afonso X de Castela nasceu em 23 de novembro de 1221, em Toledo (Espanha) e morreu em Sevilha (Espanha) em 4 de abril de 1284, aos 63 anos. Era filho dos reis Fernando III, o Santo, e Beatriz de Suábia. Ainda criança foi confiado a um casal de nobres da Galícia, de quem recebeu educação. Somente aos 16 anos teve a primeira convivência com o pai. Em 1252, tomou posse do trono, mantendo-se à sua frente até 1284. Casou-se com a princesa Yolanda, em 1246. Teve doze filhos: oito legítimos e quatro bastardos. D. Afonso X ocupou o trono por 32 anos.

Sobre a riqueza do cancionero mariano, Nemésio (19-- , p. 43) afirma que as CSM, pelo seu duplo caráter narrativo e lírico, são um documento inestimável do português da Idade Média.

De acordo com Machado (2016, p. 18), as CSM são consideradas a maior obra da mariologia¹⁴ medieval, versam temas religiosos e fabulosos, históricos e cotidianos, dotados de uma intenção edificante, visando à evangelização dos fiéis. Exemplo disso é a CSM 297, versos 5-7: “*A esse respeito, eu vos peço agora que ouçais um belo milagre; e quando o tiverdes ouvido, ele vos fará crer firmemente em Deus e em sua Mãe [...]*”.

Parkinson (2015, p. 1) explica que o título tradicional da coleção mariana requer uma atenção especial para evitar equívocos decorrentes da má interpretação e da má tradução da obra. O termo *cantiga* é usado para denotar a poesia lírica da Ibéria medieval. Os termos *cantar* e *cantiga* implicam que tais textos seriam executados com música, geralmente por um artista pago, como era característica da poesia cortês em toda Ibéria. O termo *poema* nunca é usado para esse tipo de trabalho e, segundo o autor, não há nenhum conceito de poesia lírica que não seja destinada à performance musical. A música para *cantar* poderia ser composta especialmente para o poema, ou poderia ser adaptada de músicas já existentes ou de músicas para dançar. Parkinson (2015, p. 1) explica ainda que o moderno termo *cantiga* não possui nenhuma associação litúrgica relacionada ao termo *cântico*.

A poesia religiosa de D. Afonso X, representada pelas CSM, tem teor lírico-narrativo, e está distribuída entre *cantigas de miragres* (cantigas de milagre) e *cantigas de loor* (cantigas de louvor); juntas, formam um conjunto de 427 cantigas, sendo que ocorrem sete repetições internas, perfazendo um total de 420 cantigas¹⁵, que são acompanhadas, em pelo menos dois dos quatro manuscritos, de iluminuras e de notação musical (LEÃO, 2007, p. 21). A autora explica ainda que das 420 cantigas, 356 são cantigas de milagre, 44 são cantigas de louvor e outros 20 poemas restantes são cantigas de festas litúrgicas (LEÃO, 2007, p. 65).

Nas cantigas de milagre¹⁶, verifica-se o relato dos prodígios da Virgem operados no cotidiano da Idade Média. O mesmo não ocorre nas cantigas de louvor, que descrevem as virtudes de Santa Maria (LEÃO, 2007, p. 65).

¹⁴ Termo utilizado por Machado (2016, p. 18) que designa o conjunto de estudiosos acerca de Maria, mãe de Jesus, que compreende uma vasta produção bibliográfica sobre o assunto.

¹⁵ Descontadas as repetidas – Mettmann (1986b), Parkinson (1998) e Bertolucci Pizzorusso (1993a).

¹⁶ Um exemplo das cantigas de milagre é a cantiga 109. A cantiga relata como Santa Maria livrou um homem de cinco diabos que o queriam levar e matar. Eles se uniram para atormentar-lhe a vida. Então, para

Mongelli (2009, p. 284) explica que as narrativas de milagre apresentam uma galeria de tipos e fatos muito variada, como “monges e monjas prevaricadores, judeus maldosos, hereges abusados, crianças que sofrem violência, prostitutas despudoradas, aleijões curados, assassinatos crudelíssimos”, e outras situações diversas, que oferecem um amplo panorama da organização social da Idade Média e de sua espiritualidade.

Vale apontar ainda que as cantigas de milagre, além de serem um precioso documento linguístico, são também uma valiosa fonte histórica para o conhecimento do viver e do morrer, das doenças e das calamidades, do jogo e da prostituição, dos ofícios e dos lazeres, das crenças e das religiões, da vida quotidiana e do imaginário popular, enfim, de toda a cultura ibérica, na Idade Média (LEÃO, 2007, p. 27).

Nas cantigas de louvor, que compõem o gênero lírico da coletânea, há uma mescla dos ideais de amor cortês com os do Cristianismo: a mulher amada se sublima em Santa Maria, aquela que tem em si todas as virtudes e é cheia de graça. O Rei-trovador se entrega de tal forma a esse sentimento amoroso que se declara “namorado” da Virgem, a mais perfeita de todas as “Senhoras”. Assim foi D. Afonso, um apaixonado “trovador da Virgem” (LEÃO, 2007, p. 28).

No quadro abaixo, podemos observar que Mettmann (1986b, p. 12) distribui as cantigas de milagre, entre as 427 CSM, em quatro grupos, cada um deles contendo aproximadamente 100 cantigas. A distribuição do autor segue a ordem cronológica em que as cantigas foram elaboradas. Na primeira coluna, estão os ciclos de CSM e, nas posteriores, a quantidade de cantigas separadas pela procedência dos milagres narrados nas CSM determina a organização das colunas:

Quadro 5. Distribuição das cantigas de acordo com sua origem

Cantigas	Milagres	Internacionais	Nacionais	Pessoais
1-100	89	75	14	1
101-200	90	46	44	3
201-300	90	36	54	8
301-427	87	19	68	13

Fonte: Adaptado de Mettmann (1986b, p.12).

livrar-se deles, o homem partiu para Salas, na Itália, mas os diabos o impediram de seguir sua caminhada. Dois frades o encontraram e levaram-no para a igreja. *Aquel ome, segund'aprendi, ta que dous frades veeron y meores, que o levaron dali aa eigreja logo sem falir* (METTMANN, 1986a, p. 34). Os diabos tentaram recuperar o domínio sobre o homem com a intervenção de um judeu, que, segundo eles, eram seu servo (COSTA; DANTAS, 2013, p. 507-514). Entretanto, na igreja o homem foi batizado e os diabos saíram de seu corpo. Todos deram graças à Virgem Maria, *que sabor á de valer sempr' ao pecador e d'os diabos sempre destróir* (METTMANN, 1986a, p. 35).

O quadro acima deve ser lido da seguinte maneira: entre as primeiras cem cantigas, 89 relatam milagres, dos quais 75 se referem a milagres acontecidos fora do reino de Afonso X (de fora da Galícia, portanto) e 14, dentro do reino da Galícia (Nacionais). Dentre esses 14 nacionais, apenas 1 é pessoal, porque envolve uma graça alcançada pelo próprio Afonso X (ou por alguém de sua família). O mesmo raciocínio se aplica aos próximos blocos de cantigas.

No que se refere à proporção das cantigas, de acordo com Mongelli (2009, p. 282), as cantigas de milagre predominam sobre as de louvor. Segundo a autora, D. Afonso X inovou a estrutura poética, dando à sua coletânea o formato de um rosário. Para ela, “a associação com o rosário não é gratuita, já que este é o instrumento particular de oração à Virgem”.

Leão (2007, p. 24) também discute a estrutura das cantigas. A cada grupo de nove cantigas de milagre segue-se uma de louvor, numerada com uma dezena inteira. As cantigas de louvor ocupam sempre as dezenas, enquanto as de milagre têm números terminados pelas unidades de um a nove, comparando esse sistema, assim como Mongelli (2009), ao de um rosário.

Massini-Cagliari (2015, p. 62) explica que as cantigas são organizadas de dez em dez, sendo que as primeiras nove narram os milagres ocorridos por intermédio da Virgem Maria e a décima é um louvor à Santa Maria, a qual pode ser identificada por um tipo de rubrica que a diferencia das demais.

É preciso ressaltar a extraordinária variedade métrica nas CSM, em que a maioria das estrofes é do tipo *virelai* francês ou *zégel*¹⁷, de inspiração árabe, ou seja, em ambas as formas o refrão precede a estrofe inicial, e os versos finais da estrofe reproduzem (totalmente ou em parte) a métrica do refrão (PARKINSON, 1998, p. 187).

Parkinson (1998, p. 187) ressalta uma característica das cantigas religiosas que não comparece nas cantigas profanas: as formas de versificação *virelai* ou *zégel* são raríssimas na lírica profana. Segundo o autor, o refrão nas CSM tem função distinta do refrão da lírica profana, por constituir quase sempre um elemento independente da cantiga, sem as relações textuais entre estrofe e refrão que constituem um dos índices de sofisticação da lírica trovadoresca.

¹⁷ Composição poética de origem moçárabe, surgida em Córdoba (LEÃO, 2007, p. 38).

Segundo Mettmann (1986b, p. 40), “os 420 poemas oferecem mais de 280 combinações métricas distintas, das quais umas 170 aparecem apenas uma vez”. Sobre o assunto, Leão (2007, p. 3) acrescenta que a versificação das CSM se sobressai à simplicidade estrutural das cantigas de amigo e das cantigas de amor, tanto na construção das estrofes e na disposição das rimas, como na combinação e escolha da métrica.

De acordo com Leão (2007, p. 38-39), na maioria das CSM, a composição poética é o *zégel*, presente em mais de 380 cantigas, que se constitui de dois versos rimados (AA), acompanhados de estrofes de quatro versos, compostas cada uma de três versos (bbb) que rimam entre si e, por último, um quarto verso (a) que rima com o refrão.

Ainda sobre a estrutura das estrofes nas CSM, Leão (2007, p. 137, grifo da autora) observa:

Após o refrão, vêm as quatro estrofes, cada uma constituída por um trístico monorrímo, seguido de um quarto verso que rima com o refrão, segundo o modelo do *zégel*, na sua estrutura mais simples, que coincide com a do *virelai* da poesia ocidental. Relembremos que essa estrutura poemática se inicia por um refrão em forma de dístico monorrímo e prossegue com quadras compostas de três versos monorrímos que variam de uma estrofe para a outra (“mudança”), mais um quarto verso que retoma a rima do refrão (“volta”). O esquema seguido é, portanto, o seguinte: AA-bbba-AA-ccca-AA-ddda-AA, etc.

Pode-se observar também que a versificação das CSM é extremamente sofisticada, tanto na escolha e combinação dos metros, quanto na construção das estrofes e na disposição das rimas, deixando longe a simplicidade estrutural das cantigas de amigo e mesmo das cantigas de amor (LEÃO, 2002, p. 3).

Segundo Leão (2007, p. 41), o refrão é um componente musical e poético típico das cantigas de D. Afonso X, não existe no poema francês nem no castelhano, geralmente expressa um tema universal e abstrato, enunciado em um presente atemporal. Nas cantigas afonsinas, o refrão repetirá ao final de cada estrofe, como podemos observar no exemplo a seguir, em que o refrão corresponde às partes destacadas em itálico:

(1)

Santa Maria pod' enfermos guarir
Quando xe quiser, e mortos resorgir.
 Na que Deus seu Sant' Esperit' enviou,
 e que forma d'ome en ela fillou,
 non é maravilla se del gaannou
 vertude per que podess' esto comprir

*Santa Maria pod' enfermos guarir
Quando xe quiser, e mortos resorgir.*

Porend' un miragr' aquesta Reya
santa fez mui grand' a hũa mesqya
moller, que con coita de que manya
era, foi a que ela un fillo pedir.
*Santa Maria pod' enfermos guarir
Quando xe quiser, e mortos resorgir.*

Chorando dos ollos mui de coraçon,
lle diss': "Ai Sennor, oe mia oraçon,
e por ta mercee un fillo baron
me dá, con que goy' e te possa servir."
*Santa Maria pod' enfermos guarir
Quando xe quiser, e mortos resorgir.*

Log' o que pediu lle foi outorgado,
e pois a seu tenp' aquel fillo nado
que a Santa Maria demandado
ouve, ca lle non quis eno don falir.
*Santa Maria pod' enfermos guarir
Quando xe quiser, e mortos resorgir.*

Mas o meny', a pouco pois que naceu,
dũa forte fever mui cedo morreu;
mas a madre per poucas ensandeceu
por el, e sas faces fillou-ss' a carpir.
*Santa Maria pod' enfermos guarir
Quando xe quiser, e mortos resorgir.*

Enton a cativa con gran quebranto
ao mõeiteir' o levou e ant' o
altar o pos, fazendo tan gran chanto,
que toda-las gentes fez a ssi viir.
*Santa Maria pod' enfermos guarir
Quando xe quiser, e mortos resorgir.*

E braandando começou a dizer:
"Santa Maria, que me fuste fazer
en dar-m' este fill' e logo mio toller,
por que non podesse con ele goyr?
*Santa Maria pod' enfermos guarir
Quando xe quiser, e mortos resorgir.*

Sennor, que de madre nome me déste,
en toller-mio logo mal fazeste;
mas polo prazer que o teu ouveste
Fillo, dá-m' este meu que veja riir.
Santa Maria pod' enfermos guarir

Quando xe quiser, e mortos resorgir.

Ca tu soa es a que mio podes dar,
e poren d'a ti o venno demandar;
onde, groriosa Sennor, sen tardar
dá-mio vivo, que aja que ti gracir.”
Santa Maria pod' enfermos guarir
Quando xe quiser, e mortos resorgir.

Log'a oraçon da moller oyda
foi, e o menyo tornou en vida
por prazer da Virgen santa conprida,
que o fez no leit' u jazia bolir.
Santa Maria pod' enfermos guarir
Quando xe quiser, e mortos resorgir.

Quand'esto viu a moller, ouve pavor
da primeir', e pois tornou-sse-l' en sabor;
e deu poren graças a Nostro Sennor
e ssa Madre, porque a quis oyr.
Santa Maria pod' enfermos guarir
Quando xe quiser, e mortos resorgir.
(CSM 21, METTMANN, 1986a, p. 110)

Vale apontar que as cantigas de milagre se inician por “um título-ementa, em prosa, onde se mencionam as personagens principais e se resume o milagre, em uma única frase” (LEÃO, 2007, p. 38) – exemplo (2). A seguir vem o refrão, em versos que enunciam o tema, geralmente uma verdade geral e abstrata, que relata o poder da Virgem ou a relação entre ela e os homens, como foi visto no exemplo (1). A estrofe inicial, espécie de exórdio, amplia o tema do refrão para, posteriormente, começar a narrativa (LEÃO, 2007, p. 38) – exemplo (1).

(2)

Esta é como Santa Maria ajudou a emperatriz de Roma
a sofre-las grandes coitas per que passou.
(título-ementa da CSM 5 - METTMANN, 1986a, p. 66)

Esta é de como Santa Maria tolleu a alma do monge
que ss' affogara no Rio do demo, e feze-o ressocitar.
(título-ementa da CSM 11 - METTMANN, 1986a, p. 85)

Apesar de o *virelai* estar presente em mais de 380 cantigas na forma AA/bbba, podem-se encontrar outras formas métricas como o *rondeau*¹⁸, a canção e a estrofe de quatro versos.

As cantigas de louvor representam pouco mais de dez por cento das CSM, mas, segundo Leão (2007, p. 135), a diversificação de sua métrica e a originalidade com que essas cantigas se apropriam de concepções temáticas tradicionais fazem com que constituam verdadeiras obras-primas poéticas.

As rimas nas CSM são outro assunto que merece destaque, pois, assim como mostrou Fonte (2010a, b), são todas (con)soantes, ou seja, perfeitas. Goldstein (1985, p. 44) explica que a partir da vogal tônica, nas rimas soantes, as vogais e as consoantes possuem a mesma qualidade, e que, nas rimas toantes, apenas as vogais tônicas são semelhantes (ex.: *pinno/amigo* e *ramo/amado*, nas *cantigas de amigo*) (FONTE, 2010a, p. 19). Os trabalhos de Fonte (2010a, b, 2014) mostram que nas CSM não há rimas toantes. Abaixo podemos observar a rima perfeita presente na CSM:

(3)

*Quen fiar na Madre do Salvador
non perderá ren de quanto seu for.*

Quen fiar en ela de coraç**on**,
averrá-lle com á um ifanç**on**
avêo eno reino d' Arag**on**,
que perdeu a caça un seu aç**or**,
*Quen fiar na Madre do Salvador
non perderá ren de quanto seu for.*

Que grand' e mui fremos' era, e ren
non achava que non fillasse ben
de qual prijon açor fillar conven,
d'ave pequena tro ena may**or**.
*Quen fiar na Madre do Salvador
non perderá ren de quanto seu for.*

E daquest' o ifaçon gran pesar
avia de que o non pod' achar,
e porende o fez apregõ**ar**
pela terra toda en derred**or**.
Quen fiar na Madre do Salvador

¹⁸ *Rondeau* ou rondo: “poema de forma fixa, composto em versos de oito ou dez sílabas, em duas rimas, com a seguinte estrutura: uma quintilha, um terceto, ao qual se ajusta(m), à guisa de refrão, a(s) primeira(s) palavra(s) da peça, e uma segunda quintilha, também seguida de refrão.” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001, p. 2473)

non perderá ren de quanto seu for.

E pois que esto nono achou,
pera Salas seu camño fillou
e de cera semellança levou
de ssa av', e diss'assi: "Ai, Sennor
Quen fiar na Madre do Salvador
non perderá ren de quanto seu for.

Santa Maria, eu venno a ti
con coita de meu açor que perdi,
que mio cobres; e tu fas-lo assi,
a aver-m-ás sempre por servidor.
Quen fiar na Madre do Salvador
non perderá ren de quanto seu for.

E demais esta cera ti darei
en sa figura, e sempr' andarei
pregõando teu nome e direi
como dos Santos tu es la mellor."'
Quen fiar na Madre do Salvador
non perderá ren de quanto seu for.

Pois esto disse, missa foi oyr
mui cantada; mas ante que partir
s'en quisesse, fez-ll' o açor vïir
Santa Maria, ond'ouv' el sabor.
Quen fiar na Madre do Salvador
non perderá ren de quanto seu for.

E que ouves' end' el mayor prazer,
fez-ll' o açor ena mão decer,
come se ouvesse log' a prender
caça con el como faz caçador.
Quen fiar na Madre do Salvador
non perderá ren de quanto seu for.

E el enton muit'a Madre de Deus
loou, e chorando dos ollos seus,
dizend': "Ai, Sennor, tantos son os teus
bões que fazes a quen ás amor!"
Quen fiar na Madre do Salvador
non perderá ren de quanto seu for.
(CSM 44, METTMANN, 1986a, p. 166-167)

Segundo Clarke (1955, p. 96), a rima afonsina é quase sempre perfeita e, se há alguma falha no cômputo silábico, nunca está relacionada à rima ou ao esquema de rima. A autora explica ainda que o esquema de rima determinado na primeira estrofe é seguido

nas demais estrofes, sem alteração. É importante mencionar ainda que existem regras específicas para a contagem das sílabas métricas no período medieval do português. Segundo Massini-Cagliari (1999, p. 52), no PA, as sílabas são contadas até a última tônica do verso, desprezando-se a(s) átona(s) final(is); as vogais só pertencem à mesma sílaba poética em caso de sândi. A respeito da métrica dos encontros vocálicos em juntura de palavras, Nunes (1973[1926/1929], vol.1, p. 419) explica que, em regra geral, quando uma palavra acaba em vogal e a que lhe segue começa também com vogal, “aquela não só era absorvida por esta, como ainda hoje fazemos na fala, mas nem mesmo se escrevia”. Cunha (1961, p. 91) aponta, em seu estudo, algumas conclusões gerais sobre as regras de hiatos e elisões nos encontros vocálicos em juntura de palavras, sendo a primeira que os trovadores não se opunham aos hiatos, “embora revelassem acentuada inclinação para elidir a vogal do encontro, quando átona”, já a segunda é que “o regime da elisão estava ligado ao ritmo do verso e era contra-regrado por impedimentos fonéticos, fonêmicos e morfológicos” e, por fim, para Cunha (1961), a vogal final átona dos polissílabos perdia-se com mais frequência que a dos monossílabos. Em relação à métrica dos hiatos internamente à palavra, segundo Teyssier (1987), Silva Neto (1970 [1957]) e Vasconcellos (1959), as vogais envolvidas sempre contam como sílaba separada. No exemplo em (4), podemos observar a rima e a métrica construídas a partir desses preceitos poéticos, que recorrem em todas as estrofes das cantigas:

(4)

<i>Deus te salve, groriosa</i>	7A
<i>Reya Maria,</i>	5B
<i>Lume dos Santos fremosa</i>	7A
<i>e dos Ceos via.</i>	5B
Salva-te, que concebiste	7c
mui contra natura,	5d
e pois teu padre pariste	7c
e ficaste pura	5d
Virgen, e poren sobiste	7c
Sobela altura	5d
dos ceos, porque quesiste	6c
o que el queria.	5b
<i>Deus te salve, groriosa...</i>	7A
Salva-te, que enchoisti	7c
Deus gran sem mesura	5d
en ti, e dele fezisti	7c
om´e creatura;	5d
esto foi porque ouviste	7c

gran sem e cordura	5d
en crer quando oisti,	6c
ssa mesageria.	5b
<i>Deus te salva, groriosa...</i>	7A
Salva-te Deus, ca nos disti	7c
en nossa figura	5d
o seu Fillo que trouxisti,	7c
de gran fremosura,	5d
e con el nos remñisti	7c
da mui gran locura	5d
que fez Eva, e vencisti	6c
o que nos vencia	5b
<i>Deus te salve, groriosa...</i>	7A
Salva-te Deus, ca tollisti	7c
de nos gran tristura	5d
u por teu Fillo frangiste	7c
a carcer escura	5d
u yamos, e metisti	7c
nos em gran folgura;	5d
com quanto ben nos vñisti,	6c
queno contaria?	5b
<i>Deus te salve, groriosa...</i>	7A

(CSM 40, METTMANN, 1986a, p. 157-158)

É importante apontar também que as CSM foram escritas em galego-português e quase todas as cantigas apresentam notação musical, uma vez que eram compostas para serem cantadas. Segundo Mongelli (2009, p. 287), o repertório afonsino é um dos mais esplêndidos documentos musicográficos da Idade Média.

Além da notação musical, as CSM eram acompanhadas de iluminuras (miniaturas) que ilustram e complementam o conteúdo textual das cantigas. Por meio da relação entre imagem-texto, na qual um cooperava com o outro como a ligação entre o terrestre e o celeste, “a cultura visual na Idade Média Ocidental tornou as iluminuras uma importante expressão artística”. Entretanto, somente um pequeno público podia usufruir plenamente delas, ou seja, limitavam-se ao clérigo ou aos nobres (COSTA; DANTAS, 2013).

De acordo com Leão (2007, p. 26-27), o milagre é objeto de três narrativas complementares, sendo a primeira uma narrativa textual extensiva, em versos; a segunda uma narrativa iconográfica, em iluminuras, que se dispõem numa só página, dividida em seis quadros; e a última, uma narrativa textual, resumida, sob a forma de seis legendas, cada uma delas colocada acima de um quadro da sequência das iluminuras.

Segundo Costa e Dantas (2015, p. 34), a estrutura, a forma e o estilo das CSM variam em poucos detalhes, ou seja, “manteve-se a mesma norma para a composição de todas as imagens do códice”. Os autores afirmam ainda que as características estéticas são formadas por margens com figuras em formato de cruz grega ou flor quadrilobada¹⁹, separadas por imagens heráldicas²⁰ dos reinos de Castela e Leão e do Sacro Império Romano Germânico (águia). O estilo gótico francês está presente nos motivos arquitetônicos, nas representações de pinturas e de esculturas e nas roupas. Os gestos humanos e expressões faciais têm grande semelhança com o estilo artístico dos códices alemães da primeira metade do séc. XIII (WALTHER; WOLF, 2005, p. 188). Na figura 1, podemos observar um exemplo de como são encontradas as CSM nos códices:



Figura 1. CSM 74 - *Códice de Florença (F): Como Santa Maria quiser deffender, non lle pod’o demoniun mal fazer.*

Fonte: <http://www.ricardocosta.com/artigo/no-sermon-mui-gran-gente-que-y-era-os-frades-pregadores-nas-cantigas-de-santa-maria-sec-xiii>
(acesso 10/09/2015)

Conforme explicam Costa e Dantas (2015, p. 34), a partir da enumeração na figura acima, podemos identificar cada parte encontrada nos códices:

- 1- Notações musicais;
- 2- Texto da cantiga;

¹⁹ Segundo Ferreira (1975, p. 1164), *quadrilobado* significa algo que possui quatro lóbulos, que, por sua vez, referem-se à divisão profunda nas folhas ou nas flores (FERREIRA, 1975, p. 848).

²⁰ Segundo Ferreira (1975, p. 719), *heráldica* refere-se ao conjunto dos emblemas de brasão.

- 3- Iluminura historiada de página inteira;
- 4- Verso do fólio
- 5- Frente do fólio;
- 6- Letra capitular ornamental;
- 7- Número da cantiga em algarismos romanos;
- 8- Letra capitular;
- 9- Título da cantiga;
- 10- O refrão da cantiga (escritas em vermelho ao longo do texto).

A seguir, está reproduzida com detalhe a vinheta 3, uma das iluminuras que acompanham a CSM 25 do *códice rico* de El Escorial (T):

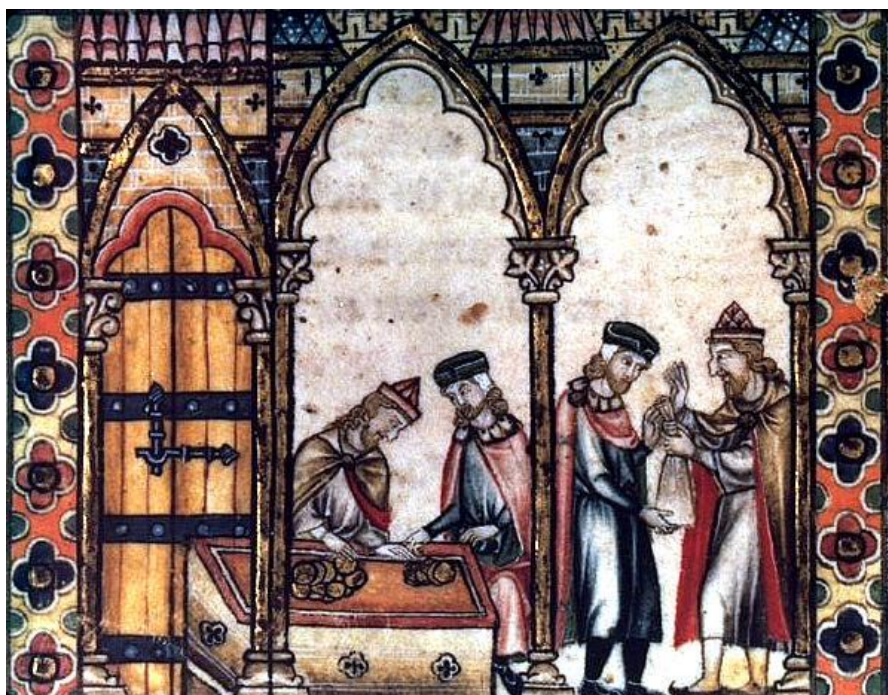


Figura 2. CSM 25, vinheta 3 – *Códice rico* de El Escorial (T): *Esta é como a ymagen de Santa Maria falou en testimonio ontr' o crischão e o judeu.*

Fonte: <http://www.ricardocosta.com/artigo/falsidade-dos-judeus-e-grande-uma-representacao-de-judeus-nas-cantigas-de-santa-maria-sec>
(acesso 10/09/2015)

Sobre a miniatura acima, Costa e Dantas (2013, p. 511) explicam que há, nas laterais, duas fileiras de ornamentos florais em formato quadrilobado. Uma delas separa os quadros da imagem e a outra é um limite marginal. Em quase todas as miniaturas de página inteira das CSM essa decoração das margens é altamente utilizada, com poucas variações. Na parte superior, sobre os arcos e o portal, notamos que há representação de um ambiente urbano, sugestão do local onde se desenrola a história. O portal, símbolo da riqueza do judeu, tem uma porta e dois tipos de arcos, um deles trilobado e o outro,

ogival²¹, em que o centro possui tijolos à mostra (KLEIN; TOMAN, 2000, p. 29-30). Segundo Schmitt (2006, p. 595), os arcos separam os momentos do relato. Na figura acima, à esquerda temos a contagem das moedas e à direita, a entrega do saco de dinheiro ao cristão. Podemos notar a total sincronia entre escrita e imagem, conforme podemos observar no exemplo (5), a seguir, que traz a transcrição da CSM 25 e a miniatura da mesma cantiga (figura 3), onde o leitor pode confirmar, de fato, que a imagem ilustra exatamente o que o texto narra, conforme já afirmado nesse parágrafo:

(5)

Cantiga 25

ESTA É COMO A YMAGEN DE SANTA MARIA FOLOU EN
TESTIMONIO ONTR´ O CRISCHÃO E O JUDEU.

*Pagar ben pod´ o que dever
o que à Madre de Deus fia.*

E desto vos quero contar
un gran miragre mui fremoso,
que fezo a Virgen sem par,
Madre do gran Rei grorioso,
por un ome que seu aver
todo ja despendud´ avia
por fazer ben e mais valer,
ca non ja en outra folia.

Pagar ben pod´ o que dever...

Quand´ aquel bon ome o seu
aver ouv´ assi despendudo,
non pod´ achar, com´ aprix eu,
d´ estrāyo nen de connoçudo
quen sol ll´emprestido fazer
quissess´; e pois esto viia,
a un judeu foi sen lezer
provar se ll´alg´ enprestaria.

Pagar ben pod´ o que dever...

E o judeu lle diss´ enton:
“Amig´, aquesto que tu queres
farei eu mui de coraçõ
sobre bon pennor, se mio deres.”
Disse-ll´ o crischão: “Poder
d´esso fazer non averia,

²¹ Segundo Ferreira (1975, p. 719), *ogival* refere-se à figura formada pelo cruzamento de dois arcos iguais que se cortam superiormente, formando um ângulo agudo.

mas fiador quero seer
de cho pagar ben a un dia.”
Pagar ben pod' o que dever...

O judeu lle respos assi:
“Sen pennor non será ja feito
que o per ren leves de mi.”
Diz o crischão: “Fas un preito:
ir-t-ei por fiador meter
Jeso-Crist' e Santa Maria.”
Respos el: “Non quer' eu crer
en eles; mas filar-chos-ya,
Pagar ben pod' o que dever...

Porque sei que santa moller
foi ela, e elo me santo
e profeta; poren, senner,
fillar-chos quer' e dar-ch-ei quanto
quiseres, tod' a teu prazer.”
E o crischão respondia:
“Sas omagões, que veer
posso, dou-t' en fiadoria.”
Pagar ben pod' o que dever...

Pois o judeu est' outorgou,
ambos se foron manteneute,
e as omagões lle mostrou
o crischão e ant' a gente
tangeu e fillou-ss' a dizer
que por fiança llas metia
por que ll' o seu fosse render
a seu prazo sen tricharia.
Pagar ben pod' o que dever...

“E vos, Jeso-Cristo, Sennor,
e vos, sa Madre muit' onrrada,”
diss' el, “se daqui longe for
ou mia fazenda enbargada,
non possa per prazo perder,
se eu pagar non llo podia
per mi, mas vos ide pões
a paga u mia eu poria.
Pagar ben pod' o que dever...

Ca eu a vos lo pagarei,
e vos fazed' a el a paga,
por que non diga pois: “Non ei
o meu”, e en preito me traga,
nen mi o meu faça despender

con el andand´ en preitesia;
ca se de coita a morrer
ouvesse, desta morreria.”
Pagar ben pod´ o que dever...

Poi-lo crischão assi fis
fez o judeu, a poucos días
con seu aver quant´ ele quis
gãou en bõas merchandias;
ca ben se soub´ entrometer
dest´ e ben faze-lo sabia;
mas foi-ll´ o praz´ escaecer
a que o el pagar devia.
Pagar ben pod´ o que dever...
[...]

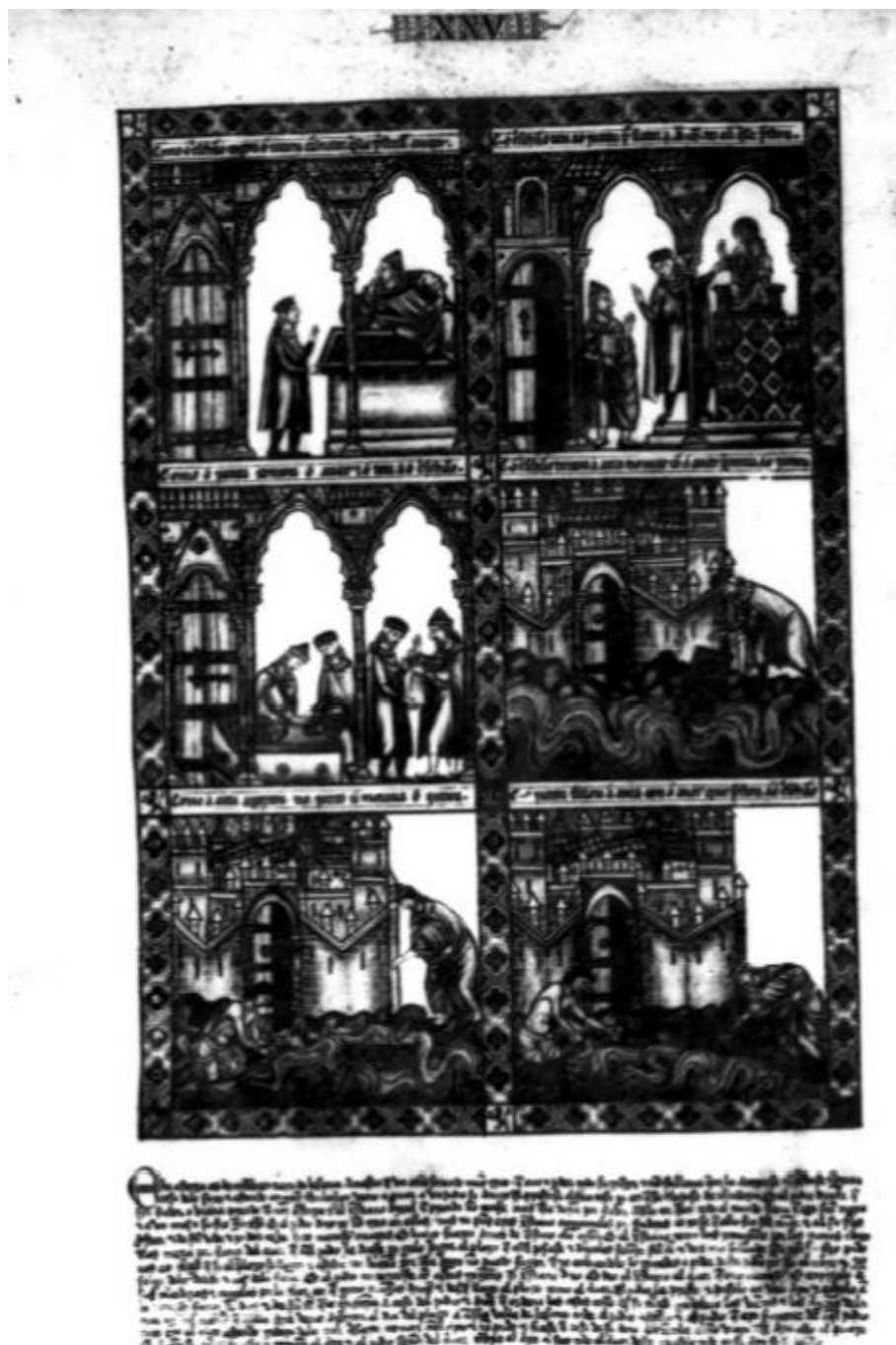


Figura 3. Iluminura da CSM 25: *Esta é como a ymagen de Santa Maria falou en testimonio ontr' o crischão e o judeu. Maria falou en testimonio ontr' o crischão e o judeu* (Microfilme cedido pela Biblioteca Real Monasterio de San Lorenzo, El Escorial, MS T. I. 1), fólho 15v.

Para Parkinson (1998, p. 179), as “*Cantigas de Santa Maria* constituem um monumento literário musical e artístico da mais elevada importância”. Sobre o assunto, Lopes (1963, p. 11) ressalta que a coletânea das cantigas trovadorescas tem importância literária-musical, uma vez que era destinada a ser lida, recitada e cantada.

Mettmann (1986b, p. 8) revela que, para D. Afonso, principal idealizador das CSM, a música e a pintura não eram menos importantes do que o “contar”, o “trovar” e o “rimar”. Para o autor, a relevância das cantigas afonsinas na literatura medieval dá-se pela existência de uma harmonia perfeita entre texto, música e pintura.

Outro assunto muito discutido entre os estudiosos é sobre a autoria das CSM, pois argumentam que Afonso X, o sábio, não poderia ter escrito todo o cancionário sozinho, levantando a hipótese de que ele seria apenas o coordenador do projeto ou, ainda, poderia ter escrito algumas cantigas e mandado escrever outras. Para Bertolucci Pizzorusso (1993b, p. 37), o monarca está no centro das atividades da poesia ibérica do século XIII. Ao analisar as CSM, é possível verificar que muitas estão escritas em primeira pessoa e a maioria faz referência ao rei Afonso X. Sobre o assunto, Bertolucci Pizzorusso (1993b, p. 145) afirma que Afonso X não só assume para si a primeira pessoa do falante nos textos líricos, mas também:

[...] se faz protagonista de textos narrativos como sujeito de intervenções milagrosas da Virgem Maria por ocasião de doenças e de situações problemáticas de outro gênero resolvidas graças a eles; além disso, estende a outros membros da sua real família e a personagens da corte muito próximos dele esse mesmo privilégio.

Segundo Parkinson (1998, p. 183), o rei teria acompanhado de perto a estruturação e a composição da obra mariana, que contou com a participação de poetas colaboradores, além de músicos, copistas, tradutores e miniaturistas, uma vez que a corte de D. Afonso X era:

[...] um dos grandes centros culturais e intelectuais do século XIII. Para ela convergia um grande número de poetas, músicos, tradutores, clérigos, cronistas, juristas, miniaturistas, escribas, investigadores e estudiosos, atraídos pela fala de Afonso X enquanto intelectual e mecenas das ciências e das artes. (SCARBOROUGH, 1999, p. 333)

Para Fidalgo (2002, p. 59-60), o rei interferiu diretamente na composição das CSM, o que lhe outorga a atribuição da maior parte da produção literária mariana. O autor acrescenta que D. Afonso teve a colaboração de Juan Gil de Zamora, seu confessor e amigo, além de mestre de seu filho Sancho IX.

Snow (1999, p. 160) explica que Afonso X foi um “arquiteto” na construção de uma grande obra, as CSM. Segundo o estudioso, o rei idealizou, estruturou um plano de construção das cantigas e embelezou alguns poemas pessoalmente. O autor acrescenta ainda que o monarca se coloca como um trovador que louva a sua dama e como um pecador prostrado diante da Virgem Maria.

De acordo com Snow (1999, p. 160), o processo de elaboração das cantigas afonsinas, em sua forma de organização e execução, se assemelha ao que ocorria com as construções das catedrais, como podemos observar no seguinte trecho:

Sabemos pelos mesmos escritos do sábio rei “como o rei faz um livro.” É o rei, para simplificar, um chefe de equipe, o ápice da pirâmide: com membros especialistas da equipe, organiza o recolhimento de materiais de trabalho (manuscritos, códices, documentos, etc.); facilita a diversidade dos distintos projetos sob seu mecenato ao mandar organizar grupos de tradutores, copistas, miniaturistas, músicos, artesãos, e um grande etcétera, segundo as necessidades de cada um; esses manuscritos (ou rascunhos), o rei logo os lê, acresce ou corrige e, finalmente, aprova-os. Esta fase final, nós a vemos ilustrada uma e outra vez nas miniaturas de apresentação incorporadas à maioria dos manuscritos realizados no “*Scriptorium*” régio.

Ao discutir a autoria das CSM, Mettmann (1986b, p. 18) afirma que não acredita ser o rei D. Afonso X o único autor das cantigas. Para ele, houve a colaboração de alguns dos inúmeros poetas que frequentavam na época a corte castelhana, como Airas Nunes que tem o nome grafado na CSM 223, em um canto da margem entre duas colunas no códice E.

Schaffer (1995) não compartilha da mesma opinião de Mettmann (1986b). Para ela, Airas Nunes era apenas um copista musical e a indicação do nome em nota marginal na CSM 223 foi apenas uma lembrança do trabalho que acabava de realizar.

Parkinson (1998, p. 181) também não acredita que Afonso X seja o autor de todas as cantigas, pois o valor artístico da obra é muito desigual, o que pode indicar a multiplicidade de autores. Massini-Cagliari (2005, p. 61) também compartilha da ideia de que Dom Afonso X teria composto algumas cantigas, uma vez que era poeta e estava empenhado na organização da obra.

Filgueira Valverde (1985, p. 31-32) reconhece, assim como outros especialistas, que D. Afonso não foi o único autor das cantigas e assinala a existência de colaboradores mais diretos na composição das CSM: Juan Gil de Zamora, autor de obras doutrinárias e

históricas, dentre as quais estão *De preconiis hispaniae*, um dos poucos marianos hispânicos da época, e *Liber Mariae*, que narra 70 milagres da Virgem Maria, sendo que 50 deles estão presentes nas cantigas; Bernardo Brihuega, clérigo da corte de D. Afonso, que foi responsável pelos códices hagiográficos; e, por fim, Airas Nunes, clérigo compostelano, já citado anteriormente.

Pena (1992, p. 50) também discute a autoria das CSM e afirma que Afonso X teve papel importante na elaboração das cantigas marianas. Para ele, o rei coordenou poetas, músicos e pintores, assim como foi autor direto de aproximadamente cem composições. O autor compara a confecção da obra mariana a uma empresa, que ao mesmo tempo em que tem caráter pessoal, é também coletiva, pois o rei participava ativamente da produção das cantigas e também supervisionava os colaboradores, comentando e corrigindo os poemas produzidos.

Segundo Leão (2007, p. 3), “Afonso X é o principal trovador daquele *scriptorium*, ou para usar uma terminologia medieval, é o mestre daquela corporação de poetas, planeja, escreve ele próprio, supervisiona e revê a obra que levará o seu nome”, ou seja, trata-se de um trabalho corporativo, em regime de mecenato, em que toda a obra se fazia sob a supervisão de um “mestre”, no caso o rei D. Afonso X, a quem cabia toda responsabilidade de execução, mas que, posteriormente, lhe garantia o direito sobre o trabalho realizado pelos colaboradores (LEÃO, 2007, p. 20).

Leão (2007, p. 20) afirma que Afonso X foi um mestre de obras, pois é autor de diversas peças literárias e musicais, que são marcadas pelo selo de sua cultura e personalidade. Castro (2006, p. 44) compartilha da mesma opinião, uma vez que compara a confecção da obra afonsina²² ao trabalho de um operário da construção, ou seja:

Como um mestre de obras, um arquiteto medieval que cuidava de uma catedral, D. Afonso era o coordenador que supervisionava o trabalho de vários artífices para formar uma obra cuja grandiosidade espelharía a imensidão da fé e dos poderes divinos. A dimensão e a quantidade das CSM serviam para refletir a grandeza do reinado, tal como as catedrais inspiravam orgulho e admiração nas comunidades que as ergueram.

Ainda considerando a autoria das CSM, Leão (2007, p. 38) complementa:

²² O termo “obra afonsina” é convenção utilizada pelos especialistas para se referir aos textos oriundos do *scriptorium* de Afonso X, e não significa, em absoluto, que tais obras teriam sido de autoria do próprio rei. A obra é considerada afonsina por ter sido idealização e organização do monarca (KLEINE, 2005, p. 53).

A autoria de Afonso X fica comprovada pelos inúmeros poemas em primeira pessoa, muitos deles auto-referentes, em que o Rei fala de seu amor a Santa Maria, de sua família, de seus empreendimentos reais, de suas viagens, de seu ofício de trovar, de suas doenças, de seu livro de cantigas, etc.

Mongelli (2009, p. 286) afirma que nas CSM há momentos “confessionais” do rei D. Afonso X, principalmente nas cantigas de louvor, escritas em primeira pessoa, onde se tem o relato literário das inseguranças do rei para exercer a difícil incumbência de reinar e invocações do auxílio divino nas tribulações, no caso, da Virgem Maria de quem era devoto. Sobre o assunto, Leão (2007, p. 22) afirma que D. Afonso transforma-se em um humilde trovador que abandona a espada e a coroa e toma posse do pergaminho e da pena.

Montoya Martinez (1999, p. 35) também acredita que o rei D. Afonso foi o “autor” das cantigas marianas, uma vez que, dentro do conceito “teológico” de autoria, a ideia de autoria das cantigas se assemelha à utilizada pela Igreja para a produção da Bíblia, ou seja, Deus é o autor principal, mas teve ajuda de outros autores para escrevê-la.

Outro assunto relevante para ser discutido é a língua adotada na obra mariana. Segundo Leão (2007, p. 38), o rei D. Afonso X não escreveu sua obra poética em sua língua materna, o castelhano, mas em galego-português, pois a Galiza era a pátria tradicional do lirismo, o instrumento ideal da poesia. A autora afirma ainda que a opção pelo galego-português se deve à educação do monarca quando criança, que teria estado, ao que tudo indica, em contato com a língua da região da Galiza, e complementa explicando que a língua das CSM não é o galego-português popular falado pelo povo da região da Galiza, mas o galego-português erudito, “espécie de Koiné²³ supradialetal, verdadeiro idioma literário, tão bem manejado pelo rei D. Afonso e por tantos outros poetas dos Cancioneiros” (LEÃO, 2007, p. 21). Entretanto, essa não é a opinião de Massini-Cagliari (2005, p. 175), pois segundo a autora, a língua das CSM não era “artificial”, uma vez que os poetas coordenados pelo rei Afonso X para compor a obra Mariana eram, ou supostamente foram, em grande parte, portugueses ou galegos, por isso, “seria impossível, para eles, falantes nativos, esquecerem o padrão rítmico natural da língua, adotando um outro, artificial, apenas para compor versos especificamente para

²³Koiné: língua comum que resulta da convergência de dois ou mais dialetos ou línguas da mesma família, por exemplo, *há quem defina o castelhano como a koiné de Espanha*. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [on line], 2008 2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/koin%C3%A9> [consultado em 01-09-2016].

fins religiosos (já que os profanos seguem outro padrão, em sua maioria)”. Assim como Leão (2007), Massini-Cagliari (2005, p. 22) também considera importante o período da infância em que o monarca esteve em contato com a língua da Galiza para a escolha do galego-português como língua das cantigas marianas.

Por fim, antes de caminhar para o término da presente subsecção, é imprescindível apontar questões importantes sobre as fontes das CSM. A obra poética afonsina encontra-se distribuída em quatro códices, provenientes da segunda metade do século XIII²⁴. Sendo eles:

- ❖ *Códice de Toledo* (To): contém 128 cantigas, com notação musical. Este códice estava guardado na Biblioteca do Cabido de Toledo, daí o seu nome, e hoje se encontra na Biblioteca Nacional de Madrid (PENA, 1992, p. 49-50);
- ❖ *Códice rico* de El Escorial (T): apresenta 193 composições, com notação musical e 1275 miniaturas, agrupadas em folhas de seis quadros que conferem à obra um enorme valor iconográfico e pictórico. Encontra-se, atualmente, na Biblioteca Real de El Escorial, de San Lorenzo, Espanha (PENA, 1992, p. 49);
- ❖ *Códice de Florença* (F): guardado nesta cidade italiana, na Biblioteca Nacional Central de Florença, contém 104 cantigas, sendo que duas delas, uma de milagre e uma de louvor, não estão nos manuscritos peninsulares (PENA, 1992, p. 50);
- ❖ *Códice dos músicos* de El Escorial (E): contém um total de 417 cantigas, ilustradas com 40 miniaturas. Igualmente, leva notação musical. Hoje, encontra-se na Biblioteca Real de El Escorial, em San Lorenzo, Espanha (PENA, 1992, p. 49).

Conforme está descrito acima, são quatro os códices das CSM que chegaram até nós. Segundo Garcia Cuadrado (1993, p. 25), o próprio rei Afonso X menciona esses códices em seu testamento, mas não indica o número deles. O rei solicita em seu testamento que todos os livros das CSM fiquem na igreja em que seu corpo será enterrado e que cantem as festas da Virgem Santa Maria. A princípio, os códices estiveram na catedral de Sevilha, onde o rei foi enterrado, mas Felipe II ordenou o traslado das obras para a Biblioteca do Monastério de Escorial. O *códice rico* (T) e o *dos músicos* (E)

²⁴ Segundo Massini-Cagliari (2005, p. 63), a época da confecção dos manuscritos não coincide exatamente: To é considerado um pouco anterior aos demais. No entanto, Mettmann (1986b, p. 24) e Anglés (1964) discordam a este respeito. Mettmann (1986b, p. 24) acredita que o códice To seria a primeira redação da obra e o mais jovem dos quatro manuscritos conservados, e Anglés (1964) afirma que To é uma obra mais tardia, do início do século XIV.

permanecem lá até os dias atuais, mas os *códices de Toledo* (To) e *de Florença* (F) encontram-se nos lugares citados acima.

Segundo Parkinson (1998, p. 180), o *códice de Toledo* (To) é considerado o mais antigo e o menor; já o *códice rico* de El Escorial (T) é o mais rico em conteúdo artístico, que, juntamente com o manuscrito de Florença (F), forma o *códice das histórias*, e, por fim, o *códice dos músicos* de El Escorial (E), o mais completo dos manuscritos.

De acordo com Parkinson (1998 e 2000), a data de confecção dos quatro manuscritos remanescentes não é por acaso, uma vez que revela o processo de ampliação e evolução contínua da coleção. O *códice de Toledo* (To) seria a coleção inicial e continha cem poemas.²⁵ O autor afirma ainda que esta coleção foi estruturada em grupos de dez cantigas, sendo cada décima uma de louvor, estabelecendo assim um princípio básico de organização de todos os manuscritos seguintes. Esta primeira coleção das CSM consta de 103 cantigas, pois há dois prólogos e uma petição final, das quais a primeira e a última fazem referência explícita ao fato de o cancionero central constar de 100 cantigas.

Schaffer (2000, p. 187-188), assim como outros especialistas, são unânimes em afirmar que a coleção das CSM teria inicialmente cem poemas (To); dobrou, posteriormente, para duzentas cantigas, formando o *códice T (códice rico)* e, em seguida, expandiu para quatrocentas (F), ou seja, o dobro do volume inicial do *códice T*, criando assim, um volume único, capaz de conter a coleção total de quatrocentas cantigas: E (*códice dos músicos*). Parkinson (2000, p. 148) explica que a evolução da coleção das CSM não ocorreu apenas de forma numérica, mas também na produção artística, uma vez que houve um enriquecimento no projeto artístico.

Parkinson (1998, p. 198) afirma que a coleção das 420 CSM corresponde a:

- 2 cantigas iniciais: título e prólogo (Mettmann A/B)
- 2 cantigas finais: Pitiçon, Nembressete Maria (números 401-402 na edición de Mettmann)
- 40 cantigas de loor (das cales dúas se repiten nas cantigas de festas de E)
- 353 milagres (mais sete milagres en E que repiten outras cantigas)
- 11 cantigas das festas de Santa María (números 410-422 na edición de Mettmann) mais dúas repetidas
- 7 cantigas de milagre de To e F que non foran incluídas en E (números 403-409 da edición de Mettmann)
- 5 cantigas de festas de Xesucristo de To, que non foron incluídas noutros manuscritos (números 423-427 da edición de Mettmann)

²⁵ Esse *códice* ora é considerado a compilação original – SCHAFFER (2000); PARKINSON (1998; 2000) –, ora como uma cópia – METTMANN (1986b); TORRES (1987); SCHAFFER (1995); WULSTAN (2000).

O *códice de Toledo* (To) está escrito em duas colunas de 27 linhas cada uma, em letra francesa, típica dos códices do século XIII, é composto por 160 folhas de pergaminho, medindo 315mm x 217mm (espaço de texto de 225 mm x 151 mm), mais as folhas de guarda (METTMANN, 198-, p. 24). Segundo Ferreira (1994, p. 77), pelo menos cinco escribas participaram da cópia do manuscrito, enquanto que a música parece ter sido copiada por uma única pessoa, em pautas de cinco linhas, ocasionalmente aparecem em quatro ou seis.

Ferreira (1994, p. 59) observa que o *códice To* contém 100 cantigas, dentre as quais há cantigas que narram os milagres da Virgem Maria e cantigas de louvor à santa Maria. De acordo com Parkinson (1998, p. 180), o *códice de Toledo* (To) é composto por:

Título, Índice de 100 cantigas; prólogo, 100 cantigas numeradas; petiçon;
5 cantigas das Festas de Santa María, precedidas de rubrica explicativa
5 cantigas das Festas de Jesucristo, precedidas de rubrica explicativa e con indicacións marxinais sobre o uso litúrxico;
16 cantigas adicionais em apéndice, precedidas por rubrica explicativa.

Vale apontar que o prólogo inicial indica as intenções e as finalidades da obra e a *petiçon* final encerra um rogo que Afonso X faz à Virgem Maria (FERREIRA, 1994).

Schaffer (2000, p. 207-208) explica que, no *códice de Toledo* (To), os colaboradores tiveram muita cautela ao executar a cópia das cantigas e o registro das epígrafes explicativas que as acompanham, tornando-o diferenciado dos demais códices.

Parkinson (2000) considera o *códice de Toledo* um “manuscrito nobre ou real” pela quantidade de elementos decorativos que o compõem. O autor explica que To utiliza a alternância de cores – preto- vermelho- azul – no preenchimento dos espaços das linhas ao longo de todo o manuscrito e que as decorações das iniciais tanto de To quanto de E são mais decorativas do que T e F, nos quais “as iniciais são iluminadas, mas não ornadas” (PARKINSON, 2000, p. 134). Abaixo podemos observar uma figura que exemplifica o *códice To*:

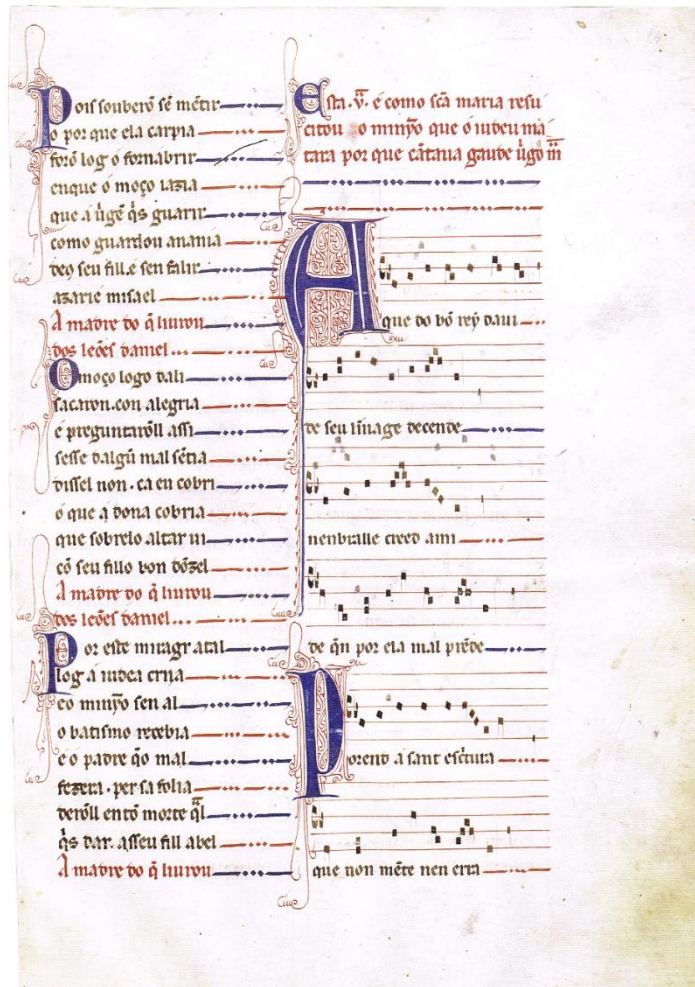


Figura 4. CSM 6 em To5. Edição facsímile do Códice de Toledo, 2003, fólio 13r (Reproduzido de Anglés, 1964, 13r).

O códice T, também conhecido como *códice rico*, é composto por 256 folhas de pergaminho que medem 485 mm por 326 mm e apresenta duas colunas com 44 linhas de texto cada uma. Assim como To, é escrito em letra francesa típica dos manuscritos da época (METTMANN, 198-, p. 21).

Massini-Cagliari (2005, p. 71) aponta que o códice T “é conhecido como *códice rico*, dada a riqueza do material com que foi feito, o cuidado e o capricho de suas notações musicais e das letras das cantigas e a riqueza e beleza das miniaturas”. A autora afirma ainda que o códice possui um total de 193 cantigas.

De acordo com Parkinson (1998, p. 180), o *códice rico* (T) é composto por:

- Índice (de 200 cantigas); título; prólogo;
- 192 cantigas com música (lacunas nos números 40, 150-51, 196-200;
- Um fragmento da cantiga 424 foi copiado (posteriormente) em folha branca depois do índice;
- As cantigas 2-25 têm versões castelhanas do século XIV.

Segundo Garcia Cuadrado (1993, p. 28), a denominação *códice rico* se estendeu também a F, sendo considerado como uma continuação, o “segundo volume”, constituindo, então, o denominado Códice de las Historias. Para o autor, o conjunto de T e F é o mais rico de todos os manuscritos afonsinos e o plano mais ambicioso do rei D. Afonso na edição de suas cantigas.

A decoração e o layout da página são complexos no *códice rico*, uma vez que cada cantiga está ilustrada com seis ou doze miniaturas em uma ou duas páginas completas que seguem o texto, que ocupa uma ou mais páginas completas (Parkinson, 1998, p. 180). Daí o fato de T apresentar mais de 1250 miniaturas divididas em 210 páginas (METTMANN, 1986b, p. 31)

A seguir, há a figura de uma das iluminuras que compõem o *códice rico* de El Escorial (T):

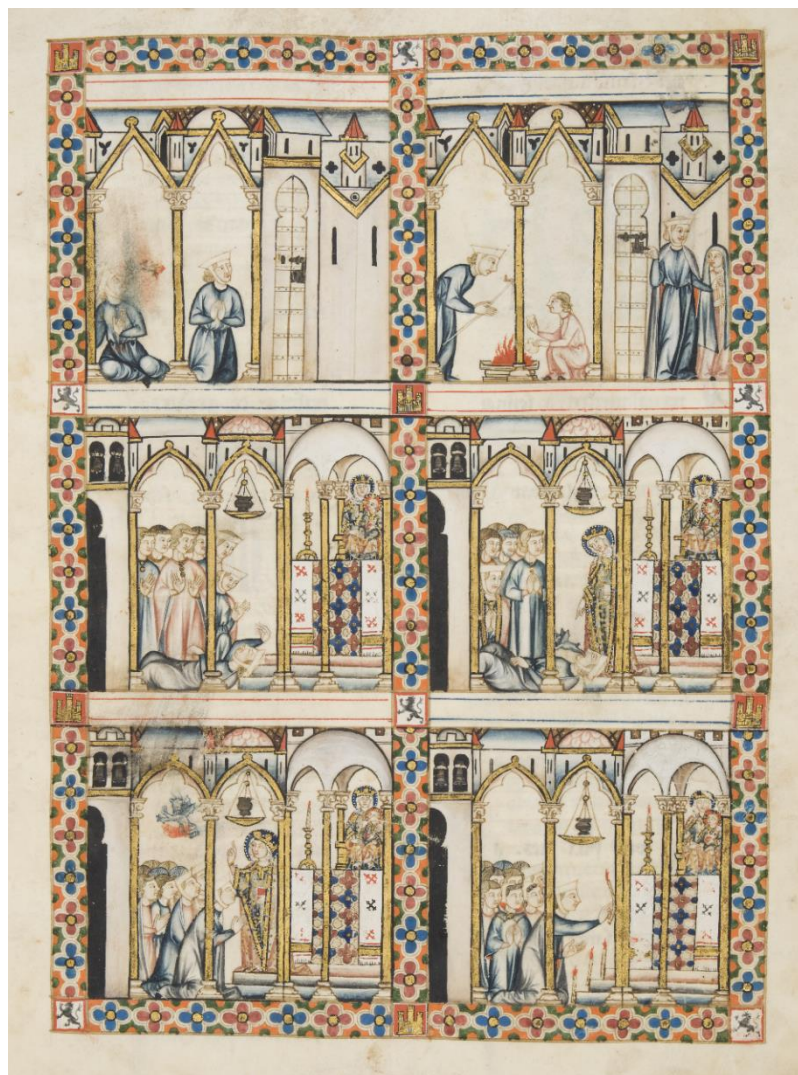


Figura 5. CSM 292 em F 10. Códice Escorial rico (Biblioteca Real Monasterio de San Lorenzo, El Escorial, MS T.I.1).

De acordo com Mettmann (198-, p. 25-26), o *códice de Florença* (F) é um precioso manuscrito escrito em letra francesa gótica, do final do século XIII. Compõe-se de 131 folhas de pergaminho que medem 456 mm por 320 mm, mas que deveriam medir mais antes da atual versão, pois há indícios de que algumas folhas foram cortadas, uma vez que faltam números em algarismos romanos na parte inferior da página. Para o autor, F já teve 166 folhas ou até mais, uma vez que há indícios da falta de folhas em lugares onde não resulta da paginação anterior.

Segundo Mettmann (198-, p. 27), o *códice de Florença* (F) apresenta atualmente 104 cantigas, entre cantigas de louvor e de milagres da Virgem Maria, escritos em galego ou em português antigo. O autor acrescenta ainda que das páginas que apresentam miniaturas, 48 estão acabadas em sua totalidade; outras têm apenas parte dos quadrinhos terminada; algumas foram desenhadas, mas não concluídas, enquanto outras contêm o friso pintado e os quadrinhos traçados, mas sem finalizar também.

Parkinson (1998, p. 180) explica que o *códice de Florença* é composto por 103 cantigas, sendo que algumas apresentam pautas musicais, mas sem notação musical; cada cantiga é seguida de uma ou duas páginas de miniaturas, sem o texto correspondente, e que várias páginas estão preparadas para as miniaturas, mas não as têm. O autor acrescenta ainda que a decoração e o layout da página do *códice de Florença* são semelhantes a T.

Há divergência entre Mettmann (198-, p. 27) e Parkinson (1998, p. 180) quanto ao número de cantigas presentes no *códice de Florença*; o primeiro afirma que o manuscrito tem 104 cantigas; já o segundo, 103.

De acordo com Massini-Cagliari (2005, p. 71), há alguns aspectos que diferenciam T/F, com relação a E/To. Em T/F, o layout da página é mais trabalhado e aponta a presença de miniaturas como parte integrante da cantiga, o mesmo não ocorre com E/To, em que “os textos/músicas das cantigas se seguem uns aos outros, sem troca de página nem espaços demarcatórios intermediários” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 71).

Por fim, discorreremos sobre o *códice dos músicos* (E). Segundo Mettmann (198-, p. 19), o *códice E* foi escrito em letra francesa, assim como os demais *códices*, é composto por 361 folhas de pergaminho avitelado, além de seis folhas de guarda, é o mais representativo e completo de todos os *códices*. As cantigas foram escritas em duas colunas, de 40 linhas cada uma, sendo que cada folha mede 402 mm por 274 mm (espaço de texto de 303 mm ou 309 mm por 198 mm). O autor cita ainda que há restos de outras

três folhas, em branco, que provavelmente acabaram sendo cortadas ao final do manuscrito.

De acordo com Parkinson (1998, p. 180), o *códice dos músicos* (E) é composto por:

12 cantigas numeradas das Festas de Santa Maria, com prólogo;
índice, título e prólogo;
400 cantigas numeradas, com música para a primeira estrofe;
petição e epílogo (sem música).

O *códice dos músicos* apresenta a cada dez cantigas uma miniatura que representa um músico ou um grupo deles, além de uma miniatura inicial que representa o rei e seus colaboradores (GARCIA CUADRADO, 1993, p. 28).

Foram acrescentadas no *códice E*, a cada dez cantigas, ilustrações de músicos tocando violas de arco, tímpanos, tuba, etc. Em termos de iluminuras, esse *códice* é mais modesto que T e F, porque traz apenas uma figura de músicos a cada dez cantigas (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 65). Abaixo, como ilustração, trazemos uma das imagens de músicos presentes no *códice E*.



Figura 6. Miniatura. CSM 170.

Códice dos músicos de El Escorial (E).

Fonte: http://irequireart.com/artists/medieval/cantiga_170_color_illumination

Portanto, a obra afonsina é considerada um precioso documento linguístico e verdadeira obra de arte literária, iconográfica e musical, além disso, uma valorosa fonte histórica para o conhecimento do viver e do morrer da época trovadoresca.

1.4 Cantigas profanas

As cantigas profanas são compostas por três gêneros poéticos canônicos definidos na *Arte de Trovar*, tratado mutilado que integra o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* precedendo o *corpus* lírico: cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer. Segundo Massini-Cagliari (2007, p. 3), são esses três gêneros poéticos que estão na base da organização da compilação inicial que originou os cancioneiros que sobreviveram até os dias atuais.

Nas cantigas de amor, o trovador canta o amor não correspondido entre um homem e uma mulher ou, na terminologia usada pelos trovadores, entre o poeta *servidor* e a sua *senhor* (o chamado “amor cortês” que apesar de ser uma terminologia pouco exata, tornou-se tradicional). O trovador coloca-se como vassalo de sua dama e, por meio da poesia, solicita seu amor ou lamenta-se por sua indiferença. Spina (1991[1956], p. 25) afirma que toda poesia amorosa segue um rígido formalismo sentimental e usa constantemente o *senhal*, que é o pseudônimo poético usado pelo trovador para ocultar o nome da mulher amada.

Além disso, é evidente nas cantigas de amor a submissão absoluta do trovador. Por sua dama, o trovador despreza todos os títulos, todas as riquezas e a posse de todos os impérios. Trata-se de uma vassalagem humilde e paciente, onde a amada é honrada e servida com fidelidade. Dessa forma, a cantiga de amor apresenta-nos uma voz masculina completamente sentimental, que canta a beleza e as qualidades da sua senhora.

Segundo Brasil (1960, p. 20), na cantiga de amor o poeta deixa o coração sonhar:

É que a poesia é sonho, ou tem de estar banhada em mundos de sonho, pois só assim o poeta pode sair da terra e percorrer as regiões da beleza etérea, aonde ele, e só ele, poderá chegar. É preciso, para isto, ouvir, ou saber ouvir, a fala do coração. E o coração do poeta está sempre pronto a falar, desde que abram as portas do seu ambiente natural, do país da beleza convertida em amor e do amor convertido em beleza. Esta fala do coração produzirá a loucura amorosa que os trovadores denominam a “coita”.

A origem provençal da cantiga de amor foi declarada pelos próprios trovadores, conforme podemos observar no exemplo (6)²⁶. Trata-se de uma das mais conhecidas cantigas de amor de D. Dinis, uma composição que não só confirma o seu perfeito conhecimento da lírica provençal, como também a consciência que tinha de ser “a maneira provençal” a matriz do gênero galego-português a que pertence esta composição. Ou seja, os trovadores não eram somente grandes conhecedores da escola de Provença, mas assumiam essa influência nas próprias cantigas.

(6)

Quer´eu em maneira de provençal
fazer agora um cantar d´amor
e querrei muit´i loar mia senhor
a que prez nem fremosura nom fal,
nem bondade; e mais vos direi en:
tanto a fez Deus comprida de bem
que mais que todas las do mundo val.

Ca mia senhor quisso Deus fazer tal,
quando a fez, que a fez sabedor
de todo bem e de mui gram valor,
e com tod´est[o] é mui comunal
ali u deve; er deu-lhi bom sem
e des i nom lhi fez pouco de bem
quando nom quis que lh´outra foss´igual.

Ca em mia senhor nunca Deus pôs mal,
mais pôs i prez e beldad´e loor
e falar mui bem de riir melhor
que outra molher; des i é leal
muit; e por esto nom sei hoj´eu quem
possa compridamente no seu bem
falar, ca nom há, tra´lo seu bem, al

No entanto, Nunes (1973[1926/1929], vol.1, p. 83) ressalta que, embora tenha sido forte a influência da poesia da Provença em Portugal e na Galiza nos séculos XIII e XIV, não se pode concluir que toda a lírica dos Cancioneiros deste período tenha sido de origem provençal. Segundo o autor, as composições amorosas nos cancioneiros remanescentes dividem-se em literárias, semi-literárias e populares. As primeiras

²⁶ B 520, V 123 – Na versão de Lang (apud *Lírica profana galego-portuguesa*, 1996, p. 223).

referem-se às cantigas de amor e de amigo desprovidas de refrão ou estribilho e que apresentam uma linguagem menos acessível; as segundas também enfocam as cantigas de amor e de amigo, que não apresentam estribilho e com linguagem mais inteligível; já nas terceiras, as cantigas de amor e de amigo apresentam refrão ou estribilho e linguagem mais popular.

Segundo Brasil (1960, p. 15), é totalmente descabido falar de profunda influência provençal nas cantigas de amor. Para o autor, há uma superioridade da poesia portuguesa sobre a poesia provençal, principalmente na expressão do seu conteúdo sentimental. Brasil (1960, p. 12) declara que “a superioridade da poesia tradicional portuguesa é claramente notória, pois os temas versados nas nossas Cantigas de Amor revelam o mesmo fundo lírico, tradicionalmente português”.

De acordo com o autor, o amor, nos poetas provençais, é um brinquedo, é fútil como as flores que murcham de um dia para o outro (BRASIL, 1960, p. 24). E por isso mesmo os provençais só podem exprimir essas futilidades amorosas, esses amores fáceis e passageiros, tão belamente representados pelo período primaveril. Já o amor português é perene, é amor firme, é um amor que dura para sempre, pois é a expressão do sentir e do viver da alma portuguesa. Assim, no amor da poesia provençal há beleza e variedade das flores, enquanto no amor português “existe um sentimento tão profundo que se apoderou de todo o coração e alma do poeta, queimando todo o seu ser na quentura indizível da mais bela e portuguesa ‘coita’” (BRASIL, 1960, p. 14).

Michaëlis de Vasconcelos (1904, p. 751-752) aponta que essa imitação dos padrões provençais pelos trovadores galego-portugueses só aparecia em uma visão de conjunto, mas jamais teria sido de natureza servil. O que pode ser encontrado são concordâncias de expressões, vocábulos, artifícios métricos, motivos, gêneros, trechos soltos, ideias, ou seja, características comuns que, segundo Michaëlis de Vasconcelos (1904, p. 751-752), “formam a trama e urdidura da lyrica medieval toda, provençal e francesa”.

Em relação à estrutura versificatória da cantiga de amor, Lanciani (1993, p. 137) destaca que, em geral, possui três-quatro estrofes (mais raramente, duas ou cinco) de sete versos, decassílabos, octossílabos ou heptassílabos. Os versos são finalizados, muitas vezes, pela *fiinda*, que corresponde à *tornada* provençal, ao *envoi* francês, ao *congedo* italiano. Segundo Massini-Cagliari (2007, p. 15), *fiinda* (exemplo 7) é o remate temático e métrico, recurso de “acabamento” às cantigas, composto de um, dois, três ou quatro

versos, geralmente em harmonia com os demais versos da cantiga, no que tange à rima e à métrica.

Há também um tipo particular de cantiga de amor em que o discurso ultrapassa os limites estróficos para se desenvolver, sem interrupção, do último verso da primeira estrofe até o primeiro verso da *fiinda*, que se denomina cantiga *ata-fiinda*. Nesse gênero lírico, existem muitas cantigas de refrão, com estrofes de quatro-cinco versos, seguidas por um refrão de um-dois-três versos. No exemplo (7), a cantiga de amor 251, escrita por Paio Gomes Charinho, apresenta a estruturação pela *ata-fiinda*, com *fiinda* de dois versos:

(7)

Quantos hoj'andam eno mar aqui
 coidam que coita no mundo nom há
 senom do mar, nem ham outro mal já.
 Mais doutra guisa contece hoje a mi:
 coita d'amor me faz escaecer
 a mui gram coita do mar e têer

pola maior coita de quantas som,
 coita d'amor, a quen'a Deus quer dar.
 E é gram coita de mort'a do mar
 - mas nom é tal; e por esta razom
 coita d'amor me faz escaecer
 a mui gram coita do mar e têer

pola maior coita, per boa fé,
 de quantas forom, nem som, nem serám.
 E estes outros que amor nom ham
 Dizem que nom, mas eu direi qual é:
 coita d'amor me faz escaecer
 a mui gram coita do mar e têer

por maior coita a que faz perder
 coita do mar, que faz muitos morrer.

(MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 490-491)

Ao contrário da cantiga de amor, que trata de sentimentos irrealizáveis no plano físico, a cantiga de amigo evidencia a dimensão física da relação amorosa, que é vista diversas vezes, nas referências nítidas à saudade do amigo (amante ou namorado) que está ausente.

Brea e Gradín (1998, p. 81) afirmam que temas como a *coita*, o ciúmes, a desilusão, a separação e a infidelidade são assuntos comuns nas cantigas de amor, mas na

cantiga de amigo esses assuntos são vistos a partir da perspectiva feminina e com dupla face, pois eles podem se referir tanto aos sentimentos que a mulher exprime como também ao sofrimento amoroso. Segundo Ferreira (1986, p. 09),

Amigo é aquele por quem ãa moça confessadamente se enamora. Este amor, de que são cúmplices a madre e as amigas íntimas da donzela (irmanas), constitui o horizonte temático do poema Amigo, ãa moça (ou equivalentes), madre e irmana são as palavras-chave que, usadas nos primeiros versos de um texto, indicam ao ouvinte a sua pertença a este gênero poético.

Apesar de serem compostas por homens, a principal característica da cantiga de amigo é o sentimento feminino evidenciado nos versos. É possível notar a voz da mulher que expressa sentimento por estar separada do seu amigo e também a sua angústia por não saber se seu amigo voltará ou se a trocará por outra amiga.

Oliveira (2001, p. 46) salienta que:

[...] a figura do autor apaga-se dando voz à amiga, que é quem, sozinha ou acompanhada por vezes pela mãe ou pelas amigas, se expõe, relatando-nos as atitudes e sentimentos nela provocados por esse relacionamento. Ora, essa inversão de papéis desempenhados até então pelo homem e pela mulher a nível literário, desinserida já do contexto vassálico vigente no serviço amoroso e na imagem da mulher da cantiga de amor, foi acompanhada, além disso, por um alargamento do quadro sentimental do poeta. Com efeito, se a cantiga de amigo ainda reproduz a coita amorosa da cantiga de amor, agora associada à figura feminina, nela cabe também a satisfação ou felicidade resultante de um amor já correspondido.

É interessante apontar que outra característica da cantiga de amigo é a presença de outros personagens na poesia, como a mãe, a amiga ou até mesmo um elemento da natureza personificado, que acabam fazendo o papel de confidentes. Segundo Brea e Gradín (1998, p. 43), a confidente tem papel de intercessora do amigo, que irá defendê-lo diante das suspeitas, das intransigências ou da indiferença da namorada. Em algumas poesias é possível encontrar o próprio amigo como destinatário do texto, ou seja, como se a mulher desejasse confidenciar seu amor.

Nunes (1973 [1926/1929], vol.1, p. 4-5) aponta que por se figurarem por meio da boca de mulheres novas, em geral solteiras e muitas delas pertencentes ao povo, as cantigas de amigo apresentam, em sua maioria, mais variedade, utilizam estrutura mais simples e mostram um cunho popular que não é visível na cantiga de amor. Os versos da

cantiga de amigo são mais curtos e/ou longos, com refrão em versos mais curtos e possuem a estrutura paralelística, que lhe provém não só da repetição das ideias por palavras levemente alteradas, mas também dos mesmos versos em lugares determinados da estrofe, o que faz com que a mesma cantiga possa se dividir em duas, “cujas estâncias se prendem entre si pelo artifício chamado *leixapren*²⁷”(NUNES, 1973 [1926/1929], vol.1, p. 4-5).

Para Lapa (1960, p. 11), em Portugal e na Galiza, havia uma forte tradição da poesia popular com velhos temas que celebram as fontes, os rios, o mar, as romarias, as danças primaveris, a despedida dos namorados ao romper da alva e muitos outros. Essas cantigas eram bailadas, geralmente por dois coros, ao passo que suas estrofes eram paralelísticas e consistiam num repetir dos mesmos versos, com variantes no fim. Segundo o autor, para compor a cantiga de amigo, os trovadores cultivaram a canção ao modo provençal, com toda a complicação do amor cortês, e acrescentaram os temas e as formas populares.

Do ponto de vista de Massini-Cagliari (2007, p. 8), o principal responsável pelas formas populares presentes na cantiga de amigo talvez seja o paralelismo cultivado pelos trovadores. Muitos estudiosos atribuem a esse paralelismo características nacionais, originalmente galego-portuguesas, autóctones.

Brasil (1957, p. 15) afirma que grande parte das cantigas de amigo foi composta para ser cantada, recitada e dançada e, por isso, com seu paralelismo, mais ou menos perfeito, e com seu refrão, contém os elementos que satisfazem as três importantes formas da arte popular: poesia, canto e dança.

O terceiro gênero cultivado pelos trovadores e jograis galego-portugueses é o satírico²⁸, ou seja, as cantigas de escárnio e maldizer. Utilizando a definição da *Arte de Trovar* que inicia o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, há dois tipos diferentes de cantigas, mas ambas foram feitas para dizer mal de alguém. A diferença está no modo como essa ofensa era feita, ou seja, na cantiga de escárnio era feita de forma mais sutil, por palavras que disfarçavam a difamação e/ou por palavras *ubertas*, que possuíam mais de uma leitura. Já na cantiga de maldizer, a ofensa era direta, com palavras

²⁷ O *leixapren* é um recurso estilístico característico das cantigas de amigo galego-portuguesas. Consiste na repetição dos segundos versos de um par de estrofes como primeiros versos do par seguinte (TAVANI, 1988, p. 547-567).

²⁸ A sua designação, adotada pelos trovadores e devidamente explicada na *Arte de Trovar* que inicia o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, aponta já para a zona de funcionamento dessas cantigas, zona que poderemos classificar, genericamente, como a zona da sátira, uma sátira, em geral, individualmente dirigida (LOPES, 2002, p. 12).

que têm um único entendimento. Segundo Lopes (2002, p. 13), essa distinção entre a cantiga de escárnio e maldizer é mais teórica do que prática, pois ela não parece ser passível de definir com precisão nas próprias cantigas.

Mongelli (2009, p. 183-184) aponta que, embora as cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas tenham sido disponibilizadas ao público quase cem anos após as cantigas de amor e de amigo, elas tiveram imediato prestígio, que se foi firmando ao longo dos anos. Para explicar o apreço, a autora menciona três razões: a primeira está relacionada ao serviço que elas prestam a estudos de caráter sócio-histórico, pois fazem referência a personagens, situações e lugares concretos, reais, que permitem recompor um amplo painel de acontecimentos importantes do século XII, XIII e XIV. A autora ressalta: “A galeria de pessoas, fatos diversos que desfilam ante os olhos do leitor é indiscutivelmente vivíssima”. A segunda razão é o fato de as cantigas de escárnio e maldizer construírem-se nas fronteiras do cômico, com todas as nuances que o moldam, da ironia sutil ao riso debochado, da zombaria ao sarcasmo, da chacota ao burlesco, numa infinidade de procedimentos e de interstícios que, por isso, necessita da colaboração do ouvinte/espectador para realizar-se plenamente. Segundo Mongelli (2009, p. 184), para que ocorra a sátira, é necessária a relação entre o ironista, o ironizado e o público capaz de perceber as intenções daqueles e os defeitos deste. A terceira e última razão deve-se ao fato de que as cantigas de escárnio e maldizer apresentam maiores detalhes se comparadas aos outros dois gêneros, além de terem intenção moralizante e pedagógica.

Segundo Tavani (1993, p. 138), foi critério de distribuição adotado pelos organizadores das antologias medievais, e hoje é prática recorrente dos estudiosos, incluir no gênero satírico não apenas as sátiras morais, políticas, literárias ou as maledicências pessoais, como também prantos (lamentos), tenções (disputa dialogada) e paródias (narração dos feitos de um herói), o que quer dizer que neste gênero cabiam e cabem todos os textos que não apresentam peculiaridades das cantigas de amor e amigo, fato que teve o efeito nivelador de uma redução à cantiga de escárnio e maldizer “a negativo”, como esse gênero sendo um conjunto indiferenciado de todas as poesias galego-portuguesas que não pertencem aos outros dois gêneros principais, amor e amigo.

Sobre esse assunto, Carvalho (2012, p. 57) afirma que esta tendência de definir as cantigas de escárnio e maldizer “a negativo” não é apenas responsabilidade dos organizadores de antologias medievais; já vem de muito longe e tem relação com as concepções da própria escola trovadoresca. A autora afirma que os trovadores sabiam

perfeitamente que o pranto não poderia ser enquadrado no gênero satírico ou amoroso, e era por isso mesmo que o praticavam pouco.²⁹

Compartilhando a mesma opinião, Falcão (2010, p. 16) complementa dizendo que as cantigas de escárnio e maldizer fazem parte da categoria que predomina na sátira galego-portuguesa, visto que, na maioria das vezes, esses cantares não eram críticas à moral social e geral, mas injúrias e chacotas, com tons grotescos ou irônicos, e pretendiam principalmente causar o riso alegre. A autora afirma que esse riso era produzido pela corte e para a corte.

Lanciani e Tavani (1998, p. 35) explicam que todas (ou quase todas) as cantigas de escárnio e maldizer devem ser lidas como um jogo e um exercício literário, e que não se pode deixar seduzir pela aparência de apresentações realistas que elas algumas vezes assumem. Para eles (LANCIANI; TAVANI, 1998, p. 33), os textos não podem e não devem ser entendidos como um retrato fiel da sociedade do seu tempo, uma vez que seu realismo é apenas uma representação distorcida do mundo de que falam.

Em relação à forma, as cantigas de escárnio e maldizer são de cunho mais ou menos popular, mas não tão popular quanto as cantigas de amigo, por causa do recurso das palavras ambíguas, ou seja, palavras que possuem dois entendimentos (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. 10).

Ainda de acordo com Lanciani e Tavani (1998, p. 36), a cantiga de escárnio e maldizer é uma poesia lírica, destinada ao canto com uma linha melódica de tipo monódico (uma só voz) e uma melodia que, por vezes, pode ser permutada por uma composição precedente, mas que, geralmente, foi elaborada de propósito, para cada texto, pelo próprio autor ou, a convite dele, por um músico. Entretanto, nenhuma cantiga satírica chegou até nós acompanhada pela notação da melodia, devido às dificuldades de transmissão textual galego-portuguesa. As tenções e os cantos eram acompanhados por uma linha melódica, e a execução era quase sempre confiada a um jogral, com o acompanhamento de um ou mais instrumentos, e realizada em um ambiente fechado, por ocasião de reuniões normalmente com caráter de convívio ou de festas, contando com a presença e controle direto do trovador.

²⁹ Filgueira Valverde (1977, p. 10-13) afirma que há outro motivo: a igreja teria se oposto ao pranto, por considerá-lo um vestígio de ritos pagãos. Nas Cortes de Valladolid (1258), Afonso X chegou a proibir que os cavaleiros pranteassem qualquer pessoa que não fosse a “Senhor”.

A respeito do tema das cantigas de escárnio e maldizer, Tavani (1993, p. 138-139) declara que:

A grande maioria das cantigas de escárnio e de maldizer é formada por textos cuja intenção específica é de ludibriar e troçar dos hábitos ou dos vícios de personagens conhecidos da corte, ou de inteiras categorias sociais e profissionais (hebreus, médicos, soldadeiras, jograis, mas também escudeiros, ricos-homens, infanções), ou de se propor pura e simplesmente como o avesso da poesia de amor.

Em todos estes textos predomina uma terminologia obscena directa ou indirecta, evocadora quer dos órgãos sexuais quer das práticas eróticas, e acompanhada pelas imprescindíveis expressões ofensivas e por todos os efeitos triviais secundários.

Sodré (2010, p. 90), em seu estudo, menciona que as cantigas satíricas que chegaram até nós não apresentam marcas de injúrias. Para o autor, isso se deve à ação do tempo que tende a diluir as “intenções” desse tipo de marca no texto literário. Além disso, há o fato de os cortesãos bem-humorados as relevarem e também porque o compilador desconhecia as motivações dessas marcas. E as cantigas “escarninhas”, assim chamadas pelo autor, seriam resíduos, por assim dizer, de uma produção cujo principal objetivo teria sido a brincadeira e o jogo. Porém, o autor explica que isto não exclui as cantigas que pretenderam refletir sobre tensões sociais, políticas e culturais do tempo e criticá-las. Sodré (2010, p. 90) aponta que em boa parte das cantigas os trovadores lançaram mão de estratégias discursivas da injúria para tornar seu “jugar de palavras” “mais divertido, mais retoricamente preciso e mais poeticamente eficaz”.

Enfim, antes de concluir esta subseção, apresentamos as principais características dos cancioneros e manuscritos que reúnem as cantigas medievais galego-portuguesas que serviram de fontes para esta pesquisa. Há de se destacar que foram utilizadas edições fac-similadas, as mais fiéis à fonte dos textos. Segundo Massini-Cagliari (2007, p. 31), a edição fac-similada possui a reprodução fotográfica do documento, em tamanho natural, e as mais modernas são feitas em cores, o que traz enormes ganhos em termos da visualização da materialidade dos documentos. A autora afirma ainda que “edições dessa natureza têm a finalidade de reproduzir o documento, sem interpretá-lo”. Para Cambraia (2005, p. 91), “este tipo de edição tem como vantagem permitir o acesso ao texto de forma praticamente direta, o que confere ao consulente grande autonomia e liberdade na interpretação do testemunho”.

Os manuscritos que nos transmitiram a lírica profana galego-portuguesa foram essencialmente três: *Cancioneiro da Ajuda*, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* e o *Cancioneiro da Vaticana*.

O mais antigo, contemporâneo aos trovadores e o único de procedência ibérica é o *Cancioneiro da Ajuda*, conhecido pela letra A ou CA. É um manuscrito em pergaminho, datado entre o final do século XIII e início do XIV, constituído hoje por 88 fólios, de dimensões que oscilam entre 438 e 443 milímetros de altura e 340 milímetros de largura. Charles Stuart de Rothesay, embaixador do governo britânico em Portugal, encontrou o manuscrito na Biblioteca do Real Colégio dos Nobres e o tornou público em 1823 (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. 14).

Oliveira (1994, p. 265) ressalta que, pelo fato de faltar a parte inicial, onde poderia constar o nome do responsável pela sua feitura, a datação do cancionero tem sido formulada a partir das características paleográficas do manuscrito. Neste domínio, a posição que tem prevalecido é a que Michaëlis de Vasconcelos expôs no início do século. Para Michaëlis de Vasconcelos (1904), a sua elaboração teria sido na última fase do reinado de Afonso III (fevereiro de 1279) ou nos primeiros anos de trabalho de D. Dinis (início do reinado: fevereiro de 1279).

O *Cancioneiro da Ajuda* é o mais rico manuscrito iluminado, mas é também o mais incompleto, pois contém apenas 310 composições, referentes a apenas 38 autores, quase todas situadas no gênero das cantigas de amor. Além disso, há no códice espaços para as notações musicais, porém, nunca chegaram a ser iniciadas e, também, não foram finalizadas a decoração e as rubricas que deveriam identificar os trovadores – perda irreparável e muito significativa para o estudo desta lírica.

Carvalho (2012, p. 46) reconhece que o *Cancioneiro da Ajuda* oferece menor dificuldade de leitura, pois, entre outras coisas, a sua escrita, que se deve a mais de um copista, é uniforme e regular. De acordo com Ramos (1993a, p. 116), houve uma grande atenção ao aspecto estético do trabalho:

Pensa-se que em compilações deste tipo, caracterizado por textos homogêneos em intuítos e expressões, organizados, provavelmente, em ambientes restritos e dirigidas a público requintado, a preparação era sujeita a preceitos unitários que revelam um modelo conservador e coercivo.

Ainda para Ramos (1993a, p. 116), no conjunto da transcrição, as regras da escrita gótica são normalmente respeitadas, não é possível observar exceções quanto ao

uso das letras nem quanto ao uso das abreviaturas. Segundo a autora, os copistas deste códice possuíam competente formação técnica e profissional deste tipo de escrita, e o recurso à convenção de siglas, presente no refrão, pressupõe que os copistas eram habituados à transcrição de códices de natureza jurídica, gramatical e religiosa.

O *Cancioneiro da Ajuda* é um códice que estava sendo preparado para o canto e para a execução musical, pois é notório o espaço calculado para a transcrição musical unicamente na primeira estrofe (as demais estrofes repetem a melodia da primeira) e para algumas *fiindas* (RAMOS, 1993a, p. 117).

A seguir, apresentamos a figura da cantiga *Quisera-m'ir – tal conselho prendi*, de Airas Carpancho, para ilustrar o *Cancioneiro da Ajuda*:

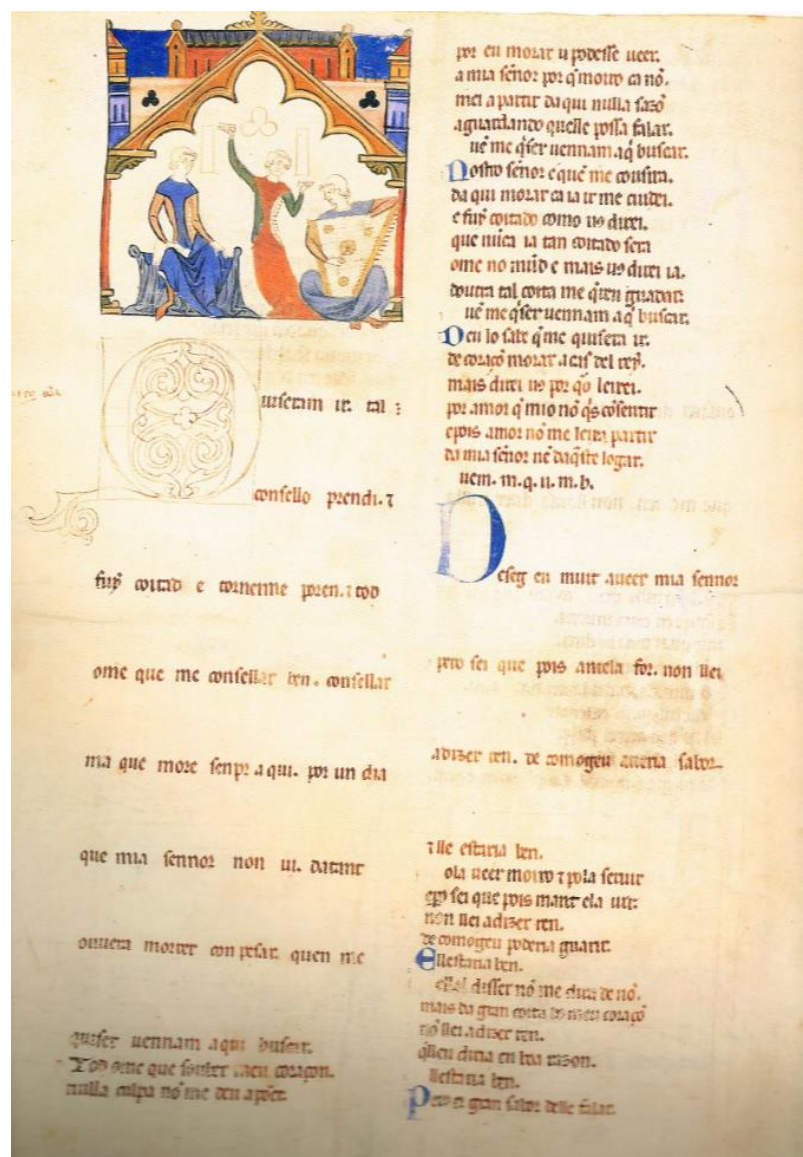


Figura 7. Cantiga *Quisera-m'ir – tal conselho prendi*, de Airas Carpancho, no *Cancioneiro da Ajuda* 64. *Cancioneiro da Ajuda* – Lisboa: Edições Távola Redonda, 1994. Edições fac-similada. p. 107.

Outro cancioneiro que contém as cantigas profanas galego-portuguesas é o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, também conhecido pelas abreviaturas B ou CBN. Segundo Ferrari (1993, p. 119), é “o mais importante dos três principais códices da lírica profana galego-portuguesa”, pois conserva o maior número de textos e autores. É o único que transmite a fragmentária *Arte de Trovar* e, graças a Angelo Colocci, fornece-nos muitos elementos extratextuais (como as anotações de uso próprio que há nas páginas), preciosos para o estudo da tradição manuscrita no seu conjunto.

O códice já foi chamado de *Cancioneiro Colocci-Brancuti* devido ao seu proprietário e constante comitente-supervisor, o humanista italiano Angelo Colocci, a quem se deve também a conservação tanto dos textos desta coleção quanto do *Cancioneiro da Vaticana* (RAMOS, 1993a; MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 19--[1912-13]). O nome Brancuti, segundo Michaëlis de Vasconcelos (19--[1912-13], p. 423), foi adicionado porque quando foi descoberto, em 1878, o códice pertencia ao Conde Paolo Antonio Brancuti.

No entanto, cabe apontar que, para Lindley Cintra (1981) e Nunes (1973[1926/1929], vol.1), o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* foi descoberto em 1875, por Constantino Corvisieri e não em 1878, como afirma Michaëlis de Vasconcelos (19--[1912-13]).

O presente códice tem início na página 15. A introdução é feita no capítulo *iiij*.º da terceira parte da *Poética Fragmentária*. Faltam as duas primeiras partes da *Poética* e os três primeiros capítulos da terceira parte. Massini-Cagliari (2007, p. 17) aponta que

É provável muitíssimo provável que os capítulos *iiij*.º, *v*.º e o início do *vj*.º da terceira parte tenham sido acrescentados posteriormente, já que estão escritos em letra diferente, a qual os estudiosos atribuem a Angelo Colocci.

Ferrari (1993, p. 119) aponta que o cancioneiro é composto, atualmente, por 355 folhas de papel de 280 por 210 milímetros, numeradas por Enrico Molteni³⁰, e que há cerca de 1560 cantigas que pertencem aos três gêneros canônicos, de autoria de 150 trovadores e jograis.

As folhas até a página 18 foram puladas e somente na página 31 começa a transcrição das cantigas trovadorescas. Vale apontar que assim como acontece no

³⁰ Enrico Molteni foi o primeiro a estudar o manuscrito, que, de acordo com Lindley Cintra (1981), dedicou-se à preparação da edição diplomática da parte do *Cancioneiro* que não tinha correspondência no *Cancioneiro da Vaticana*.

Cancioneiro da Vaticana, as cantigas, no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, encontram-se agrupadas quanto ao tipo, ou seja, primeiramente as cantigas de amor, depois as de amigo e, por fim, as de escárnio e maldizer. No entanto, esse agrupamento não é rígido, uma vez que há cantigas de amigo entre as cantigas de amor e vice-versa (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. 18).

Sobre a escrita do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, Ferrari (1993, p. 120) comenta que o códice foi escrito por seis pessoas, sendo Colocci o mais onipresente. Dos seis copistas que intervêm na transcrição, cinco utilizaram a variedade gótica-bastarda e um deles, o copista principal, devido à quantidade e qualidade “filológica” da cópia, escreve em cursiva itálica. No entanto, a autora aponta também que talvez nenhum deles possuam cidadania italiana e, em geral, revelam uma origem e uma educação gráfica ibéricas. A seguir, na figura 8, há a figura da cantiga *Mim prês forçadament Amor*, de Osoiro Anes, para ilustrar o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*:

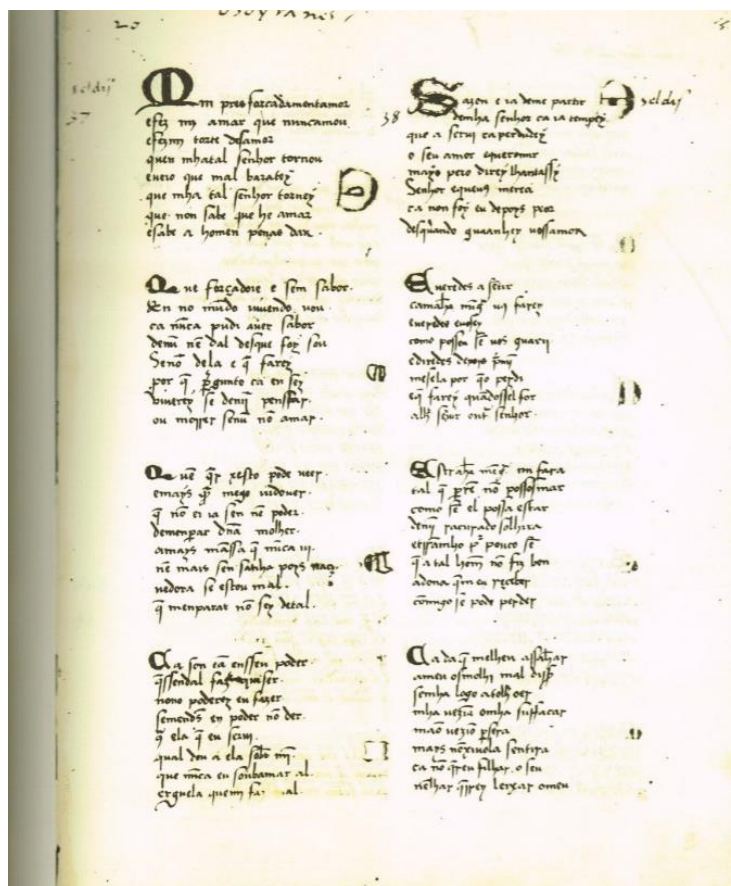


Figura 8. Cantiga *Mim prês forçadament Amor*, de Osoiro Anes, no CBN 37. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cod. 10991. Reprodução fac-similada. Lisboa: Biblioteca Nacional/ Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

Há estudiosos que acreditam que o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* seja uma cópia do *Cancioneiro da Vaticana* (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 19--[1912-13], p. 423). Tavani (1988, p. 55-99), porém, defende que esse cancionero não é cópia, embora algumas cantigas sejam comuns aos dois códices, algumas estão presentes em apenas um deles.

A grande importância do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, segundo Ferrari (1993, p. 119), é a seguinte:

A sua característica particular é a de representar não só um cancionero-memória, simples repositório de poesia, mas também, e sobretudo, uma cópia de estudo e de trabalho, confeccionada sob a orientação e a constante supervisão do seu excepcional comitente-utente, cuja atenção estava toda virada não tanto para o aspecto externo do produto, mas sobretudo para o seu carácter exaustivo e para a sua fidelidade ao modelo, para a sua fiabilidade e perfeição filológica. Reunindo em si esta dupla característica (valor testemunhal e presença colocciana), é um cancionero ímpar no panorama da lírica românica das origens: único cancionero mandado copiar por Colocci que não é “descriptus”, proporciona-nos os textos e o seu primeiro comentário filológico-literário e organizativo.

Angelo Colocci, por volta de 1525-1526, na Itália, ordenou a cópia de outro manuscrito; tratava-se do *Cancioneiro da Vaticana*, identificado pela abreviação V ou CV, que hoje se encontra na Biblioteca da Vaticana, para onde foi levado em 1558. Diversos estudiosos são unânimes em afirmar que muito provavelmente esse cancionero saiu do mesmo *scriptorium* em que foi copiado o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* e tem, com relação a este, afinidades incontestáveis.

Com 1.200 composições, Ferrari (1993, p. 124) afirma que o *Cancioneiro da Vaticana* contém 210 folhas de papel 300 x 200 mm, numerados por Colocci de 1 a 10, sendo que esta numeração foi riscada e remarcada de 1 a 200, mas entre as duas numerações o texto continua sem interrupções, mais 18 folhas sem numeração e em branco. Os fólhos não numerados e brancos estão atualmente deslocados da seguinte forma: três no início, um entre o fólho 10 da numeração riscada e o fólho 01 e catorze no fim. A autora explica que a posição dos primeiros três fólhos brancos se deve a uma transferência ocorrida por ocasião do restauro do códice em 1877: os dois fólhos que atualmente são os primeiros estavam localizados entre as folhas 2 e 3 e assim estão na edição fac-similada de 1973.

Há divergências entre os autores ao se referirem à quantidade de copistas que produziram o *Cancioneiro da Vaticana*. Lindley Cintra (1973, p. VIII) aponta que o manuscrito foi produzido por duas mãos, a que escreveu as poesias e a das rubricas e anotações que seguem as poesias. Já Ferrari (1993, p. 124) acredita que o códice foi transcrito por um único copista, que escreveu em cursiva humanística, com tinta sépia bastante corrosiva, fato que torna o manuscrito de difícil leitura e compreensão das cantigas, pois a tinta vaza entre os versos.

Ferrari (1993, p. 23) relata sobre o valor filológico no *Cancioneiro da Vaticana*, inferior ao do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*:

O Cancioneiro da Vaticana caracteriza-se por ser uma cópia com toda a probabilidade destinada a oferta ou troca (ambas, praxes frequentíssimas entre os humanistas), por isso de maior valor como livro, mas de menor cuidado filológico em confronto com o seu gêmeo B, destinado ao uso pessoal de Colocci. São disso claro indício, não só maior unidade da cópia (uma única mão) mas também o comportamento do copista, mais atento ao aspecto estético do que à fidelidade (por exemplo, perante textos ilegíveis, enquanto os copistas de B tentam decifrar o texto, e portanto deixam espaço branco a indicar a lacuna, este normalmente passa à frente sem assinalar o problema, obtendo, como é óbvio, uma cópia mais limpa).

A seguir, há a figura da cantiga *Se eu podess'ir u mia senhor é*, de Mem Rodrigues Tenoiro, para ilustrar o *Cancioneiro da Vaticana*:

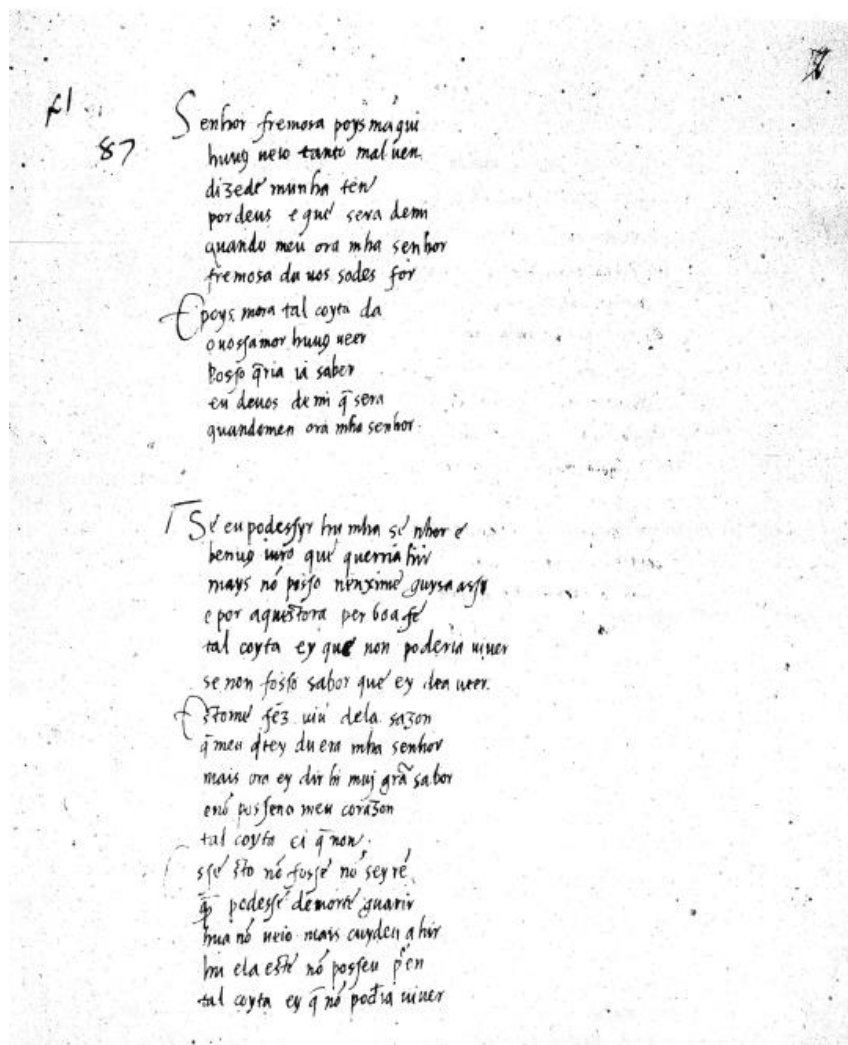


Figura 9. Cantiga *Se eu podess'ir u mia senhor é*, de Mem Rodrigues Tenoiro, no V9. *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*. Reprodução fac-similada com introdução de L. F. Lindley Cintra. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos / Instituto de Alta Cultura, 1973.

Além destes três grandes cancioneiros trovadorescos, chegaram ainda até nós algumas folhas volantes com cantigas, duas delas que vale descrever, já que incluem notação musical: o *Pergaminho Vindel* (N) e o *Pergaminho Sharrer* (D).

O *Pergaminho Vindel* é um texto copiado no último terço do século XIII, fato que faz dele um apógrafo contemporâneo ou pouco posterior ao autor das cantigas que inclui, “o que torna o seu testemunho particularmente valioso para o estudo da lírica trovadoresca”, na versão de Ferreira (1986, p. 73). O pergaminho possui características similares ao *Cancioneiro da Ajuda* e aos códices das CSM (FERREIRA, 1993, p. 536) e contém as sete cantigas de amigo de Martim Codax, com notação musical incluída em seis. Atualmente, encontra-se na Pierpont Morgan Library, em Nova York, na qual se conserva desde 1977, sob a assinatura M 979, e é conhecido por N ou PV.

A folha volante foi descoberta por Pedro Vindel, em 1915, em sua biblioteca, servindo de forro a um exemplo do *De Officiis*, de Cícero (CUNHA, 1986, p. IX). As dimensões do *Pergaminho Vindel* são 34 centímetros de altura e 45 centímetros de largura.

Cunha (1956, p. 24) aponta que embora o pergaminho seja mais antigo do que o *Cancioneiro da Ajuda*, não se pode considerar o *Pergaminho Vindel* como original de Martim Codax. O autor afirma ser, provavelmente, uma cópia dele. Sobre o assunto, Ferreira (1993, p. 536) afirma que o *Pergaminho* apresenta particularidades paleográficas parecidas do *Cancioneiro da Ajuda* e dos códices das CSM, mas diferencia-se em relação à ortografia, ao uso do ponto de marcação do final dos versos, à separação dos vocábulos e à transcrição do refrão (CUNHA, 1956).

A seguir, podemos observar, como ilustração, a cantiga de amigo *Ay Deus, se sab'ora meu amigo*, de Martim Codax, que se encontra no *Pergaminho Vindel*:



Figura 10. Cantiga *Ay Deus, se sab'ora meu amigo*, de Martim Codax, no *Pergaminho Vindel* 4 (FERREIRA, 1986, entre as páginas 74 e 75).

O outro pergaminho que contém cantigas galego-portuguesas é o *Pergaminho Sharrer*. Esse fólio é um fragmento de um pergaminho medieval que contém partes das sete cantigas de amor de Dom Dinis, rei de Portugal, escritas em língua galego-portuguesa

e com notação musical. O texto da última década do século XIII ou dos primeiros anos do século XIV está muito mutilado e muito danificado.

O pergaminho foi descoberto em 1990, nos arquivos da Torre do Tombo, em Lisboa, por um professor universitário, Harvey Sharrer, quando procurava informações bibliográficas sobre manuscritos descobertos pelo Padre Avelino de Jesus da Costa na década de 40. Atualmente, continua localizado na Torre do Tombo, em Lisboa, guardado na Caixa Forte, onde recebeu a cota Capa do Cartório Notarial de Lisboa, nº 7-A, caixa 1, maço 1, livro 3 (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. 26). É identificado pela abreviatura D.

De acordo com Sharrer (1993, p. 534), o pergaminho é uma folha extraviada de um livro mais avantajado, feito talvez no *scriptorium* régio de D. Dinis. Na situação atual, como folha avulsa, mede 455 por 271 milímetros e tem textos poéticos e notação musical anotados em três colunas.

Vale ressaltar também que o pergaminho de Sharrer é o único manuscrito a apresentar data medieval da obra de D. Dinis e a conservar (embora em estado deteriorado) melodias de cantigas de amor (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. 26).

As letras encontradas no pergaminho são góticas (SHARRER, 1993, p. 535) e há também anotações feitas por outra mão, posterior, do século XIV e anotações do século XVI. Sharrer (1991, p. 16) afirma que as cores das letras iniciais e capitais são azul e vermelho e uma filigrana modesta ornamenta as capitais das primeiras estrofes. Abaixo, podemos observar um exemplo do *Pergaminho Sharrer*:



Figura 11. Pergaminho de Sharrer, contendo sete cantigas de amor de D. Dinis, com respectiva notação musical (recto).

Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Lisboa, 1996.

1.5 Considerações finais

Nesta seção, mostramos a importância do material poético para a análise fonológica de um passado da língua e delimitamos nosso *corpus*. Além disso, justificamos a escolha das cantigas religiosas (CSM) e das cantigas profanas (de amor, de amigo e de escárnio e maldizer) para o desenvolvimento do estudo proposto e discorremos sobre cada uma dessas obras considerando a temática, a autoria, a estruturação e as principais características dos cancioneiros e manuscritos.

2 ESTUDOS SOBRE AS FRICATIVAS SIBILANTES E CHIANTES

Tratando-se do estudo de um estado passado da língua, uma abordagem que envolvesse explicações diacrônicas como ponto de partida para explicitações do funcionamento dos dados seria talvez a mais usual.
(MATTOS E SILVA, 1989, p. 63)

Esta seção objetiva estudar a origem dos sons fricativos³¹ (sibilantes e chiantes) da língua portuguesa, buscando, na história interna da língua, as mudanças fonéticas e fonológicas pelas quais esses segmentos teriam passado³² (CÂMARA JR., 1997 [1956], p. 160). Serão apresentados e discutidos trabalhos de autores que investigaram e/ou investigam as transformações linguísticas das fricativas sibilantes e chiantes desde sua origem, no latim (clássico e vulgar), até seu quadro atual.

2.1 As fricativas sibilantes e chiantes do latim ao português arcaico

Para chegar ao quadro das consoantes fricativas que temos hoje na língua portuguesa, a língua passou por um processo evolutivo, a partir do qual predominaram processos como lenização³³ ou abrandamento e, sobretudo, palatalização³⁴. Segundo Mattos e Silva (2006, p. 77), os processos fonéticos de abrandamento ou lenização e palatalização levaram o português a apresentar uma nova configuração no seu sistema linguístico. A autora aponta ainda que esses fenômenos atuaram sobre as consoantes no

³¹ Como o foco do nosso estudo são as fricativas, é interessante sabermos por que são assim chamadas: são sons consonânticos produzidos por uma estreita contração no trato vocal. Cagliari (2007, p. 36) explica que um som é fricativo quando ocorre um estreitamento entre dois articuladores de tal modo que o ar passando por ele produz fricção. O autor aponta que um estreitamento desse tipo pode ocorrer em qualquer lugar do aparelho fonador, da glote até os lábios.

³² Cabe apontar que diversos autores que estudaram as fricativas no latim e no PA não utilizaram a representação do alfabeto fonético (IPA) e, por isso, cada um possui a sua representação fonética. Para esta seção de revisão bibliográfica, optamos por não uniformizar a transcrição segundo o IPA, pois nosso objetivo é apresentar as diferentes representações dos autores que vêm estudando o assunto. Entretanto, para facilitar a compreensão do leitor, em nota de rodapé, apresentamos o símbolo correspondente no IPA.

³³ Segundo Câmara Jr. (1997 [1956], p. 156), “o processo fonético nomeado como lenização, ou também abrandamento, é uma mudança linguística que consiste na passagem de um fonema de articulação forte para outro de articulação fraca, dentro do sistema fonológico da língua. Assim, a passagem de uma oclusiva para constritiva, como no romance lusitânico /b/ intervocálico para /v/ (ex.: faba > fava), é uma lenização [...]”.

³⁴ De acordo com Câmara Jr. (1997 [1956], p. 186), a palatalização nada mais é do que a utilização do médio-palato como zona articulatória complementar em conexão com o meio da língua. Mattos e Silva (2006, p. 76) afirma que se designam pelo termo geral de palatalização os fenômenos que tenham como característica fonética a posteriorização em direção ao palato de uma articulação anterior, dental, ou a anteriorização em direção ao palato de uma realização posterior, velar. Entram nesta categoria as assimilações e as palatalizações das oclusivas dentais e velares.

interior da palavra, ou seja, a maioria das mudanças na estrutura do latim para o português se verifica nas consoantes distribuídas no interior do vocábulo. A seguir, apresentamos uma comparação entre as consoantes latinas e as consoantes portuguesas. No quadro 6, está o sistema consonantal latino e, no quadro 7, os novos fonemas constritivos³⁵ ou fricativos, surgidos por meio da evolução do latim ao português.

Quadro 6. Sistema consonantal Latino “Clássico”.

Modo de articulação/ Ponto de articulação	Labiais		Anteriores		Posteriores		
	Simplex	Geminadas	Simplex	Geminadas	Simplex	Geminadas	
Oclusivas	surda	p	-pp-	t	-tt-	k	-kk-
	sonora	b	-bb-	d	-dd-	g	-gg-
Constritivas	surda	f	-ff-	s	-ss-	-	-
	sonora	-	-	-	-	-	-
Nasais		m	-mm-	n	-nn-	-	-
Laterais		-	-	l	-ll-	-	-
Vibrantes		-	-	r	-rr-	-	-

Fonte: Adaptado de Mattos e Silva (2006, p. 74).

Quadro 7. Sistema consonantal Português atual.

Modo de articulação/ Ponto de articulação	Labiais	Anteriores	Posteriores
Oclusivas	surda	p	k
	sonora	b	g
Constritivas	surda	f	ʃ
	sonora	v	ʒ
Nasais	m	n	ɲ
Laterais	-	l	ʎ
Vibrantes	-	r	R

Fonte: Adaptado de Mattos e Silva (2006, p. 74).

³⁵ Câmara Jr. (1997 [1956], p. 83-84) afirma que constritiva é o nome dado à consoante “em que a corrente de ar, que a produz, sofre constrição ao forçar passagem entre o órgão fonador ativo e o órgão fonador passivo, que quase se tocam”. O autor afirma ainda que existe outro nome dado a essas consoantes: fricativa. “Na língua portuguesa, a ordem das consoantes constritivas compreende seis consoantes, distribuídas em três classes, duas a duas: 1) labiais, (do ponto de vista fonético estrito – labiodentais), onde a constrição é entre a arcada dentária superior e o lábio inferior: /f/ - /v/; 2) anteriores (do ponto de vista fonético estrito – dentais, ou, antes, alveolares), onde a constrição é entre o bordo anterior da língua e a zona alveolar dos dentes, produzindo-se um efeito acústico de sibilo, que lhes justifica o nome complementar de SIBILANTES: /s/ - /z/; 3) posteriores (do ponto de vista fonético estrito – palatais, ou alveopalatais), caracterizadas pela ampliação da zona articulatória à região média da língua e do palato, produzindo-se um efeito acústico de chiado, que lhes justifica o nome complementar de CHIANTES /s'/ - /z'/”. Em cada um desses pares há uma oposição entre consoantes surda (/f/ - /s/ - /s'/) e consoantes sonora (/v/ - /z/ - /z'/). As chiantes, que não existiam no sistema de fonemas latino, também se chamam sibilantes palatalizadas, porque de fato correspondem a uma palatalização das sibilantes” (CÂMARA JR., 1997 [1956], p. 83-84). Vale lembrar que, no padrão de transcrição utilizado por Câmara Jr. (1997 [1956]), os símbolos /s'/ e /z'/ correspondem, respectivamente, no padrão IPA, a /ʃ/ e /ʒ/.

Ao observar os quadros acima, notamos diferenças na distribuição medial das consoantes, no interior da palavra. Sobre o assunto, Mattos e Silva (2006, p. 75) afirma que geminadas latinas, sempre em posição intervocálica, resultam na correspondente simples, como por exemplo *suppa* > *sopa*; *additione* > *adição*. As constrictivas, que só se apresentavam como surdas no sistema latino, apresentam-se com suas correspondentes sonoras no sistema português, através do fenômeno fonético de “abrandamento” ou lenização (MATTOS E SILVA, 2006, p. 75-76), como em *profectu* > *proveito*; *acetu* > *azedo*; *vicinu* > *vizinho*.

Essas mudanças entre as consoantes constrictivas resultaram em uma nova configuração do sistema consonantal português, uma vez que apareceram as homorgânicas sonoras, que eram inexistentes no latim, ou seja, há o surgimento de novas consoantes que diferem quanto à sonoridade, de forma que uma é surda e a outra, sonora.

Sobre o assunto, Câmara Jr. (1985 [1975], p. 49) aponta que as constrictivas latinas se enriqueceram e passaram a constituir uma série fonologicamente análoga à oclusiva:

[...] três pares de surda e sonora, que podemos considerar respectivamente labial, anterior e posterior, embora os pontos de articulação não coincidam com os dos pares oclusivos: as labiais são labiodentais (/f/ - /v/); as anteriores são alveolares (coarticulação da zona anterior da língua, abaixada para a arcada dental inferior, com os alvéolos da arcada dentária superior) (/s/ - /z/); as posteriores correspondem a consoantes articuladas no médio-palato pela zona média da língua, enquanto a ponta avança para os dentes superiores (/ʃ/ - /ʒ/)³⁶.

Sobre as consoantes anteriores, Mattos e Silva (2006, p. 76) afirma que no sistema do português atual há as palatais constrictivas surda e sonora (/ʃ/ - /ʒ/), a nasal (/ɲ/) e a lateral (/ʎ/). Para a autora, as palatalizações românicas, não só as portuguesas, resultam de complexas mudanças fonéticas, na maioria dos casos, condicionadas pelo contexto fônico: presença de vogal ou semivogal palatal /i, e/, seguindo consoantes oclusivas. Nota-se que, segundo Mattos e Silva (2006, p. 76), as fricativas /s, z/ do português podem ter originado da sequência -ty³⁷- e/ou da sequência -ky³⁸-.

³⁶ Os símbolos /ʃ/ - /ʒ/, adotados por Câmara Jr. (1985 [1975]), correspondem, no padrão IPA, às palato-alveolares [ʃ] e [ʒ], respectivamente.

³⁷ Sequência de oclusiva alveolar surda seguida de semivogal anterior.

³⁸ Sequência oclusiva velar surda seguida de /i/ assilábico.

Williams (1973 [1938], p. 70-121) já exemplificava a presença de determinadas fricativas e africadas, a partir do percurso de transformações fônicas desses sons. Em relação ao som /z/, Williams (1973 [1938], p. 78) afirma que o “c intervocálico do latim clássico seguido de *e* ou *i* (latim vulgar [ts])”, resultou, no português, /z/: *dīcis* > *dizes*, *placēre* > *prazer*, *uīces* > *vêzes* (WILLIAMS, 1973 [1938], p. 78). Segundo o autor, as modificações foram as seguintes: [ts] > [dz] > [z].

Em relação às mudanças ocorridas do latim para o português atual, em posição inicial, Câmara Jr. (1985 [1975], p. 51) explica que ocorreram três tipos: o primeiro, /k - g/ diante das vogais /e - i/, quando eram pós-palatais, e não velares, sofreram um processo de assimilação à vogal anterior que lhes seguia, e se tornaram anteriores, perdendo a oclusão. A consoante /g/ adquiriu, no romance lusitânico, um som chiante, que até hoje conserva e é uma das origens do fonema português /ʒ/; /k/ passou a constrictiva dental, mas, segundo o autor, por muito tempo não se confundiu com /s/, como em *gestum* /gestum/ > *gesto* /žestun/, *cera* /kera/ > *cera* /sera/. O segundo tipo, /i/ consonântico evoluiu no romance em geral para uma consoante plena, de caráter palatal, que em português ficou como /ʒ/, em confluência com o reflexo de /g (e-i)/, por exemplo *iustum* > *justo*. E, por último, o terceiro, /ɣ/ consonântico sofreu um processo análogo de consonantização e introduziu, no sistema de consoantes latinas, a labiodental sonora /v/ em simetria com /f/ (*uacca* > *vaca*).

Câmara Jr. (1985 [1975], p. 52) afirma ainda que, com isso, a característica consonantal de /i/ - /u/ foi eliminada. As oclusivas /k/ - /g/, diante de /e, i/, não desapareceram, uma vez que vieram para seu lugar /k/ - /g/ seguido de /ɣ/ assilábico, formando ditongo com a vogal silábica seguinte, devido ao esvaimento da vogal /u/ diante de /e, i/, como, por exemplo, em *quem* /kuem/ > *quem* /ke (n)/.

Consideramos também nesse estudo as chiantes surda e sonora e sobre o assunto Câmara Jr. (1985 [1975], p. 53) aponta que houve uma ação assimilatória³⁹ sobre /s/ de um /ɣ/ assilábico, que se desenvolveu em romance de um /e/ ou /i/ silábico do latim

³⁹ Segundo Câmara Jr. (1997 [1956], p. 62), assimilação consiste na extensão de um ou vários movimentos articulatórios além do seu originário, ou seja, um fonema adquire traços articulatórios novos pela influência de outro contínuo. As articulações globais dos dois fonemas se aproximam em assimilação parcial, como em *lacte* > *leite*, *tauru* > *touro*, ou se igualam em assimilação total, como em *saggita* > *seeta* > *seta*. Câmara Jr. (1997 [1956], p. 62) afirma que, no processo de evolução da língua portuguesa, a assimilação desempenhou um papel importantíssimo, atuando em fenômenos de sonorização, vocalização e palatalização, por exemplo.

clássico em hiato, como, por exemplo, *passionem* > *paixão*, *caseum* > *queijo*. Em relação à chiante surda,

[...] houve, para o seu aparecimento, um processo de redução de certos grupos consonânticos. Assim a sibilante imediatamente precedida de /k/ (que a ortografia latina indicada pela letra *x*) e o grupo inverso /sk/ passaram diretamente para /š/: *buxum*/ *buksum* > *buxo*/ *bušu*, *miscere*/ *miskere*/ > *mexer*/ *mešer*/. Grupos de constrictiva labial ou oclusiva surda seguida de /l/, em posição não-intervocálica, desenvolveram uma africada chiante (isto é, uma chiante com um início de articulação oclusiva dental), que hoje só subsiste dialetalmente, pois na língua comum, tanto em Portugal como no Brasil, simplificou-se para chiante pura, confluindo com o reflexo de /si/, /ks/ e /sk/: *planum* > *chão*, *clamare* > *chamar*, *afflare* > *achar* (CÂMARA JR., 1985 [1975], p. 53).

Os autores Williams (1973 [1938], p. 74-75) e Mattos e Silva (2006, p. 78) explicam que a consoante fricativa palatal [ʃ] originou-se a partir da sequência latina <cl-, pl-, fl-> para <ch> do português, como por exemplo, /kl/amare> /ʃ/amar, /pl/uvia> /ʃ/uva, /fl/amma> /ʃ/ama, /pl/āgam > /ʃ/aga e /pl/ēnum > /ʃ/eio, ou seja, o desenvolvimento de <pl> para <ch> foi da seguinte forma: “pl > pll (alongamento de l) > [pʌ] (donde o castelhano [ʎ] > pɣ > ptch > tch > ch” (WILLIAMS, 1973 [1938], p. 75). Do ponto de vista da fonologia, chama atenção a etapa de desenvolvimento que considera a ocorrência de uma oclusiva seguida de duas laterais (ou uma lateral longa) <pll>, pelo fato de essa sequência corresponder a um *onset* silábico de três elementos, sendo o segundo uma geminada, em um contexto em que, universalmente, não ocorrem consoantes desse tipo.⁴⁰

Em relação ao son [ʒ] do português, estes surgiram, segundo Williams (1973 [1938], p. 72), do <g> inicial do latim clássico seguido de <e> ou <i> (latim vulgar [j]), como em *genūcūlum* > *geolho* > *joelho*, *gīngīuam* > *gingiva*, *gēnērūm* > *genro*, *gentem* > *gente*. Williams (1973 [1938], p. 80) acrescenta que no PA e, em certos dialetos do

⁴⁰ Segundo Massini-Cagliari (2015, p. 80-81), as geminadas ocorrem no meio da palavra ocupando a coda da sílaba anterior e no *onset* da seguinte. Câmara Jr. (1997 [1956], p. 125) explica que geminada é a consoante que apresenta uma parte pós-vocálica, decrescente, numa sílaba, e uma parte pré-vocálica, crescente, na sílaba seguinte. Segundo o autor, as consoantes geminadas eram comuns no latim. No processo de evolução para a língua portuguesa passaram a consoante simples pelo esvaimento da parte pós-vocálica decrescente, como por exemplo *bucca* > *boca*. O fato de ser geminada a consoante do latim impediu, na evolução do português, a síncope (perda de um fonema medial de um vocábulo) das sonoras e a sonorização das surdas, o que foi normal para as consoantes originalmente simples intervocálicas.

norte de Portugal, a consoantes <s> se tornou [ʒ]; algo semelhante ocorreu também no espanhol, devido à similaridade entre [ʒ]⁴¹ dialetal e [ʒ]. Sobre o assunto, Mattos e Silva (2006, p. 87) afirma que a africada palatal sonora [dʒ] é mais difícil de ser situada no tempo da língua e são as sequências latinas constituídas de oclusivas sonoras e vogal/semivogal palatal *-/-dy/*, */-gy-/*, */g^e.i/*, como em *video* > *vejo*, *spongia* > *esponja*, *gente* > *gente*. A autora aponta ainda que próximo à africada palatal havia a constrictiva palatal /ʒ/ do latim */yV/* e */-si-*, *-se-/*, como em *iam* > *já*, *ieiunu* > *jejum*, *basiu* > *beijo*, *caseu* > *queijo*.

Sobre as mudanças e as alterações na posição das consoantes dentro da sílaba, Mattos e Silva (2006, p. 78-79) afirma que as consoantes em posição inicial ganharam novos elementos e o sistema se enriqueceu, com as novas constrictivas /ʃ/ e /ʒ/ (*/pl/uvia* > */ʃ/uva*; */g/ente* > */ʒ/ente*), que preencheram as casas vazias das constrictivas posteriores surdas e sonoras, e das constrictivas anteriores e sonoras. Na posição medial, as consoantes perderam apenas o traço de geminação (*officina* > *oficina*) e, ainda na posição interna, encontram-se numerosos ganhos do sistema, pelo surgimento das palatais, que eram inexistentes no latim (*pre/ty/um* > *pre/s/o*; *pre/ty/are* > *pre/z/ar*). Na posição final, embora tenham enfraquecido devido à lenização, não chegaram sempre ao apagamento e, quando chegaram, sua posição no sistema foi ocupada por outro item já existente no sistema latino, que sofreu mudança (*mense* > *mês*; *facit* > *faz*; *fecit* > *fez*).

Expostas as modificações das fricativas do latim ao português, é importante ressaltar que o sistema consonantal e, principalmente, as fricativas sibilantes e chiantes, que são foco de estudos desta tese, continuaram a transformar-se e, a partir disso, novas realizações fônicas são identificadas no galego português. Sobre o assunto, Maia (1997 [1986], p. 438) afirma que o sistema consonântico galego-português, na sua fase mais antiga, tinha duas fricativas pré-dorso-alveolares, surda e sonora (*/ʃ/* e */ʒ/*)⁴², e duas fricativas ápico-alveolares (*/s/* e */z/*)⁴³. Segundo a autora, as africativas pré-dorso-alveolares se transformaram em fricativas pré-dorso-alveolares, surda e sonora, devido à

⁴¹ O símbolo [ʒ], nos padrões IPA, corresponde ao símbolo [ʒ] palatal.

⁴² Os símbolos /ʃ/ e /ʒ/, utilizados por Maia (1997 [1986]), correspondem às fricativas alveolares [s] e [z], presentes na primeira fase do PA.

⁴³ Maia (1997 [1986]) utiliza também os símbolos /s/ e /z/ que, dentro dos padrões do IPA, referem-se aos sons dentais [s̺] e [z̺].

perda do momento oclusivo inicial. Dessa forma, as modificações resultaram em uma etapa intermediária, comum a todo domínio linguístico ibero-românico, “com dois pares de sibilantes fricativas: um de pré-dorsais (/ʃ/ e /ʒ/) e outro de apicais (/s/ e /z/)”.

Outros autores como Lindley Cintra (1984), Ramos (1985), Teyssier (1987), Maia (1997 [1986], Mattos e Silva (2006) e Castro (2011) são unânimes ao afirmar que, na primeira fase do português arcaico, existiam as fricativas alveolares surda e sonora (/s/ e /z/), as palatais surda e sonora (/ʃ/ e /ʒ/), as africadas alveolares surda e sonora (/ts/ e /dz/)⁴⁴ e as africadas palatais surda e sonora (/tʃ/ e /dʒ/). A seguir, no quadro 8, podemos observar o provável sistema das fricativas do PA, na primeira fase:

Quadro 8. Fricativas e africadas existentes no PA na primeira fase.

	Alveolares	Palatais
<u>Fricativas</u>		
Surda	/s/ (ex:sem)	/ʃ/ (ex:roxo)
Sonora	/z/ (ex:rosa)	/ʒ/ (ex:hoje)
<u>Africadas</u>		
Surda	/ts/ ? ⁴⁵ (ex:cem)	/tʃ/? (ex:chama)
Sonora	/dz/ ? (ex:cozer)	/dʒ/ ? (ex:anjo)

Fonte: Adaptado de Ribeiro (2011).

Teyssier (1987, p. 26-27) afirma que é com relação às constritivas dentais-alveolares (as sibilantes) e as palatais (as chiantes) que o sistema consonântico do galego-português medieval mais se afasta do sistema atual. Para ele, havia um par de africadas (uma surda e uma sonora): /ts/, como por exemplo, *cem*, e /dz/, como em *cozer*, bem diferentes de /s/, como em *sem*, e /z/, como em *coser*. O autor considera uma oposição entre /ts/ : /s/ e entre /dz/ : /z/, na posição de *onset*.

Para Pinheiro (2004, p. 69), no PA, a oposição, na posição de *onset*, ocorria entre /s/ : /z/. Segundo a autora, nesta posição, em início de palavras, o grafema <s> tinha o som de /s/ (*sabe*) e no meio de palavras entre vogais, esse mesmo grafema aparecia com som de /z/ (*guisar*) e os grafemas <ç> e <c> possuíam a realização /s/ ou /ts/, como em *coraçõ*n. Ainda sobre a posição de *onset*, o som /z/ aparecia representado ora pelo grafema <s>, como em *guisa*.

⁴⁴ Castro (2011, p. 144) classifica as africadas /ts/ e /dz/ como dentais surda e sonora.

⁴⁵ O ponto de interrogação refere-se à dúvida de sua existência, assunto que será discutido mais adiante.

Em relação à posição de coda no PA, segundo Pinheiro (2004, p. 70), havia neutralização entre os fonemas /s/ e /z/, ou seja, não se sabe com certeza qual era a realização fonética entre os grafemas <s>, <z> e <x> nesta posição, como por exemplo em *ondas*, *fez*, *fax*. E assim, os grafemas <s>, <z> e <x> são representados pelo arquifonema /S/.

Segundo Maia (1997 [1986], p. 502-503), durante o século XIII, o sistema consonantal, correspondente ao período mais antigo, tinha começado a processar várias alterações, “algumas das quais só viriam a consumir-se durante os séculos seguintes”. A autora aponta ainda que essas modificações afetaram principalmente as fricativas, e algumas delas são comuns à língua da Galiza e de Portugal; outras ocorreram apenas na Galiza, determinando uma evolução no sentido do sistema do galego atual.

Dessa forma, se compararmos o sistema fricativo do latim com o do PA, na sua primeira fase, é notório observar as diferenças, ou seja, houve a simplificação das geminadas e, no sistema fricativo, verificamos o aparecimento de mais fonemas no sistema devido à valorização dos traços: as africadas (/ts/, /dz/, /tʃ/ e /dʒ/) ganham marcações do contraste opositivo do traço [+ anterior], até então inexistente na classe das consoantes que compartilham o traço coronal (NEUSCHRANK, 2015, p. 76).

Ainda sobre as alterações das fricativas do latim para o período arcaico, Neuschränk (2015, p. 77) salienta que: “o traço [+voz] é responsável pela implementação do par opositivo /s, z/, que no latim era lacunar; por fim, surge o par de palato-alveolares /ʃ, ʒ/ que contrastam com as também coronais [+ anteriores] por meio do traço [-contínuo]”.

Outro assunto interessante para ser discutido em relação às variantes do PA é a existência, ou não, das africadas sibilantes /ts, dz/ e palatais /tʃ, dʒ/. Autores como Maia (1997 [1986]) e Mateus (1984) discutem a existência das africadas na primeira fase do período arcaico. Para Maia (1997 [1986]), é difícil afirmar que a africada /dz/ teria existido na primeira fase do período arcaico e a autora salienta que, na segunda fase, ela não existiu. Já para Mateus (1984, p. 302), as africadas /ts/ e /dz/ existiram, mas a perda deu-se cedo, pois, segundo a autora, não há provas para delimitar com exatidão o período.

Entretanto, Ramos (1985, p. 103) aponta que, das africadas do PA, temos apenas o [tʃ] que se manteve no galego e em dialetos portugueses setentrionais (ex: *chorar*, *chamar*). Dos casos das africadas sibilantes [ts] e [dz], a autora afirma que a cronologia

não esclarece satisfatoriamente, “pois se ignora, em rigor, quando se verifica a transformação da africada, com subsequente desenvolvimento da fricativa sibilante”, não sabendo se teriam existido na língua medieval.

Mattos e Silva (2006, p. 86-87) afirma que, no período arcaico, havia no sistema uma africada palatal surda /tʃ/, pois, segundo a autora, Fernão de Oliveira, em 1576, já fazia distinção da pronúncia <ch> da de <x> e só no século XVII é que começam a confundir as grafias de <ch> e <x>. Para ela, os dados históricos apontam para o fato de que a africada não se confundia com a constrictiva /ʃ/, no PA e que a oposição /tʃ/ : /ʃ/ se neutraliza depois do século XVI.

Para Castro (2011, p. 162), o primeiro passo do processo de evolução do sistema das sibilantes no português médio⁴⁶ foi a substituição do par de africadas pré-dorsodentais [ts] e [dz] pelo correspondente par de fricativas pré-dorsais [θ] e [ð], mas, segundo o autor,

[...] não devia ser sentido o efeito de colisão homofônica destas novas fricativas com as antigas fricativas ápico-alveolares [ʃ] e [z], oriundas do S latino, a fazer fé na ausência das confusões gráficas que viriam a ser características da escrita corrente do séc. XVI. Não é arriscado dizer que em todo o país, no século XV, prevalecia o sistema de quatro sibilantes (duas predorso-dentais, representadas na escrita por <c>, <ç> e <z>, e duas ápico-alveolares, representadas por <s> e <ss>) que ainda hoje encontramos nos dialectos do Nordeste [...]

No quadro 9, apresentamos um quadro das consoantes fricativas e africadas representativo do período final do PA:

⁴⁶ Castro (2011, p. 159) afirma que o português médio é o período que faz transição entre o português antigo e o clássico. Segundo o autor, chama dessa forma, pois é uma longa transição da língua medieval para uma plataforma estável e clássica. Já Carneiro (2005, p. 291-292) aponta que “transição de fase” não significa que tenha sido uma fase de transição, mas sim um período intermediário em que conviviam variantes antigas e modernas, cuja seleção virá a definir-se mais tarde quando essa convivência configurar um patamar de estabilização, ou seja, para a autora, “mais do que um ‘período de transição’, pode definir-se como um ‘período crítico’, crucial na história da língua portuguesa”.

Quadro 9. Fricativas e africadas do período final do PA.

	Alveolares		
	Pré-dorsodentais	Ápico-alveolares	Palatais
<u>Fricativas</u>			
Surda	/s/ (ex: cem)	/ʃ/ (ex: sem)	/ʃ/ (ex: roxo)
Sonora	/z/ (ex: cozer)	/z/ (ex: coser)	/ʒ/ (ex: beijo)
<u>Africadas</u>			
Surda			/tʃ/ (ex: ancho)
Sonora			

Fonte: Adaptado de Mattos e Silva (2006).

Comparando os quadros 8 e 9, é possível observar a perda das africadas, exceto da africada palatal surda (/tʃ/), e a existência de quatro fricativas surdas e sonoras, sendo as pré-dorsodentais surdas representadas por <c^{e, i}, ç^{a, o, u}>, e as sonoras, por <z>; e as ápico-alveolares por <s-, -ss-, -s-> (MAIA (1997 [1986]); TEYSSIER (1987)). Mattos e Silva (2006, p. 90) salienta que o processo de mudança do traço distintivo que opunha as duas surdas e as duas sonoras, a pré-dorsodental e a ápico-alveolar, inicia-se quando começa a ficar documentada a variação nas grafias de um mesmo vocábulo, ora escrito com <s> ora com <c>, ora com <ss>, ora com <z>. A autora explica ainda que a grafia da documentação da época não dá pistas para sabermos em qual período foi a perda das africadas sibilantes, mas permite, com certeza, demonstrar que no PA havia quatro fonemas sibilantes (MATTOS E SILVA, 2006, p. 89).

2.2 As fricativas sibilantes e chiantes no português clássico⁴⁷

O sistema de quatro sibilantes do galego-português reduziu-se, no português comum, a um sistema com apenas dois elementos, um surdo e um sonoro (as fricativas /s/ e /ʃ/ reduziram para /s/ e as fricativas /z/ e /ʒ/ reduziram para /z/). Segundo Carneira (2003, p. 129), o processo de simplificação resultou em uma fase intermediária, quando a perda do elemento oclusivo das africadas resulta em uma oposição entre dois pares de fricativas, um de pré-dorsodentais e outro de ápico-alveolares. A autora complementa dizendo que:

⁴⁷ Optamos por seguir a nomenclatura de Castro (2011), pois, segundo o autor, o português clássico registrou mudanças linguísticas que o distancia, em maior ou menor grau, da língua moderna. Esse é o objetivo da subseção, debater sobre as mudanças linguísticas desse período.

A simplificação das sibilantes deverá ser perspectivada dentro de um complexo conjunto de mudanças em que se inserem a inexistência de sibilantes sonoras no galego, a palatalização da sibilante em contexto final ou de sílaba travada e, ainda, a neutralização da oposição entre a africada palatal surda /tʃ/ e fricativa /ʃ/, um amplo e longo processo que resultou da instabilidade do antigo sistema. (CARDEIRA, 2003, p. 130)

Mas quando ocorreu essa neutralização? Estudiosos como Castro (2011, p. 188) e Teyssier (1987, p. 50) afirmam que no século XVI ainda existia o sistema de quatro sibilantes visto no PA. Para Bechara (1991, p. 72), a redução do primitivo sistema de sibilantes a duas pré-dorsodentais deve ter ocorrido no decurso da primeira metade do século XVI, ou seja, no final do período que designa por fase arcaica média.

Na *Gramática da Língua Portuguesa*, publicada por Fernão de Oliveira, em 1536, o autor apresenta uma descrição dos aspectos fônicos do português do século XVI e a representação dos sons fricativos trouxe muita confusão entre os estudiosos de fonética da língua portuguesa. Segundo Cardeira (2003, p. 131), a descrição das fricativas feita por Fernão de Oliveira não é clara, pois, apesar de distinguir os elementos fricativos, não é possível saber se essa distinção ocorre entre duas africadas e duas fricativas ou se é entre quatro fricativas. Já para Castro (2011, p. 188-189), Fernão de Oliveira descreveu duas articulações: pré-dorsodental e ápico-alveolar, nos seus respectivos desdobramentos, surdo e sonoro, e aponta ainda que Oliveira fala em parágrafos seguidos sobre o modo de articulação da apical sonora (<s> e <ss>) e não as relaciona com as duas consoantes pré-dorsodentais, que discutirá em seguida. Entretanto, o mais interessante, segundo Castro (2011), é que a descrição das consoantes <z> e <ç> estão espaçadas, ou seja, não eram vistas como um par.

Cagliari (2009c, p. 73) é muito claro ao afirmar que a definição de Oliveira mostra nitidamente o valor fonético das fricativas, ou seja, basta observar a descrição que faz da posição da língua, dos lábios e o lugar de articulação. Assim, Cagliari (2009c) diz que, segundo a descrição de Oliveira, os grafemas <s> e <ss> representam [s]; <z>, [ð]; <ç>, [θ]; <x>, [ʃ]; e <j>, [ʒ]. Cagliari (2009c) explica ainda que a diferença entre a fricativa dental surda e sonora é descrita, por Fernão de Oliveira, com a surda apertando mais a articulação, o que é, segundo Cagliari (2009c), uma descrição correta, embora não tão usual como o vozeamento. Por isso, podemos afirmar que Fernão de Oliveira descreve o sistema fricativo de quatro sibilantes do galego-português, duas pré-dorsodentais e duas ápico-alveolares, representadas graficamente por <c>, <ç> e <z>/ <s> e <ss>.

Entretanto, de acordo com Teyssier (1987, p. 50), por volta de 1550, as confusões⁴⁸ gráficas envolvendo as pré-dorsodentais e as ápico-alveolares começam a aparecer. O autor afirma que, nesse período, encontram-se palavras grafadas com <ç> em vez de <ss>, <ss> em vez de <ç>, <z> em vez de <s> e <s> em vez de <z>. Segundo Cardeira (2003, p. 132), as confusões gráficas atestam a redução do sistema fricativo e explica que quando fala em simplificação do sistema de fricativas sibilantes do português refere-se a dois diferentes estágios de mudança:

[...] um primeiro, que consistiu no apagamento do elemento oclusivo da africada; um segundo, que se traduz pela redução do sistema a dois elementos (predorsais ou apicoalveolares). Desse primeiro momento, as grafias não dão testemunho. A redução das sibilantes implica uma fase – teoricamente anterior – de desafricamento, mas pode também imaginar-se um processo simultâneo de perda do elemento oclusivo e neutralização da oposição entre dorsais e apicais. (CARDEIRA, 2003, p. 132)

Maia (1997 [1986], p. 459) aponta que o processo de neutralização da oposição surda/sonora no domínio das alveolares e das fricativas palatais estaria em curso na Galiza no século XIII; segundo a autora, nessa época, o fato não era geral em todas as regiões e em todos os níveis sociais. No galego atual, a referida oposição perdeu-se de modo quase absoluto⁴⁹, existindo apenas os fonemas surdos.

A autora encontra alografia entre <s>, <z> e <x> finais em documentos galego-portugueses dos séculos XIII e XVI e interpreta como um indício do desaparecimento da oposição entre pré-dorsal e apical em posição implosiva. Além disso, seria a indicação de que a sibilante final já teria uma realização palatal. Algo semelhante é descrito por Nunes (1973 [1926/1929], p. 364-365) no estudo que fez das rimas nas cantigas de amigo, que aponta que os grafemas <s>, <x> e <z> (*fiz, fix, quix, quis, prix, pris*), no final de palavra, correspondiam a um som idêntico, possivelmente de tipo palatal, semelhante ao que ocorre no português atual (MAIA, 1997 [1986], p. 461-463).

Em seus estudos da língua galega, Cardeira (2003, p. 135) encontra exemplos de confusões gráficas em documentos editados por Ana Maria Martins, no século XIII, tanto

⁴⁸ Maia (1997 [1986], p. 446) afirma que essas confusões gráficas não podem ser interpretadas senão como o reflexo de algumas alterações em curso no sistema consonântico das fricativas.

⁴⁹ Atualmente, vestígios das antigas sonoras existem apenas numa região da Galiza meridional, vizinha de Portugal. “É possível que a proximidade de Portugal tenha ajudado a conservar as antigas sonoras” (MAIA, 1997 [1986], p. 459).

na documentação de origem Meridional, quanto nos documentos provenientes do Noroeste: <-s-> e <-ss-> substituem <-z-> ou <-ç-> (*faser*, em 1279, *iuysses*, em 1288 e *cõpossisson*, em 1296) e <-z-> ou <-c-, -c-> ocorrem em vez de <-s-> ou <-ss-> (*buzado*, em 1296 e *precença, dicerũ, suço*, em 1288). A autora aponta ainda, em seu estudo, que embora o número de exemplos de confusões gráficas entre as sibilantes seja reduzido, mantém-se estável durante o século XIII e XIV nos dados analisados, sem que se verifique diferença significativa entre documentos do Noroeste e de Lisboa. Já, no século XV, a ocorrência das variações gráficas diminui o que significa, para Cardeira (2003, p. 142), um início da fixação de uma norma linguística (e gráfica), “a par de uma crescente influência gráfica: sem que o processo de mudança tenha estagnado, a sua expressão gráfica pode ter diminuído devido a uma maior pressão do texto literário sobre o texto notarial”.

O processo de mudança das fricativas perdurou ao longo dos séculos, conforme apontamos acima, mas, segundo Castro (2011, p. 190), “não com potência e capacidade de disseminação iguais em toda a parte e em todos os tempos”. O autor aponta ainda que os dialetos transmontanos provam que a resistência foi mais forte no norte que no sul de Portugal e que foi durante o século XVI, que a língua escrita de caráter formal mostra que a mudança atingiu dimensão suficiente para afetá-la.

Além disso, Castro (2011, p. 191) mostra, no seu estudo sobre a mudança das sibilantes, que a confusão de grafias na escrita do português prolongou por muito mais tempo. O autor estudou relatos que mostram a confusão gráfica (*prizão/ prisão; cazar/ casar; pocibilidade/ possibilidade*) em manuscrito do início do século XVII, proveniente de ambiente aristocrático e, em época posterior, em 1861, Camilo Castelo Branco, em seus autógrafos, mostra que ainda não tinha aprendido as distinções ortográficas pertinentes, uma vez que escrevia: *rasoens/ razoens/ rasão; apesar/ apezar; prizão/ prezo/ prêso; resar/ rezo; mêsa/ meza*.

Sobre o processo de mudança, Mattos e Silva (2006, p. 90) considera ter oposição entre /θ/ : /s/ e entre /ð/ : /s/, na posição de *onset* e complementa:

[...] o processo de mudança das quatro sibilantes no galego segue um caminho distinto do português. Perde-se o sistema de quatro sibilantes, mas também se perdem as sonoras, ficando o sistema galego oriental constituído de uma interdental /θ/, provinda das antigas africadas, e de uma alveolar também /s/, como o do castelhano. Esse sistema convive com outro constituído de apenas uma surda /s/, em geral, predorsodental.

Com relação às variações gráficas das africadas palatais surda /tʃ/ e sonora /dʒ/, Teyssier (1987, p. 53) salienta que, conforme já fora visto acima, apenas no século XVII é que os escritores começam a confundir as grafias <ch> e <x>, ou seja, no PA, não há confusão gráfica entre a africada /tʃ/ e a constrictiva /ʃ/, por exemplo, e a oposição /tʃ/ : /ʃ/ se neutraliza depois do século XVI.

Mattos e Silva (2006, p. 87) afirma que, no período arcaico, os grafemas <i, j, y, g> são utilizados para representar as fricativas palatais /ʃ/ e /ʒ/. Williams (1973 [1938], p. 34) diz que no século XV ocorreu confusão gráfica entre os grafemas <g, gi, j> como em *agia/ haja, mangar/ manjar, sega/ seja* e entre os grafemas <i, y, j> como por exemplo, *aya/ haja; iulgar/ julgar, oye/ hoje, mujto/ muito, ydade/ idade*.

Pinheiro (2004) não trata da relação entre letra e som da consoante fricativa <g> no período trovadoresco, como em *gente* [ʒēti]. A autora foca nos grafemas <g> e <gu> como em *sigo, amigas, prouguer, guiso*, afirmando que esses grafemas não sofrem modificações a respeito das relações entre letras e sons, ou seja, comportam-se da mesma forma em sua ocorrência tanto nos padrões da escrita do período trovadoresco quanto no padrão atual.

De acordo com Pinheiro (2004, p. 71), a vogal /i/ pode ser graficamente apresentada como <i>, <j> ou <y> e aparece como centro da sílaba como em *uin, uyr*; pode vir também representando a semivogal /i/ em ditongos decrescentes como em *mais* e *mays* ou representar a consoante /ʒ/ em posição silábica de consoante, como em *ia* e *igreia*.

Maia (1997[1986], p. 470) afirma que os grafemas <i>, <j>, <y> e <g> surgiram nos textos do século XIII e continuam a ser utilizados nos séculos seguintes, e para exemplificar cita palavras como: *feia* (seja), *feja* (seja), *feya* (seja) e *fega* (seja) e *igleia* (igreja), *jgleias* (igrejas), *iglleja* (igreja), *eygreya* (igreja) e *egrega* (igreja).⁵⁰

Segundo Toledo Neto (1996, p. 98), o grafema <j>, antes das vogais /a, o/⁵¹, e o grafema <g>, diante de /e, i/, ocorrem com maior frequência, o que indica haver um

⁵⁰ Apesar de Maia (1997[1986]) não discutir o assunto, podemos observar que há diferentes realizações gráficas da mesma palavra. Talvez poderiam já ser indícios de que essas diferenças de escrita pressupõem variantes fonéticas na época trovadoresca.

⁵¹ Mattos e Silva (2006, p. 87) também aponta que havia casos de variação gráfica entre <j> e <g> antes das vogais /a/ e /o/.

procedimento uniforme entre os copistas da época na representação de /ʒ/, conforme o contexto em que aparecem. No entanto, encontra-se com relativa frequência o inverso, ou seja, o uso do grafema <g> diante das vogais /a/ e /o/, e o uso do grafema <j> diante de /e/ e /i/, principalmente em posição inicial. A partir disso, o autor afirma que apesar de haver uma tendência bem delineada quanto aos contextos de ocorrência dos grafemas <g> e <j>, algumas vezes os copistas desviam-se dessa tendência, estendendo o valor do grafema e utilizando em contexto inusitado. Como havia muita troca de um grafema pelo outro, Toledo Neto (1996, p. 98) desconfia que o uso distinto entre <j> e <g> não era claro para os copistas em certos vocábulos e o uso dos grafemas dependia apenas do critério pessoal do copista. Ainda para o autor, o uso mais raro de <y> pode estar relacionado ao fato de o grafema <j> representar em português o /i/, oriundo da língua latina⁵², o que permitia que fosse substituído, também em português, por um grafema equivalente a <i>.

Sobre o grafema <g>, Coutinho (1974, p. 73) argumenta que antes das vogais <e> e <i>, conservava o som velar, como em *aprouge = aprougue, Agiar = Aguiar*. Neste caso, segundo o autor, era comum acrescentar a vogal <u>. No entanto, para manter o som velar antes de <a>, raramente ocorria o acréscimo da vogal <u>, como em *julguava = julgava, Guabriel = Gabriel*. Já o som palatal ocorria mesmo antes das vogais <a>, <o> e <u> como nos exemplos, *mangar = manjar, aleigom = aleijom, Gurge = Jurge*.

Ainda para o autor, a consoante <j> era substituída, às vezes, pela consoante <g>, como em *jente = gente* e entre vogais, podia ser representada também por <i> e/ou <y> como nas palavras *aia = aja, oye = oje*.

2.3 As fricativas sibilantes e chiantes no português atual

Após termos visto o processo de mudança das fricativas ao longo da história da língua portuguesa (do latim ao português clássico), esta última subseção trata do sistema das fricativas no português atual. Apresentamos a seguir, um quadro baseado no quadro fonético internacional (IPA-2005), em que aparecem os sons fricativos classificados segundo o modo e o lugar de articulação:

⁵² Sobre o assunto, Nunes (1945, p. 110) argumenta que a tendência das consoantes <g> e <j> é serem conservadas, ou seja, não caírem, como, por exemplo, em *fugire > fugir; jejunare > jejuar*, ou cair a consoante <g>, como em *regina > reña ou rañ*, e a consoante <j> continua a conservar o som de <i>, como em *majore > maior*.

Quadro 10. Sons fricativos presentes no IPA.

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveodental	Alveolar	Palato-Alveolar	Palatal	Velar	Uvular	Faringal	Glotal
<u>Fricativa</u>											
Surda	ɸ	f	θ	ɸ	s	ʃ	ç	x	χ	ħ	h
Sonora	β	v	ð	ɹ	z	ʒ	j	ɣ	ʁ	ʕ	ɦ

No quadro 11, a seguir, encontram-se as doze fricativas do PB, mas vale apontar que só há oposição de sonoridade em seis, ou seja, nas labiodentais, alveolares, palato-alveolares, velares, uvulares e glotais e, em termos de ponto de articulação, ocorrem quatro oposições, nas alveolares (/s, z/) e das palato-alveolares (/ʃ, ʒ/):

Quadro 11. Sons fricativos no PB.

	Labiodental	Alveolar ⁵³	Palato-Alveolar	Velar	Uvulares	Glotalis
<u>Fricativa</u>						
Surda	f	s	ʃ	x	χ	h
Sonora	v	z	ʒ	ɣ	ʁ	ɦ

Conforme podemos ver no quadro 11, as fricativas do português podem ser classificadas em relação aos lugares de articulação, sendo eles: labiodentais, alveolares, palato-alveolares, velares, uvulares e glotalis, e também em relação ao vozeamento: desvozeada, quando não há vibração das cordas vocais, ou vozeada, quando há vibração das cordas vocais (CAGLIARI, 2007; FERREIRA NETTO, 2011; SILVA, T.C., 2012; SILVA, A.F.D., 2012).

Silva, A.F.D. (2012, p. 16-17) e Lacerda (1982) compartilham da mesma opinião ao afirmar que a energia da produção do ruído das fricativas pode alterar-se não somente pela natureza sibilante ou não sibilante, mas também em função do seu ponto de articulação. Assim, as alveolares possuem seus picos de concentração de energia em regiões de frequência mais alta do que as fricativas palatais.

Além disso, é importante entendermos a diferença entre o lugar de articulação das alveolares (/s, z/) e das palato-alveolares (/ʃ, ʒ/). Nas alveolares, o articulador ativo é o ápice ou a lâmina da língua e como articulador passivo tem os alvéolos. Elas se diferem das dentais quanto ao articulador passivo, ou seja, nas dentais o articulador passivo são

⁵³ No português europeu, os sons fricativos /s/ e /z/ são nomeados como dentais, segundo o lugar de articulação (CASTRO, 2011, p. 144).

os dentes superiores. Já nas palato-alveolares, o articulador ativo é a parte anterior da língua e o articulador passivo é a parte medial do palato duro (SILVA, T.C., 2012, p. 32).

No PB atual, as fricativas apresentam comportamentos distintos quando se encontram em posição de *onset* e coda. Na posição de *onset*, ocorre uma oposição de sonoridade nas fricativas labiodental, alveolar e palato-alveolar e nas velares; nas uvulares e glotais ocorre uma relação de alofonia, não havendo oposição fonológica entre elas. Em *onset*, todas as consoantes são especificadas, ou seja, possuem os traços especificados com relação ao vozeamento e ao ponto de articulação.

Câmara Jr. (1989 [1970], p. 47) afirma que é preciso considerar a posição⁵⁴ mais favorável ao desdobramento de todo o elenco de consoantes. Monaretto, Quednau e Hora (2005, p. 207) apontam que, na posição pré-vocálica, ocorre uma fase inicial de obstrução da passagem de ar e, na posição pós-vocálica, a abertura da boca, provocada pela produção da vogal, que se reduz ou se anula para produzir a consoante.

Em início de sílaba e no meio da palavra é o contexto mais favorável ao aparecimento de consoantes no PB. Segundo Câmara Jr. (1989 [1970], p. 48), as consoantes intervocálicas, no português, apresentam uma articulação mais enfraquecida pelo ambiente vocálico em que se encontram. Para ele, essas consoantes são alofones posicionais das não-intervocálicas correspondentes, de articulação muito mais firme. A partir da posição intervocálica, Câmara Jr. (1989 [1970], p. 47) afirma que podem ser identificados 19 fonemas consonânticos portugueses apontados por numerosas séries opositivas, como⁵⁵:

(8)

/p/ : /b/ - roupa, rouba;
 /f/ : /v/ - mofo; movo;
 /m/ : /n/ - /ɲ/ - amo, ano, tamanho;
 /l/ : /ʎ/ - mala, malha;
 /r/ : /r/ - erra, era;
 /t/ : /d/ - rota, roda;
 /s/ : /z/ - assa, asa;
 /k/ : /g/ - roca, roga;
 /ʃ/ : /ʒ/ - queixo, queijo.

⁵⁴ Segundo Câmara Jr. (1989 [1970], p. 47), a posição pode ser a primeira sílaba antes da vogal da sílaba ou pode ser intervocálica, separando duas sílabas, ou ainda não-intervocálica, quer no início de vocábulo, quer medial, depois de outra consoante da sílaba precedente.

⁵⁵ Exemplos adaptados de Câmara Jr. (1989 [1970], p. 47).

Em relação ao critério para as oposições distintivas, Câmara Jr. (1989 [1970]), p. 48-49) escolhe a distribuição usual das consoantes, em oclusivas, fricativas, nasais, laterais e vibrantes. Sobre as fricativas, o autor aponta que enriqueceram e passaram a constituir uma série fonologicamente análoga às oclusivas, ou seja, três pares de surda e sonora, que considera labial, anterior e posterior. Para o autor, os pontos de articulação não coincidem com os pares oclusivos, ou seja, as labiais são as labiodentais (/f - v/), as anteriores são as alveolares (/s - z/), cuja realização é com a coarticulação da zona anterior da língua abaixada para a arcada dentária inferior, com os alvéolos da arcada dentária superior. Já as posteriores correspondem às consoantes articuladas no médio-palato, pela zona média da língua, enquanto a ponta avança para os dentes superiores (/ʃ - ʒ/).

Do ponto de vista fonológico e auditivo, antes que articulatorio, as oclusivas e as fricativas têm em comum a circunstância de serem francamente consonânticas (com um efeito auditivo de forte embaraço à corrente de ar, que nas oclusivas é o de uma plosão, e nas constritivas, o de uma fricção). Dessa forma, há os fonemas consonânticos puros, plosivos e fricativos. As nasais, laterais e vibrantes se associam por uma combinação do consonântico com o vocálico. Nas nasais há ressonância nasal e nas laterais e vibrantes só há ressonância oral, diferenciando-se pelo ruído de oclusão parcial (/l - ʎ/ - *lhama*, *lama*) e pela vibração (/r - ɾ/ - *erra*, *era*).

No grupo pré-vocálico, como segunda consoante, Câmara Jr. (1989 [1970], p. 50) aponta que só aparecem laterais e vibrantes anteriores, o que cria um contraste como por exemplo, *fluir*: *fruir*; *bloco*: *broco*; *atlas*: *atras*. Assim, o quadro das 19 consoantes portuguesas se simplifica, ou seja, as consoantes apresentadas no exemplo (8) passam a ser CV, exceto /r/, /ʎ/ e /ɲ/ e, como segunda consoante, CCV, exceto /l/ e /r/.

Na posição pós-vocálica, as consoantes também se reduzem (exemplo (9)). Segundo Câmara Jr. (1989 [1970]), retomado por Monaretto, Quednau e Hora (2005, p. 208), “permanecem a líquida não palatalizada /l/ (mal, balde) como uma variante posterior por alofonia posicional velar ou vocalizada [ɫ] ou [w]; /r/ (bar, carta) velar [x], uvular [R] ou faríngeo [h]⁵⁶; as fricativas /s/, /ʃ/, /z/, /ʒ/ e a nasal”.

Vale apontar que o quadro das consoantes pós-vocálicas no português resume-se em:

⁵⁶ Nesta posição, há também a vibrante simples em outros dialetos, inexistente na fala carioca tratada por Câmara Jr. (MONARETTO, QUEDNAU; HORA, 2005, p. 208).

(9)

/S/ /N/ /l/ /r/

(CÂMARA Jr., 1989 [1970], p. 52)

Monaretto, Quednau e Hora (2005, p. 209) explicam que as quatro fricativas não-labiais, sibilantes ou chiantes, dependendo do dialeto, reduzem a uma só unidade fonológica, ou seja, a um arquifonema fricativo (/S/), caracterizado pelo traço de fricção, por causa do desaparecimento das oposições distintivas desses elementos nessa posição. Os autores explicam que o mesmo ocorre com as fricativas surdas e sonoras, entretanto essas dependerão do contexto linguístico em que estão inseridas, como por exemplo, *caspa, rasga, mês*.

A quantidade e o tipo de oposições que se encontram no sistema consonantal do português brasileiro estão condicionados à posição pré-vocálica, intervocálica e pós-vocálica (CÂMARA Jr., 1989 [1970]). Câmara Jr. (1989 [1970]) aponta que há maior número de oposições na posição intervocálica e menor na posição pós-vocálica.

Na posição de coda⁵⁷, ou também chamada de posição de travamento silábico, ocorre uma neutralização das fricativas alveolar e palato-alveolar surdas e sonoras, tendo fonologicamente, o arquifonema /S/ (CÂMARA JR., 1989 [1970]).

Silva, A.F.D. (2012, p. 18) aponta que nessa posição pode haver variação no ponto de articulação, dependendo do dialeto, e na sonoridade, dependendo da consoante seguinte. Em dialetos, como de São Paulo e Minas Gerais, encontramos as fricativas alveolares e, em outros, como no Rio de Janeiro e em algumas cidades da Bahia, as fricativas palato-alveolares. Em relação à sonoridade, as fricativas em posição de coda sofrem o processo de assimilação da sonoridade. Segundo Silva, A.F.D. (2012, p. 18), se a consoante seguinte for sonora, teremos uma fricativa surda, como na palavra [‘destʃI], se for surda, teremos uma fricativa sonora, como na palavra [‘dezdʒI].

Hora, Pedrosa e Cardoso (2010) e Haupt e Berri (2009) são unânimes ao afirmar que, no PB, dependendo do dialeto, o arquifonema /S/ pode ser realizado como alveolar

⁵⁷ Hora, Pedrosa e Cardoso (2010) compartilham da mesma opinião de Selkirk (1982) ao afirmar que dentro da estrutura silábica, a posição de coda é a posição mais “débil” e, por isso, é a que mais sofre variação em qualquer que seja a sua posição dentro da palavra, acentuando-se ainda mais na posição final.

surda (fe[s]ta), como alveolar sonora (me[z]mo), como palato-alveolar surda (fe[ʃ]ta), como palato-alveolar sonora (me[ʒ]mo), como fricativa glotal (me[ɦ]mo) e também como zero fonético (me[Ø]mo).

Nesta subseção vimos o quanto é complexo o sistema consonantal do português atual; observamos que há variações condicionadas pelo ambiente linguístico e por fatores não-linguísticos, com distribuição variável, de acordo com o dialeto. Conhecer este sistema consonantal é de suma importância para o presente trabalho, uma vez que nos ajuda a compreender as sibilantes e chiantes do PA.

2.4 Considerações finais

Na presente seção, buscamos investigar o percurso das fricativas, desde o latim até o português atual. Estudamos diferentes opiniões de autores sobre o sistema das fricativas do PA e, também, do sistema do português atual. Dessa forma, pudemos compreender o processo de mudança linguística das fricativas sibilantes e chiantes durante o período de tempo estudado e observar que o sistema das fricativas foi reduzido para:

(10)

$$\left. \begin{array}{l} /ʃ/ \\ /s/ \end{array} \right\} /s/$$

$$\left. \begin{array}{l} /ʒ/ \\ /s/ \end{array} \right\} /z/$$

$$\left. \begin{array}{l} /tʃ/ \\ /ʃ/ \end{array} \right\} /ʃ/$$

$$\left. \begin{array}{l} /dʒ/ \\ /ʒ/ \end{array} \right\} /ʒ/$$

3 METODOLOGIA, APRESENTAÇÃO DOS DADOS E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

3.1 Coleta de dados

Segundo Massini-Cagliari (2012, p. 273), o especialista em Linguística Histórica está sempre lidando com um problema crucial: a relação entre a fala e a escrita. A autora explica que a escrita, na nossa sociedade e em todas as outras que se conhece, não reflete diretamente a fala, ou seja, não corresponde a uma transcrição fonética; a autora acrescenta ainda que a escrita de tempos passados (a exemplo da atual) fornece apenas “pistas”, ou seja, indicativos de como a fala daquela época teria “soado”, mas nunca certezas absolutas.

Pesquisar o passado da língua não é um trabalho fácil para os estudiosos, pois, assim como aponta Labov (1981, p. 20), a Linguística Histórica se resume na “arte de fazer o melhor uso de maus dados”. Em outras palavras, os dados com que o pesquisador trabalha na área da linguística histórica não são perfeitos, uma vez que são escritos de uma época em que não havia tecnologia para registrar todas as peculiaridades da fala.

Para estudarmos os sons de um período passado da língua, não podemos considerar a escrita como uma mera transcrição da fala, mas uma representação convencional desta. Sobre o assunto, Mattos e Silva (2006, p. 42) explica que o que está escrito reflete a fala, no sentido de deixar entrever, apesar de não ser uma fotografia exata, e que pela escrita pode-se depreender a língua no seu uso primeiro, em qualquer dos níveis em que se pode estruturá-la: fônico, mórfico, sintático e semântico.

Assim como Mattos e Silva (2006, p. 42), Maia (1997[1986], p. 303) também ressalta que, apesar de todas as dificuldades inerentes ao trabalho histórico, muitos dados da língua falada se podem obter e algumas pistas satisfatórias se podem alcançar por meio da análise de documentos escritos do português antigo.

Maia (1997[1986], p. 304) salienta também que, para interpretar os textos antigos, no que se refere às relações entre grafemas e fonemas, é necessário conhecer o estado fonológico da língua, estudar e conhecer as gramáticas coevas ou de épocas ligeiramente posteriores, para, então, observar o processo evolutivo da língua. Além disso, a autora afirma que, muitas vezes, para esclarecer dúvidas concretas, os textos poéticos da época fornecem alguns dados, sobretudo no que se refere às formas que, pelo fato de aparecerem em rima, nos oferecem informações bastante seguras sobre aspectos da pronúncia do período arcaico.

Na busca das pistas para responder a questão de como era o sistema das consoantes fricativas e chiantes do PA, mapeamos e analisamos todas as rimas encontradas nas CSM⁵⁸, nas cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer. Além disso, observamos as grafias (e investigamos a ocorrência de variações gráficas) correspondentes as fricativas sibilantes e chiantes do PA.

A metodologia aplicada nesta pesquisa baseia-se, principalmente, na observação das rimas e da grafia utilizadas nas cantigas trovadorescas selecionadas no *corpus*. É importante estudar as rimas quando se pretende obter pistas satisfatórias quanto à pronúncia, principalmente quando se trata de épocas passadas de uma língua em que não há registros da oralidade, porque estas podem fornecer pistas privilegiadas da pronúncia de segmentos específicos, não disponíveis em outros gêneros textuais.

Saussure (2012, p. 70) já reconhecia que os textos poéticos são documentos preciosos para o conhecimento da pronúncia, pois o sistema de versificação se baseia no número de sílabas, na quantidade ou na conformidade dos sons (aliteração, assonância, rima). De acordo com o autor, para estabelecer o sistema fonológico de uma língua do passado, é imprescindível observar a diversidade das grafias, uma vez que é possível encontrar diversas grafias da mesma palavra e assim encontrar pistas para o possível som da época.

Faz parte dos procedimentos metodológicos de nossa pesquisa a consulta a glossários, rimário e dicionários do português medieval, a fim de auxiliar no mapeamento das rimas nas cantigas medievais. Dentre os glossários, rimário e dicionários utilizados, citamos: o glossário de Mettmann (1972) e o rimário de Betti (1997), para as CSM⁵⁹; o glossário de Lapa (1998), para as cantigas de escárnio e maldizer; o glossário de Michaëlis de Vasconcelos (1990 [1920]), para as cantigas de amor; e o glossário de Nunes (1972[1932]; 1973[1926/1929], vol.2), para as cantigas de amor e de amigo.

Conforme já citado, a metodologia utilizada neste estudo, além de se centrar na análise das rimas dos textos poéticos, abrangendo as consoantes fricativas e chiantes, considera também as variações gráficas no registro do (suposto) mesmo som, especialmente em posições fora da rima.

⁵⁸ Consideramos, nesta pesquisa, nossos dados de Gementi (2013) sobre a análise das rimas e da grafia empregadas nas 50 primeiras CSM de Afonso X. Os dados foram utilizados neste trabalho para que sejam comparados aos dados das cantigas profanas.

⁵⁹ Conforme já foi mencionado neste trabalho, para coleta das CSM foi utilizada a versão de Mettmann (1989, 1988, 1986a). A análise dos dados, entretanto, levou também em consideração o testemunho das consoantes nos manuscritos nos quais as cantigas em que se encontram sobreviveram.

Temos o conhecimento de que são recorrentes os casos de variação gráfica nos textos antigos escritos em português, afinal, a criação de uma ortografia padrão é relativamente recente, na história da língua. Dessa forma, procuramos nessas variações da escrita pistas sobre a pronúncia da época. A seguir, as figuras 12 e 13 e os exemplos (11) e (12), retirados das CSM 277 e CSM 205, Códice dos músicos (*E*), exemplificam a variação gráfica existente nas cantigas trovadorescas.



Figura 12. Primeira estrofe da CSM 277 em E277 (ANGLÉS, 1964, p. 249v).

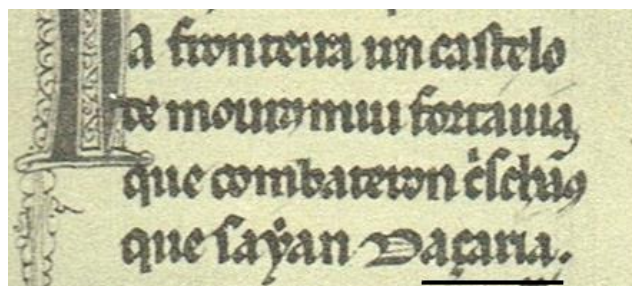


Figura 13. Terceira estrofe da CSM 205 em E205 (ANGLÉS, 1964, p. 190r).

(11)

E dest' un mui gran miragre | demostrou Santa Maria
 en dezesseis almograves | que foron em **azaria**
 aa terra que chamada | ést Algarv[e], u soya
 aver gran gente de mouros | que ss'en foron, e foi ben.
 (METTMANN, 1989, p. 48)

(12)

Na fronteira un castelo | de mouros mui fort'avia
 que combateron crischãos | que sayan d'**açaria**
 d'Ures e de Calatrava | con muita cavalaria;
 e era y Don Affonso | Telez, ric-ome preçado,
 Oraçon con piedade | oe a Virgen de grado...
 (METTMANN, 1988, p. 252)

Conforme se pode observar nas figuras 12 e 13 e nos exemplos (11) e (12), a palavra *azaria* é encontrada grafada de duas maneiras: *azaria* e *açaria*, sendo a primeira grafada com <z> e a segunda, com <ç>. Para Mettmann (1972, p. 4), nos dois casos, trata-se de um substantivo feminino que significa “correria, expedição militar”. É interessante apontar que, nesta posição, muito provavelmente os grafemas <z> e <ç> referem-se ao mesmo fonema (/θ/, no caso) (GONÇALVES; RAMOS, 1985; MASSINI-CAGLIARI, 2005; MATTOS E SILVA, 1989, 2006), uma vez que ambas as grafias aparecem com o mesmo significado.

É importante apontar que neste estudo não iremos considerar a diferença entre o “s” curto e o longo, pois são diferentes formas gráficas da mesma letra e, assim, não apresentam entre si diferenças fonéticas e fonológicas. Exemplo disso é a cantiga de amor *A gran dereito lazerei*, de Afonso Anes do Cotom, em que o autor escreveu a palavra *senhor* com “s” curto e “s” longo. Como mostram as figuras 14 e 15 a seguir, que trazem

o testemunho da mesma cantiga nos manuscritos da Vaticana e da Biblioteca Nacional, respectivamente, onde a palavra *senhor* está grafada de duas maneiras.

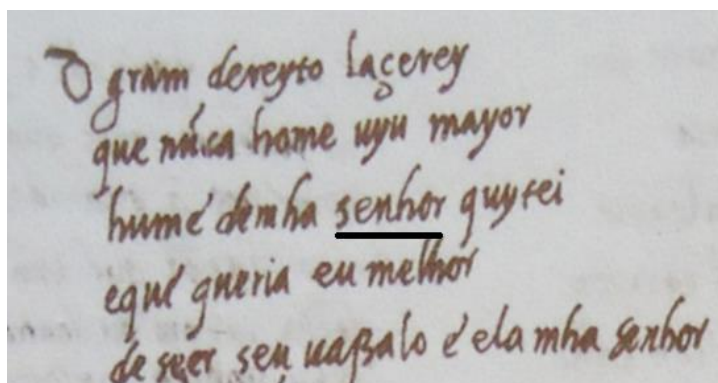


Figura 14. Primeira estrofe da cantiga de amor *A gran dereito lazerei* em V 558 (Edição facsimilada de 1973).

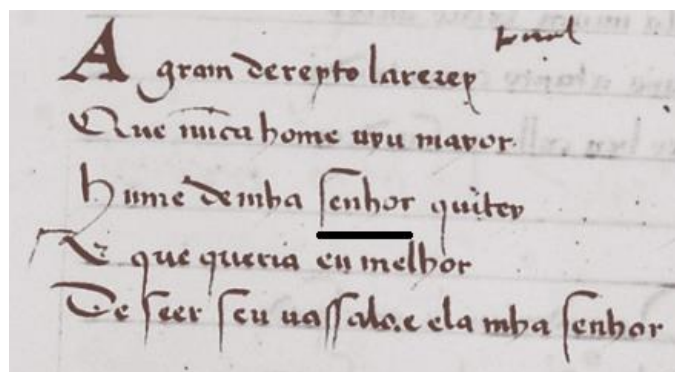


Figura 15. Primeira estrofe da cantiga de amor *A gran dereito lazerei* em B 971 (Edição facsimilada de 1982).

Além desse processo metodológico, foram coletados e analisados os grafemas na posição de *onset* e *coda* nas cantigas medievais galego-portuguesas, a fim de saber se havia alternância gráfica ou se rimavam entre si ou não, para estabelecer se, naquele momento histórico, havia ou não oposição fonológica entre os fonemas representados por esses grafemas. Ou seja, investigamos se, naquela época, os processos de neutralização das fricativas sibilantes e chiantes existiam ou não no português, para estabelecer se esses grafemas representavam sons de caráter distintivo ou não no contexto de início e de travamento silábico.

As ocorrências de cada grafema específico representativo de consoantes fricativas no PA foram quantificadas de acordo com a posição em que ocorrem na sílaba

(*onset* ou *coda*). Abaixo, como ilustração, apresentamos um exemplo dos procedimentos de mapeamento dos dados proposto para esta pesquisa. O exemplo citado é um fragmento da CSM de número nove (CSM 9). As palavras que possuem fricativas sibilantes e chiantes estão destacadas em negrito:

(13)

CSM 9

O **monge** da dona | non foi **connoçudo**,
 onde **prazer** ouve, | e ir-se **quisera**;
 logo da capela | u era metudo
 non viu end´a porta | nen per u vëera.
 “Por que non **leixamos**.”
 contra **ssi dizia**,
 “e **sen demorança**,
esta que **conpramos**,
 e **Deus** tiraria
nos desta balança?”
*Por que nos **ajamos**...*
 [...]
 (METTMANN, 1986a, p. 84)

Depois de mapeadas as ocorrências das fricativas sibilantes e chiantes, conforme os procedimentos descritos acima, foram montados quadros, nos quais os grafemas foram divididos entre *onset* (início e meio de palavra) e *coda* (meio e fim de palavra). Assim, pudemos observar e quantificar todas as ocorrências. Os resultados das ocorrências foram analisados tanto quantitativa, quanto qualitativamente; no entanto, o objetivo principal é realizar análises de cunho qualitativo. A proposta do presente estudo corresponde ao desenvolvimento de uma descrição sincrônica de um momento passado da língua (MATTOS E SILVA, 1989).

Após o levantamento quantitativo, os dados foram analisados com base na variação dos grafemas representativos de cada fonema, visando estabelecer as relações entre letras e sons, para as fricativas (sibilantes e chiantes), naquele período específico da língua.

Foi coletado um total de 14.431 ocorrências das fricativas sibilantes e chiantes nos textos poéticos. Na tabela 1 e no gráfico 1, apresentamos a quantificação dos dados das fricativas sibilantes e chiantes nas cantigas religiosas e profanas:

Tabela 1. Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas sibilantes e chiantes nas cantigas religiosas e profanas.

QUADRO GERAL			
	<i>Sibilantes</i>	<i>Chiantes</i>	<i>Subtotal</i>
<i>CSM</i>	7.156	636	7.792
<i>Cantiga de Amor</i>	2.031	119	2.150
<i>Cantiga de Amigo</i>	1.544	77	1.621
<i>Cantiga de Escárnio e Maldizer</i>	2.649	219	2.868
TOTAL	13.380	1.051	14.431

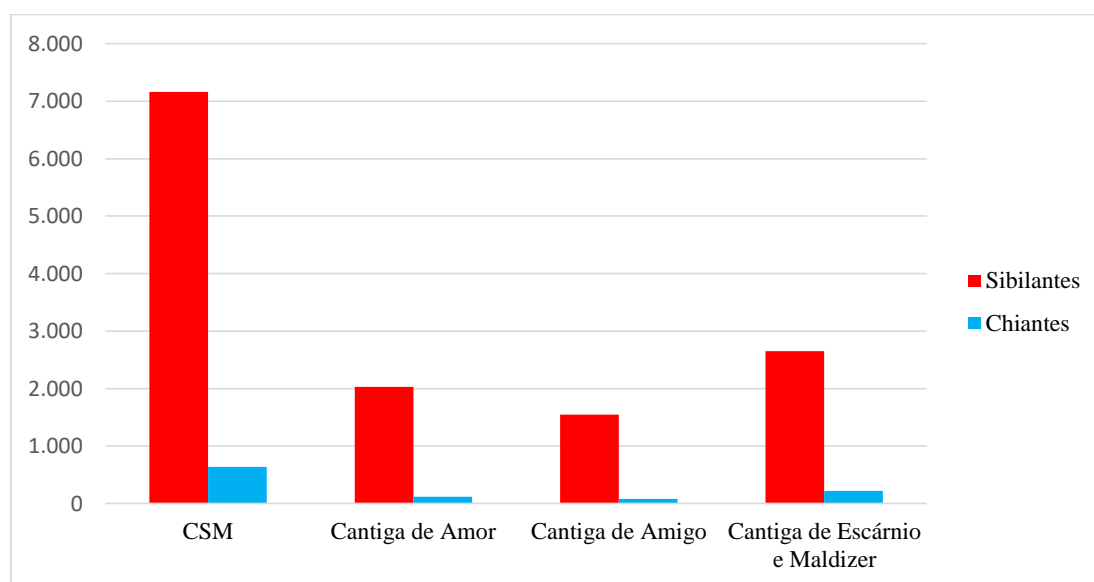


Gráfico 1. Gráfico das consoantes fricativas sibilantes e chiantes nas cantigas religiosas e profanas.

Após mapeadas as ocorrências, foram elaboradas tabelas em que as consoantes sibilantes e chiantes foram divididas em posição de *onset* e *coda* nas cantigas galego-portuguesas. Primeiramente, conforme podemos observar abaixo, foram feitas tabelas das fricativas sibilantes e chiantes das cantigas religiosas (CSM):

Tabela 2. Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas sibilantes mapeadas nas CSM.

CANTIGAS DE SANTA MARIA		
<i>Consoantes Sibilantes</i>	<i>Quantidades</i>	<i>Porcentual (≈)</i>
<i>Onset</i>	3.636	51,00%
<i>Coda</i>	3.520	49,00%
TOTAL	7.156	100,00%

Tabela 3. Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas chiantes mapeadas nas CSM.

CANTIGAS DE SANTA MARIA		
<i>Consoantes Chiantes</i>	<i>Quantidades</i>	<i>Porcentual (≈)</i>
<i>Onset</i>	636	100,00%
<i>Coda</i>	0	0
TOTAL	636	100,00%

Em seguida, fizemos o mapeamento e a coleta de dados das fricativas sibilantes e chiantes nas cantigas de amor, conforme podemos observar nas tabelas 4 e 5:

Tabela 4. Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas sibilantes mapeadas nas cantigas de amor.

CANTIGAS DE AMOR		
<i>Consoantes Sibilantes</i>	<i>Quantidades</i>	<i>Porcentual (≈)</i>
<i>Onset</i>	1.080	53,17%
<i>Coda</i>	951	46,83%
TOTAL	2.031	100,00%

Tabela 5. Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas chiantes mapeadas nas cantigas de amor.

CANTIGAS DE AMOR		
<i>Consoantes Chiantes</i>	<i>Quantidades</i>	<i>Porcentual (≈)</i>
<i>Onset</i>	119	100,00%
<i>Coda</i>	0	0
TOTAL	119	100,00%

O mesmo procedimento foi realizado para as cantigas de amigo, ou seja, mapeamos e coletamos dados das fricativas sibilantes e chiantes nessas cantigas, conforme verificamos nas tabelas 6 e 7:

Tabela 6. Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas sibilantes mapeadas nas cantigas de amigo.

CANTIGAS DE AMIGO		
<i>Consoantes Sibilantes</i>	<i>Quantidades</i>	<i>Porcentual (≈)</i>
<i>Onset</i>	806	52,20%
<i>Coda</i>	738	47,80%
TOTAL	1.544	100,00%

Tabela 7. Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas chiantes mapeadas nas cantigas de amigo.

CANTIGAS DE AMIGO		
<i>Consoantes Chiantes</i>	<i>Quantidades</i>	<i>Porcentual (≈)</i>
<i>Onset</i>	77	100,00%
<i>Coda</i>	0	0
TOTAL	77	100,00%

Por fim, o mesmo procedimento foi realizado para as cantigas de escárnio e maldizer, conforme tabelas 8 e 9:

Tabela 8. Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas sibilantes mapeadas nas cantigas de escárnio e maldizer.

CANTIGAS DE ESCÁRNIO E MALDIZER		
<i>Consoantes Sibilantes</i>	<i>Quantidades</i>	<i>Porcentual (≈)</i>
<i>Onset</i>	1.302	49,15%
<i>Coda</i>	1.347	50,85%
<i>TOTAL</i>	2.649	100,00%

Tabela 9. Quantificação das ocorrências nas consoantes fricativas chiantes mapeadas nas cantigas de escárnio e maldizer.

CANTIGAS DE ESCÁRNIO E MALDIZER		
<i>Consoantes Chiantes</i>	<i>Quantidades</i>	<i>Porcentual (≈)</i>
<i>Onset</i>	219	100,00%
<i>Coda</i>	0	0
<i>TOTAL</i>	219	100,00%

Ao observarmos as tabelas apresentadas, verificamos que, dentre as cantigas analisadas, houve uma predominância de fricativas sibilantes e chiantes na posição de *onset*. Segundo Selkirk (1982) e Hogg e McCully (1987), o *onset* é a posição inicial da sílaba, ocupada, preferencialmente, pelas consoantes hierarquicamente mais baixas em relação à escala de sonoridade.⁶⁰

Além disso, é importante notar ainda, nas tabelas expostas, que não há grafemas normalmente relacionados à representação de chiantes na posição de coda. Historicamente, no português, a coda é a posição de travamento silábico e, na maioria das vezes, é ocupada por consoantes mais sonoras e, para alguns autores como Câmara Jr. (1989[1970]) e Bisol (1999), pelo glide (semivogal). A fricativa é uma das quatro possibilidades da coda no português e, além disso, a marca de plural corresponde ao arquifonema fricativo. Com isso, as fricativas são frequentemente encontradas nas duas posições, tanto no *onset* quanto na coda.

⁶⁰ Segundo Ladefoged (1975), a escala de sonoridade estabelece a seguinte hierarquia para os segmentos em uma escala de [- soante] a [+ soante]: consoantes oclusivas e fricativas surdas < oclusivas sonoras < fricativas sonoras < nasais e laterais < trills e tepe < vogais fechadas < vogais médias < vogais abertas. Em resumo, a escala de sonoridade tem a seguinte configuração: obstruintes < líquidas e nasais < vogais.

Com a coleta de dados das cantigas trovadorescas, é possível afirmar que os grafemas encontrados em posição de *onset* foram <s>, <sc>, <ç>, <z>, <x>, <c>, <j> e <g> e na posição de coda foram <s>, <x> e <z>.

3.2 Fundamentação teórica

Nesta subseção faremos a apresentação dos subsídios teóricos para a análise dos dados das fricativas sibilantes e chiantes do PA (PIKE, 1971 [1947]); e obras que retomam o modelo de Pike, como Cagliari, 2002; Souza e Santos, 2012; Silva, T.C., 2012; Ferreira Netto, 2011; Pickering, 2010. Por se tratar de uma análise fonético-fonológica, faz-se necessária a descrição dos componentes teóricos usados no presente estudo.

Cagliari (2002, p. 20) afirma que toda reflexão fonológica, seja ela de que tipo for, baseia-se sempre em dados e fatos obtidos através de uma cuidadosa análise fonética. O autor complementa que:

A abordagem estruturalista parte sempre do particular para o geral, do fato para o sistema, da realidade fonética para a interpretação fonológica. Portanto, aplica um processo progressivo de abstração e de generalização. O ponto de partida é sempre muito claro e facilmente identificável (por causa da Fonética), mas o ponto de chegada depende muito do arrojo do fonólogo (CAGLIARI, 2002, p. 20).

A fonética e a fonologia são áreas da linguística que estudam os sons da língua⁶¹. A fonética descreve os fatos físicos que caracterizam linguisticamente os sons da fala, ou seja, descreve quais mecanismos e processos de produção de fala estão envolvidos em um determinado segmento da cadeia sonora da fala e diz se um som articula-se com uma corrente de ar pulmonar, egressiva, com uma obstrução fricativa ou com uma fonação sonora (CAGLIARI, 2002, p. 17).

Já a fonologia, de acordo com Cagliari (2002, p. 18), interpreta os resultados apresentados na fonética, em função dos sistemas de sons das línguas e dos modelos teóricos que existem para descrevê-los. O autor afirma ainda que a análise fonética fundamenta-se nos processos de percepção e de produção dos sons, enquanto a análise fonológica baseia-se no valor dos sons dentro de uma língua.

⁶¹ A língua, segundo Saussure (2012, p. 41), não se confunde com linguagem, uma vez que é apenas uma parte determinada e essencial dela. “É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos [...]. A língua, ao contrário, é um todo por si e um princípio de classificação. Desde que lhe demos o primeiro lugar entre os fatos da linguagem, introduzimos uma ordem natural num conjunto que não se presta a nenhuma outra classificação.”

Assim como apontam Oliveira, Kempf e Souza (2013, p. 222), é a partir de uma descrição fonética que se começa a analisar quais fones são significativos na língua, ou seja, quais fones são funcionalmente importantes para a organização fonológica do sistema linguístico.

Na teoria estruturalista desenvolvida por Pike (1971 [1947]), o fonema é considerado a unidade distintiva que se relaciona a seus respectivos alofones em contextos específicos. Pike (1971 [1947], p. 63) descreve que *a PHONEME is one of the significant units of sound arrived at for a particular language by the analytical procedures developed from the basic premises previously presented*⁶². O autor utiliza da realização fonética para identificar fonemas⁶³, verificando se não é dependente de fatores que condicionam a sua realização. O fone, por sua vez, ocorre em qualquer posição de um item lexical e não permite a interferência de nenhum fator (fonético ou de outro caráter linguístico) em sua realização.

É interessante discutirmos o tipo de relação que pode ocorrer entre dois fones distintos. Autores como Cagliari (2002), Souza e Santos (2012) e Silva, T.C. (2012) são unânimes ao afirmar que dois fones podem pertencer ao mesmo fonema, ou serem realizações do mesmo fonema. As diferentes realizações de um determinado fonema são denominadas seus alofones.

Cagliari (2002, p. 24) afirma que os fonemas são sons (segmentos, elementos) que estabelecem uma relação de oposição entre si, ou seja, estão em oposição fonológica ou possuem um valor distintivo⁶⁴ no sistema da língua. A função opositiva, segundo Cagliari (2002, p. 24), é a função fonológica que permite, por meio da substituição de um som por outro num determinado ponto do sintagma ou enunciado, fazer um levantamento de todos os sons que exercem a função de fonemas numa língua ou do valor fonológico que as demais unidades têm.

⁶² “um FONEMA é uma das unidades significativas de som determinadas para uma língua particular pelos procedimentos analíticos desenvolvidos das premissas básicas apresentadas anteriormente.” (Tradução nossa)

⁶³ Segundo Cagliari (2002, p. 24), o termo fonema é aplicado apenas aos elementos sonoros que constituem os morfemas.

⁶⁴ Os padrões entoacionais também possuem uma função fonológica distintiva, mas segundo Cagliari (2002, p. 24), esses elementos fonéticos não constituem fonemas propriamente ditos. O autor afirma serem unidades fonológicas de outra natureza e ordem, e complementa dizendo que: “Por razões desse tipo, alguns consideram o acento como fonema (supra-segmental) e outros como uma unidade fonológica de outra natureza. Isto mostra que a Fonologia não é constituída apenas de fonemas. Há outras unidades de outra natureza que exercem funções específicas, embora estejam intimamente relacionadas com o signo lingüístico, com as relações entre significado e significante” (CAGLIARI, 2002, p. 24).

Cagliari (2002, p. 24-25) explica que “cada contexto tem sua estrutura e o que acontece num caso não precisa acontecer do mesmo modo em outros”, ou seja, um som pode estar em oposição fonológica com outro num determinado contexto (ponto de um sintagma caracterizado pelo que vem antes e depois do som em análise), mas, em um outro contexto, tal oposição pode não se realizar. Por exemplo, como cita Silva, T.C. (2012, p. 157-158), nos pares mínimos *assa*, *asa* e *acha* e *haja*, há oposição dos fonemas /s/ : /z/ e /ʃ/ : /ʒ/, em posição intervocálica e nas palavras *seca*, *Zeca* e *checa*, ocorre oposição em início de palavra. Mas, em posição final de palavra, o contraste fonêmico desaparece e pode ocorrer, nesta posição, qualquer um dos segmentos [s, z, ʃ, ʒ].

É importante apontar que, quando se substitui um som por outro em um mesmo contexto e não ocorre mudança de significado no morfema, temos duas variantes fonológicas, ou seja, dois alofones apenas, não dois fonemas (CAGLIARI, 2002, p. 25).

Sons foneticamente semelhantes estão em variação livre quando a ocorrência de um ou de outro som, em um ambiente comum, não modifica o significado das palavras, como, por exemplo, em *camada* [kamada] ou [kẽmada], *porta* [pɔɾta] ou [pɔɾ̃ta] (CAGLIARI, 2002, p. 50). Cagliari (2002, p. 50) aponta que os falantes podem usar uma pronúncia ou outra, ou, então, uns falantes dizem essas palavras de um jeito, e outros, do mesmo dialeto, de outra forma. Isto é variação livre.

Pike (1971 [1974]), segundo Pickering (2010, p. 39), explica que há dois tipos de variação livre; no primeiro, não há um padrão estrutural para definir onde estas variações ocorrem, uma vez que acontecem esporadicamente, e podem estar relacionadas ao estilo de vida, como por exemplo, um discurso rápido ou um discurso mais trabalhado, ou ainda podem estar ligadas às variantes sociolinguísticas. Já no segundo tipo, não ocorrem variações entre os submembros do mesmo fonema, por não estarem condicionadas estritamente aos seus ambientes, mas ao estilo de fala.

Sobre o processo de verificação de quais sons foneticamente semelhantes de uma língua são distintivos entre si, Souza e Santos (2012, p. 38-39) afirmam que:

[...] há distinção de significado nos pares suspeitos do português em que o único fone distinto é o [s] e o [z]. É o que ocorre com pares como *roça*, com [s], e *rosa*, com [z]. Outros exemplos seriam: *zelo* e *selo*; *raça* e *rasa*; *ouço* e *ouso*. Esse tipo de procedimento é chamado de teste de comutação: alteramos o significante em um único ponto e verificamos se há alteração de significado. Quando confirmamos que há distinção sistemática de significado entre pares desse tipo, temos que nessa língua os pares suspeitos formam pares mínimos (SOUZA; SANTOS, 2012, p. 39).

Cagliari (2002, p. 34-35) complementa, dizendo que encontrar os pares mínimos é uma técnica fonológica utilizada para detecção de fonemas ou para a constatação de variantes. Sendo assim, duas palavras (ou morfemas) que têm um ambiente comum, ou seja, um conjunto de sons iguais, e uma diferença, representada pela troca de um único som (ou propriedade fonética) por outro, em um mesmo lugar da cadeia da fala, são chamadas de pares mínimos.

Sobre os pares mínimos, Ferreira Netto (2011, p. 67) afirma ser, ainda hoje, um dos procedimentos largamente utilizados, pois permite fazer afirmações seguras sobre quais diferenças articulatórias os falantes reconhecem e quais não reconhecem na língua portuguesa. Mas, segundo o autor, é preciso distinguir entre duas possibilidades do reconhecimento de diferenças articulatórias feito pelos falantes: “as diferenças que se reportam, exclusiva e conjuntamente, a uma variação de significado nas sequências fônicas contrastadas e as que não se reportam a essa mesma variação, isto é, reportam-se a diferenças regionais ou estilísticas”.

Até agora estudamos a relação que pode ocorrer entre dois fones distintos, conforme já vimos, ou são realizações do mesmo fonema ou não. Entretanto, assim como afirmam Souza e Santos (2012, p. 41), uma observação mais detalhada nos revela que a possibilidade existente de estabelecer contrastes entre dois fonemas diferentes pode não ser a mesma em todas as posições ou em todos os contextos.

Linguistas como Souza e Santos (2012), Cagliari (2002) e Silva, T.C. (2012) concordam ao explicar que, muitas vezes, ao verificar o levantamento da distribuição dos fonemas nos contextos possíveis, pode acontecer de dois sons foneticamente semelhantes estarem em oposição fonológica em certos contextos, mas não estarem em oposição em outros contextos. Ou seja, “a oposição fonológica que ocorre num contexto *se neutraliza* (deixa de acontecer) em um outro contexto” (CAGLIARI, 2002, p. 46, grifo do autor).

De acordo com Cagliari (2002, p. 46), a neutralização de uma oposição fonológica pode ocorrer por três razões: a primeira, pela não ocorrência de um dos

membros do par de fonemas; a segunda, devido à ocorrência complementar deles, caso em que um fonema ocorre num contexto e o outro em outro tipo de contexto e por último, pela ocorrência de variação livre.

No português, como exemplifica Cagliari (2002, p. 47), em contexto de início de sílaba, [s] e [z] são encontrados em pares mínimos e são fonemas /s/ e /z/, como as palavras *selo* e *zelo*. Já em posição final de sílaba, que é também final de palavra diante de silêncio, ocorre somente o [s] e nunca o [z], como em *paz*, *fiz*, *pés*. Assim, neste caso, há neutralização da oposição e ocorre o fone [s]. Em final de sílaba em meio de palavra, diante de consoante, [s] ocorre somente diante de consoantes surdas, como em *deste* e *caspa*, e [z], somente diante de consoantes sonoras, como em *desde* e *asno*. É possível observar que não há ambiente comum em que contrastam, e, por isso, ocorre uma neutralização da oposição e a representação fonológica pode ser marcada pelos fonemas /s/ e /z/, dependendo dos contextos. O autor explica que outra solução é a representação da neutralização por um arquifonema. No exemplo citado, pode-se escolher o [s], fone mais frequente no conjunto dos sons variantes, para representar o arquifonema, que é escrito com letras maiúsculas /S/. Sobre o assunto, Cagliari (2002, p. 47) salienta ainda que “o arquifonema representa a neutralização da oposição de dois fonemas já estabelecidos em outros contextos.”

Pike (1971 [1947], p. 141) explica que a neutralização é a mesma coisa que o contraste fonêmico subdiferenciado. Nas palavras do autor, o contraste fonêmico subdiferenciado é constituído da ocorrência, em algum ambiente, de um segmento que é foneticamente semelhante ao que é mutuamente exclusivo, cada um dos dois segmentos foneticamente contrastantes. O autor complementa, dizendo que:

*When a segment is phonetically similar to but mutually exclusive with two other segments which contrast phonemically with each other, the first segment should be assigned as a submember to that phoneme to which it is phonetically most similar (provided that the one segment is not in contrast, in any other environments, with this or any other submember of the phoneme to which it is assigned), or, if that be impossible, it should be assigned to one or the other of them arbitrarily.*⁶⁵ (PIKE, 1971 [1947], p. 141)

⁶⁵ “Quando um segmento é foneticamente semelhante, mas mutuamente exclusivo com dois outros segmentos que contrastam fonemicamente um com o outro, o primeiro segmento deve ser atribuído como um sub-membro a esse fonema ao qual é foneticamente mais semelhante (desde que o segmento não esteja em contraste, em qualquer outro ambiente, com este ou qualquer outro sub-membro do fonema ao qual é atribuído), ou, na impossibilidade disso, deve ser atribuído a um ou a outro deles arbitrariamente.” (Tradução nossa)

Antes de finalizar a subseção, é preciso atentar para o fato de que não é correto dizer que [s] e [z] estão em distribuição complementar, mas em ocorrência complementar. A distribuição complementar ocorre quando um único fonema tem duas variantes, cada qual ocorrendo em contextos diferentes, e a ocorrência complementar acontece quando dois fonemas se neutralizam, pois ocorrem em contextos diferentes (CAGLIARI, 2002, p. 48).

3.3 Considerações finais

Os procedimentos metodológicos, que compreendem a coleta de dados e as teorias utilizadas, auxiliaram-nos na categorização dos dados coletados, relativos às fricativas sibilantes e chiantes, além de fornecerem informações importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

4 ESTUDO E ANÁLISE DAS FRICATIVAS SIBILANTES E CHIANTES

Dedicamos a presente seção à apresentação e à análise dos dados coletados nas cantigas religiosas e profanas, obtidos por meio do estudo das rimas e das diferentes grafias empregadas no *corpus*.

Esta seção é composta por duas subseções. Na primeira subseção (4.1), estão indicados os resultados das fricativas sibilantes e chiantes nas cantigas religiosas (CSM); a subseção 4.2 aborda as fricativas sibilantes e chiantes nas cantigas profanas (amor, amigo, escárnio e maldizer).

Na seção anterior, ao relatar sobre a metodologia utilizada no presente estudo, ressaltamos a importância das rimas nas poesias trovadorescas para verificação da pronúncia das fricativas sibilantes e chiantes do século XIII. A partir dessa afirmação, buscamos nas rimas informações sobre oposição e neutralização, ou seja, observamos se, naquele momento da língua, as palavras contendo consoantes grafadas com <s>, <z>, <c>, <ç>, <sc>, <ss>, <j>, <g>⁶⁶, <x> e <ch> podiam rimar entre si, verificando se havia ou não oposição fonológica entre os fonemas representados por esses grafemas, no contexto de início e de fim de sílaba.

Cabe apontar ainda que também é investigada a ocorrência de variação fonética nas fricativas sibilantes e chiantes do PA. Nesta seção, buscamos, no *corpus* referido, pistas sobre a pronúncia da época. Conforme já foi citado neste estudo, compreendemos que no século XIII não existia uma ortografia fixa para o português e que a língua portuguesa representada na escrita apresentava grande variação. A partir das variações gráficas, procuramos pistas de variações fonéticas do PA.

4.1 Cantigas religiosas

A presente subseção traz os resultados que obtivemos no trabalho de mestrado (GEMENTI, 2013), onde analisamos as fricativas sibilantes na posição de *onset* e coda nas rimas das 50 primeiras CSM, de Afonso X, rei de Leão e Castela. Sobre as rimas nas CSM, é importante apontar que o presente trabalho traz resultados inéditos e, além disso, a subseção 4.1.2, sobre as fricativas chiantes, é completamente nova.

Vale salientar que, ao longo desta subseção, foi utilizada para coleta e estudo das CSM a versão de Mettmann (1989, 1988, 1986a), além do glossário de Mettmann (1972). Tendo como base o rimário das cantigas afonsinas, elaborado por Betti (1997), em

⁶⁶ São excluídos da análise os casos em que o grafema <g> representa a consoante oclusiva velar /g/.

Gementi (2013) apresentamos um levantamento das rimas na posição de *onset* e coda e, em seguida, investigamos também se havia ocorrência de vocábulos que não rimavam entre si, para averiguar a possível realização sonora daquela época. Além disso, selecionamos e analisamos as variações gráficas encontradas no *corpus* selecionado.

4.1.1 Fricativas sibilantes

A partir do levantamento dos dados, em Gementi (2013) encontramos nove tipos de grafemas representativos de sons fricativos sibilantes nas 50 primeiras CSM, divididos em posição de *onset* e em posição de coda, conforme apresentado no quadro 12 abaixo:

Quadro 12. Levantamento dos grafemas encontrados em posição de *onset* e coda nas CSM.

	Sibilantes em posição de <i>onset</i>	Sibilantes em posição de coda
Grafemas encontrados	<s> <sc> <ç> <z> <x> <c>	<s> <z> <x>

Ainda nesse trabalho (GEMENTI, 2013, p. 127), mostramos que na posição de *onset* os segmentos representados pelos grafemas <s>, <z>, <c>, <ç> e <ss> podem ou não estar em oposição fonológica. O grafema <ss> está em oposição com <s> no contexto intervocálico; já o grafema <c> representa o mesmo som nas duas ocorrências focalizadas (CSM 20- *mereces* e *padeces*) também em contexto intervocálico, não sendo possível comprovar a oposição fonológica com o som representado com <s, ss>, conforme mostra o exemplo (14):

(14)

CSM 25

E de sto vos quero contar
 um gran miragre mui **fremoso**
 que fezo a Virgen sem par,
 Madre do gran Rei **grorioso**,
 por um ome que seu aver
 todo ja despendud´ avia
 por fazer bem e mais valer,
 ca non ja en outra folia.
 Pagar ben pod´ o que dever...
 (METTMANN, 1986a, p. 117)

CSM 20
 Virga de **Jesse**,
 quen te **soubesse**
 loar como **mereces**,
 e sen **ouvesse**
 per que **dissesse**
 quanto por nos **padeces**!
 (METTMANN, 1986a, p. 109)

No exemplo (14), é possível notar que o grafema <s> em contexto intervocálico rima com o que está grafado com <s> e que, provavelmente, representava o som de /z/. Foi constatado também que o grafema <ss> não rima com o <c>. O grafema <ss> só rima com o que está grafado com <ss> e assim ocorre também com o grafema <c>, que só rima com o que está grafado com <c>. No terceiro e no sexto versos da cantiga 20 é possível observar que há um acréscimo, no final da palavra, de um <s>, como em *mereces* e *padeces*, que, por sua vez, também rimam apenas com palavras grafadas com os mesmos grafemas. Podemos pensar que, na posição de *onset*, ocorre oposição fonológica entre as fricativas desvozeada e vozeada, dada a ausência de rima entre grafemas que representam esses sons.

Ainda sobre a posição de *onset*, foi encontrado o grafema <z> provavelmente representando o som de /dz/. Essa mesma realização ocorre em meio de palavra em posição de *onset*, como podemos observar no exemplo (15), em que a palavra *pobreza* rima com *riqueza* (GEMENTI, 2013, p. 128).

(15)

CSM 75
 Omildade con **pobreza**
 que a Virgen corõada,
 mais d'orgullo com **riqueza**
 é ela mui despegada.
 (METTMANN, 1986a, p. 244)

Já os grafemas <c, ç> podem rimar entre si, no entanto, não rimam com palavras grafadas com <s, ss, z>, conforme pode ser observado nos exemplos (14 e 16). Este fato comprova que, muito provavelmente, esses grafemas (<c>, <ç>, <s>, <ss> e <z>) representam uma fricativa diferente de /s/, talvez /ʃ/.

(16)

CSM 65

Respos a Virgen con paravoas **doces**;
 “Vay ora mui quedo e non t’**alvoroçes**;
 e o que t’**escomungou**, se o **connoçes**,
 chama-o ante mi, e serás soltado.”
 A creer devemos que todo pecado...
 (METTMANN, 1986a, p. 220)

É importante apontar, a propósito, que a palavra *donzela* nas CSM, códice *E*, aparece grafada ora com <z>, ora com <ç>, conforme pode ser observado nas figuras 16, 17 e 18:

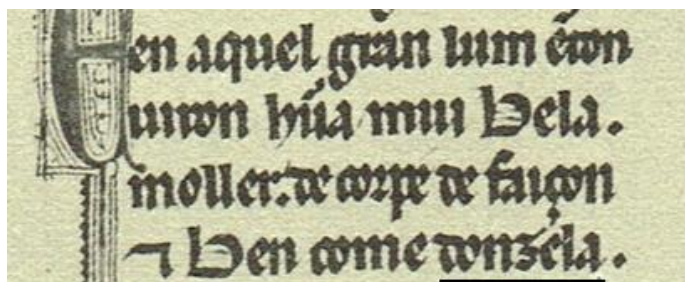


Figura 16. Sexta estrofe da CSM 49 em E 55 (ANGLÉS, 1964, p. 71r) – *donzela* grafada com <z>.

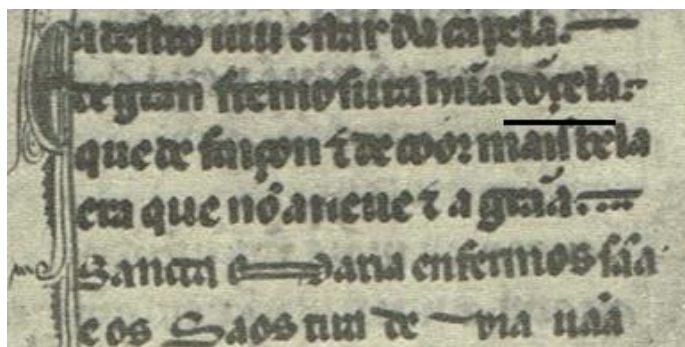


Figura 17. Nona estrofe da CSM 69 em E 49 (ANGLÉS, 1964, p. 88v) – *doçela* grafada com <ç>.

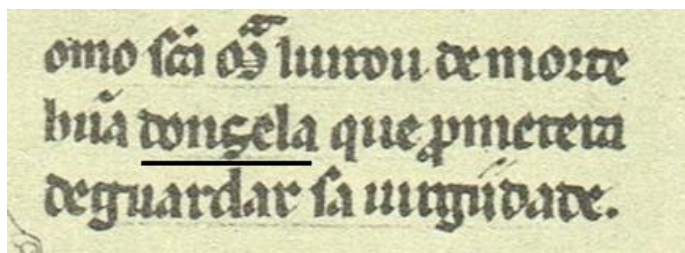


Figura 18. Primeira estrofe da CSM 201 em E 1 (ANGLÉS, 1964, p. 186r) – *donçela*⁶⁷ grafada com <ç>.

⁶⁷ Na edição de Mettmann (1988, p. 109), o autor dá a entender que a palavra *donçela* presente na primeira estrofe da CSM 201 está grafada com <s>. Entretanto, ao buscarmos a mesma palavra em outras cantigas

De acordo com o glossário de Mettmann (1972, p. 109), as duas grafias diferentes da mesma palavra (com <z> e com <ç>) não acarretam mudança de significado entre elas, ou seja, nos dois casos referem-se à “moça pura, intocada”. Diante desses dados, é evidente que os grafemas <z> e <ç> representavam o mesmo som.

Em Gementi (2013, p. 117) observamos também mais algumas palavras com variantes gráficas, como *sseu* (CSM 22, v.5) / *seu* (CSM 35, v.112), *reçeber* (CSM B, v.22) / *receber* (CSM 15, v.173), *merçee* (CSM B, v.37) / *mercee* (CSM 14, v.37), *padeçe* (CSM 65, v. 87) / *padece* (CSM 331, v. 17), *sseer* (CSM 28, v.3) / *seer* (CSM 35, v.112), *ssazon* (CSM 31, v.23) / *sazon* (CSM 3, v.28), *sse* (CSM 28, v.25) / *se* (CSM 33, v.18), *sson* (CSM 31, v.16) / *son* (CSM 38, v.15), *conssigo* (CSM 5, v.143) / *consigo* (CSM 5, v.83). A mesma palavra escrita de formas diferentes nos faz acreditar e afirmar que possuem o mesmo som, uma vez que há apenas variação gráfica, não mudando o significado (GEMENTI, 2013). É possível notar também que, diante das variações gráficas expostas, foi atestada variação gráfica entre <ss> e <s> e entre <ç> e <c>; entretanto, não verificamos nas CSM variação gráfica entre os grafemas <c> e <s>, por exemplo.

Porém, foram encontrados também dois sons que se realizam no mesmo contexto e produzem significados diferentes, como nas palavras *pesa* (CSM 38, v. 7) e *peça* (CSM 272, v. 38). A palavra *pesa* grafada com <s> refere-se ao verbo intransitivo “determinar o peso de alguma coisa”, e a palavra *peça* grafada com <ç> refere-se ao verbo “pedir” no presente do subjuntivo (METTMANN, 1972). Ou seja, ocorre oposição fonológica entre /z/-/dz/ e /s/-/ts/ (LINDLEY CINTRA, 1984; RAMOS, 1985; TEYSSIER, 1987; MAIA, 1997 [1986]; MATTOS E SILVA, 2006 e CASTRO, 2011), pois a mudança de um som pelo outro acarreta a mudança de significado das palavras, formando, assim, pares mínimos⁶⁸.

Nos dados de Gementi (2013) apontamos que os grafemas <s> e <ss> na posição de *onset* inicial aparecem seguidos de vogal e apresentam, possivelmente, o som de /s/,

(figura 16 e 17), constatamos que na CSM 201 (figura 18) *donçela* está grafada com <ç>. Além disso, outro argumento que nos faz pensar que não seja <s> é o fato de que na mesma cantiga (CSM 201) encontramos a grafia da palavra *sa*, onde o grafema <s> está grafado de outra forma, diferentemente da grafia vista em *donçela*.

⁶⁸ Conforme já foi visto na subseção 3.2, a utilização desta técnica fonológica é para indicar oposição e/ ou variação, ou seja, pares mínimos são usados para a detecção de fonemas ou para a constatação de variantes. Segundo Cagliari (2002, p. 34-35), “pares mínimos são duas palavras (ou morfemas) que têm um ambiente comum (ou seja, um conjunto de sons iguais) e uma diferença, representada pela troca de um único som (ou propriedade fonética) por outro, em um mesmo lugar da cadeia-da-fala.” Esses sons são dois fonemas, uma vez que são as marcas que diferenciam uma palavra da outra, ou seja, cada palavra possui seu próprio significado, como por exemplo os pares mínimos *bata* e *pata*.

como, por exemplo, nas palavras *Santa* (CSM 2, v. 4), *ssa* (CSM 11, v. 64). Já os grafemas <c> e <ç> correspondem, provavelmente, a um som dental /ts/, como em *cidade* (CSM 5, v. 162), e por fim, o grafema <x> apresenta o som de /ʃ/, como em *xe* (CSM 4, v. 5). Nesta posição, não encontramos qualquer caso em que o grafema <ç> não apresentasse um som fricativo.

Além disso, constatamos também que os grafemas <ss>, <s> / <ç>, <c>, <x> e <z>, na posição de *onset* medial, ocorrem em contexto intervocálico, sendo que o grafema <ss> apresenta possivelmente o som de /s/, como na palavra *missa* (CSM 12, v. 11); o grafema <x> provavelmente representa o som de /ʃ/, como em *trouxe* (CSM 2, v. 12); os grafemas <c>, <ç> correspondem talvez ao som de /ts/, como em *coraçon* (CSM 5, v. 35) e *parecer* (CSM 10, v. 4); e, por fim, o grafema <s> poderia apresentar, na época, /s/ ou /z/ e o grafema <z> o som de /dz/, como nas palavras *quiser* (CSM B, v. 39) e *dizer* (CSM B, v. 6).

Os grafemas <s>, <ss> / <ç>, <z> e <c> em posição medial também foram encontrados em contexto entre consoante e vogal. Ressaltamos que na época não havia gravações e, por isso, trabalhamos com a hipótese de que, muito provavelmente, os grafemas <s> e <ss> apresentam o som de /s/, como nas palavras *Affonso* (CSM A, v. 1) e *canssada* (CSM 1, v. 24); o grafema <z> representa o som de /z/ ou /dz/, como por exemplo, *donzel* (CSM 4, v. 95) e os grafemas <c> e <ç> apresentam possivelmente som dental /ts/, como nas palavras *merçee* (CSM B, v. 37) e *arcebispo* (CSM 2, v. 60).

Em síntese, diante dos dados apresentados, na posição de *onset*, nas CSM, é possível notar a diferença entre os grafemas <c>/ <ç> e <z>, de um lado, e <s>/ <ss>, de outro, uma vez que não há caso de rima, nos textos poéticos analisados, entre <c>/ <ç> e <s>/ <ss>. Além disso, não foi encontrado caso de variação gráfica entre <c>/ <ç> e <s>/ <ss>. Em relação à pronúncia, trabalhamos com a hipótese de que os grafemas <c>, <ç> e <z> poderiam representar, no galego-português, os sons /ts/ e /dz/ e os grafemas <z> e <s> representavam, possivelmente, respectivamente os sons /z/ ou /s/.

Em relação à posição de coda, em Gementi (2013, p. 125) mostramos que, nas CSM, apesar de os significados das palavras se alterarem, não havia oposição fonológica, pois não foram encontrados pares mínimos que indicassem oposição. Como exemplo, consideram-se as CSM 5 e CSM 124:

(17)

CSM 5

E desto vos quer´eu ora contar, segund´a letra diz,
 un mui gran miragre que fazer quis póla Enperadriz
 de Roma, segund´eu contar oý, per nome Beatriz,
 Santa Maria, a Madre de Deus, ond´este cantar **fiz**,
 que a guardou do mundo, que lle foi mal joyz,
 e do demo que, por tentar, a cuydou vencer.
Quenas coitas deste mundo ben quiser sofrer...
 [...]

Per nulla ren que ll´o Emperadr dissesse, nunca quis
 a dona tornar a el; ante lle disse que fosse **fis**
 que ao segre non ficaria nunca, par San Denis,
 nen ar vestiria pano de seda nen pena de gris,
 mas hũa cela faria d´obra de Paris,
 u se metesse por mays o mund´avorrecer.
Quenas coytas deste mundo ben quiser soffrer...
 (METTMANN, 1986a, p. 66-67)

CSM 124

Un crerigo mi aduzede, | a que diga quanto **fix**
 de mal, de que pēdença | de meus pecados non prix.
 E pois ll´esto feit´ouveron, | diss´: “Amigo, sempr´eu quix
 (METTMANN, 1988, p. 73)

Em Gementi (2013) argumentamos também que, no exemplo (17), encontram-se, na posição focalizada, finalizadas por grafemas representativos de consoantes fricativas, as palavras *fiz*, *fis* e *fix*. Observamos que entre as palavras destacadas no exemplo não ocorre diferença fonológica, mas há diferença de significado, por exemplo homofonia (*sela/cela*; *voz/vós*, no PB atual). A palavra *fis* é um adjetivo, e significa “certo, seguro” (METTMANN, 1972, p. 147), enquanto as grafias *fiz* e *fix* referem-se ao verbo *fazer*, na 1ª pessoa do singular. Diante desse fato, talvez poderíamos pensar em um argumento a favor da hipótese de que os grafemas <s> e <z> representavam, no século XIII, fonemas diferentes também na posição de coda.

Por outro lado, as diferentes realizações escritas (<s>, <z> e <x>) poderiam indicar algumas variantes fonéticas. Como por exemplo, poderíamos achar uma diferença de sonoridade entre (<s> e <z>) ou uma diferença de articulação entre <s>/<z> (fricativa alveolar) e <x> (fricativa alveopalatal). Levantamos a hipótese inicial de que as letras correspondem a um arquifonema fricativo /S/. Acreditamos que, no século XIII, ainda não ocorria a palatalização da fricativa <s> final, como ocorre no PE atual, supondo que

essa pronúncia seja recente na língua; entretanto, os dados do PA não nos garantem isso. Verificou-se que a diferença de sonoridade entre <s> e <z> só tem sido atestada em posição de *onset* e não na posição de coda silábica; por isso, a pronúncia mais provável é [fis] e a representação fonológica é /fiS/ (GEMENTI, 2013, p. 125).

Outro exemplo em que ocorre esse mesmo caso é o das palavras *pres* e *prez*, como podemos notar no exemplo (18):

(18)

CSM 5

A Emperadriz, que non vos era de coração refez,
 com´ aquela que tanto mal sofrera e nin hũa vez,
 tornou, com coita do mar e de fame, negra como pez
 mas en dormindo a Madre de Deus direi-vos que lle fez:
 tolleu-ll´a fam´e deu-ll´hũa erva de tal **prez**⁶⁹,
 con que podesse os gaffos todos guarecer.
Quenas coitas deste mundo ben quiser sofrer...
 (METTMANN, 1986a, p. 70)

CSM 5

Muitos gafos sãou a Emperadriz en aquele mês;
 mas de grand´algo que poren lle davan ela ren non **pres**⁷⁰
 mas andou en muitas romarias, e depois ben a três
 meses entrou na cidade de Roma, u er´o cortes
 Emperador, que a chamou e disso-lle: “Ves?
 Guari-m´est´irmão gaff´, e dar-che-ei grand´aver.”
Quenas coitas deste mundo ben quiser soffrer
 (METTMANN, 1986a, p. 71)

Comparando-as com os dados das cantigas profanas e contrariamente ao que ocorre nelas, conforme veremos em breve, levantamos a hipótese de que na posição de travamento silábico nas CSM poderia haver evidências de oposição fonológica, uma vez que há sons caracterizados como unidades distintivas. Pode-se perceber que há oposição entre os sons representados pelos grafemas <s> e <z>, pois há pares mínimos que indicam oposição. Assim como já foi visto nos exemplos 17 e 18, outro exemplo é a CSM 265:

⁶⁹ Segundo Mettmann (1972, p. 246), a palavra *prez*, escrita com o grafema <z>, significa *preço*, substantivo masculino.

⁷⁰ Segundo Mettmann (1972, p. 247), a palavra *pres*, escrita com o grafema <s>, trata-se do verbo *prender*, conjugado no pretérito perfeito do indicativo, 3ª pessoa do singular.

(19)

CSM 265

Fez, ca destas letras soon bem **fis**
 que ele as escriviu, par San **Denis**;
 mais farei-vo-ll'eu o que mal fazer **quis**,
 que el de ssi veja mui maa vijon.”
 Senpr'a Virgen santa dá bon gualardon...

Se foi deitar, per com'ó escrito **diz**,
 ant' o altar da Santa **Emperadriz**
 e dizend'assi: “Se t'eu serviço **fiz**,
 mostra teu miragr'en tan grand'oqueijon
 Senpr'a Virgen santa dá bon gualardon...

Que me dé mia mãom ca eu nunca **fix**
 esta tra[i]çon nen faze-la non **quix**;
 e se cantar ou loor eu de ti **dix**
 que te prouguesse, fas-lle tu este son.”
 Senpr'a Virgen santa dá bon gualardon...
 (METTMANN, 1989, p. 21-22)

No exemplo (19), podemos observar que a palavra *fis* grafada com <s> possui o mesmo significado do exemplo (17), ou seja, refere-se a um adjetivo e significa “certo, seguro” (METTMANN, 1972, p. 147). E as palavras *fiz* e *fix*, grafadas com <z> e <x>, referem-se ao verbo *fazer*, na 1ª pessoa do singular, o mesmo que ocorre no exemplo (17). É possível notar, também, que há grafia diferente entre *quis* e *quix*, o primeiro grafado com <s> e o segundo grafado com <x>. Segundo Mettmann (1972, p. 256), ambas as grafias (*quis* e *quix*) referem-se ao verbo *querer*. Além disso, no exemplo (19), há duas formas de escrita do verbo *dizer*: *diz* e *dix* (METTMANN, 1972, p. 256).

Observando o *corpus* analisado, foi encontrada também variação gráfica entre as palavras *fas* (CSM 265, v. 128) e *faz* (CSM 155, v. 172). De acordo com Mettmann (1972, p. 142), ambas as grafias remetem ao verbo *fazer*, na forma imperativa do verbo. Entretanto, há também, no *corpus* analisado, a ocorrência da palavra *faz* (CSM 3, v. 3; CSM 19, v. 3), grafada com <z>, que refere ao presente do indicativo do verbo *fazer* (METTMANN, 1972, p. 141).

Apesar de em Gementi (2013) afirmarmos que as letras correspondiam, na época, a um arquifonema fricativo /S/, o aprofundamento na análise do *corpus* realizada nesta tese mostrou, no que foi argumentado e nos exemplos (17, 18 e 19), que há presença de pares mínimos que nos indicam realizações fonéticas de fonemas diferentes, ou seja, os dados podem estar sugerindo que na época havia uma diferença de sonoridade entre

<s> e <z>/<x>, pois as palavras mudam de significado quando grafadas com <s>, por um lado, e <z>/<x>, por outro, fato este que nos instiga a pensar em uma diferença de sonoridade entre <s> e <z>/<x> e uma diferença de articulação entre <s> (fricativa alveolar) e <z>/<x> (fricativa palatoalveolar, ou, pelo menos, uma possibilidade de variação entre a realização alveolar e a palatoalveolar). Analisando essas informações, poderíamos pensar que, muito provavelmente, os grafemas encontrados na posição de travamento silábico poderiam corresponder a um caso de oposição fonológica.

Além disso, é possível observar que as diferentes realizações gráficas poderiam estar ligadas ao contexto em que estão inseridas, ou seja, no contexto de coda final em que todos os versos da estrofe apresentam o grafema <s>, a palavra *fis* está escrita com <s>, como em *Denis e quis*, para ressaltar a rima. O mesmo ocorre com o grafema <z>, como em *diz*, *Enperadriz*, *fiz*, e com o grafema <x>, como em *fix*, *quix*, *dix*. A realização gráfica das palavras que apresentam os grafemas <s>, <x> ou <z> em posição de coda final depende do contexto em que está inserida para compor a rima da estrofe (GEMENTI, 2013, p. 125).

Outro argumento interessante é observar que as rimas das CSM são preciosas, muito trabalhadas a partir de preceitos poéticos rígidos, ou seja, são perfeitas⁷¹ (soantes, isto é, com combinação perfeita de vogais e consoantes) e não podem ser repetidas no interior de uma cantiga. Parkinson (1999, p. 29-30) explica que quando são adotadas rimas com poucas possibilidades no léxico da língua, às vezes, os autores usavam artifícios ortográficos para parecer que se trata de uma rima diferente. Segundo o autor, o uso de uma rima menos comum no refrão eleva o grau de dificuldade, já bastante alto, principalmente nas cantigas de *miragres*, onde o comprimento das cantigas é extenso. Assim, as rimas são de grande engenhosidade ou, às vezes, uma incongruência. Talvez isso explique o fato de haver palavras comumente escritas com <s> (*quis*) grafadas com <x> (*quix*). É por isso também que ocorrem palavras grafadas com <s> e <x> (ex: *fis*, *fix*), mas que, nesses casos, essas letras estariam representando o mesmo som, /s/. Não haveria nessa época, ainda, neutralização, porque não estariam ocorrendo a alveolar e a apical na coda da sílaba, mas só a alveolar. A ocorrência do grafema <x> no fim da sílaba seria apenas um artifício poético. Em conclusão, a oposição entre /s/ e /z/ estaria mantida.

Em resumo, as informações que apresentamos em Gementi (2013) e as novas informações sobre as fricativas sibilantes nas CSM constituem um testemunho importante sobre o sistema consonantal vigente na época dos trovadores.

⁷¹ Segundo Clarke (1955), *rime in the cantigas is pure consonance. Alfonso's rime is almost perfection*. "A rima nas cantigas é pura consonância. A rima Afonsina é quase uma perfeição em si." (Tradução nossa)

Na subseção a seguir, apresentamos os resultados da pesquisa dedicada às fricativas chiantes das CSM, a fim de obter informações relevantes sobre a realização fonética e fonológica dessas consoantes específicas naquela época.

4.1.2 Fricativas chiantes

Nesta subseção estão indicados e analisados os resultados referentes à análise das rimas e das variações gráficas das fricativas chiantes vozeadas (<j> e <g>) e desvozeadas (<x> e <ch>) nas CSM.

O primeiro passo deste estudo foi fazer um mapeamento das ocorrências das fricativas chiantes presentes nas primeiras cinquenta CSM, levando em consideração a posição em que essas fricativas ocupam na sílaba (*onset* ou *coda*). Em seguida, fizemos um levantamento das rimas entre as chiantes empregadas nas CSM e analisamos as possibilidades (ou não) de rima entre os vocábulos associados a cada terminação. Além disso, nesta subseção são apontadas e discutidas as variações gráficas dos grafemas <j>, <g>, <x> e <ch> encontradas nas CSM, de Afonso X.

Na tabela a seguir, podemos observar as ocorrências das fricativas chiantes vozeadas no *corpus* referido. A tabela foi elaborada para especificar as ocorrências dos grafemas <j> e <g> em posição de *onset* e *coda*, facilitando uma melhor análise e compreensão de cada um dos grafemas em relação ao posicionamento e à quantificação dos dados.

Tabela 10. Quantificação das ocorrências das chiantes vozeadas em posição de *onset* e *coda*.

<i>Grafema</i>	<i>Onset</i>	<i>Coda</i>
<j>	326	0
<g>	310	0
<i>Subtotal</i>	636	0

Analisando os dados da tabela 10, verificamos que, na posição de *onset*, o grafema <j> apresenta maior número de ocorrências (326) do que o grafema <g> (310). Já na posição de *coda*, os grafemas <j> e <g> não apresentaram ocorrências no *corpus* analisado.

Há que se mencionar, ainda, que observamos também o grafema <i>, pois sabemos que, na escrita antiga do português, os grafemas <i>/ <y> e o grafema <j> representavam o mesmo som. Segundo Cagliari (2009b, p. 72), na história das letras do alfabeto, a letra <j> surgiu da forma alongada da letra <i>, quando ocorriam dois <i> (<ii>), para não confundir com a letra <u>. A letra <j> surgiu de uma marca na base da

letra <i> para diferenciar dos <is> consecutivos, em latim. Segundo o autor, no século XIV, surgiu o costume de colocar pingo nos <is> e nos <js>. O ortógrafo francês Louis Meigret colocou a letra <j> depois do <i> no alfabeto francês, dando-lhe um som diferente (fricativa alveodental sonora). Cagliari (2009a, p. 166) salienta que a letra <j> passou a representar o som /ʒ/ apenas quando usado para escrever o francês, uso que posteriormente se estendeu ao português. Sobre este assunto, vejamos os exemplos⁷² apontados a seguir, referentes aos casos de variação, nas CSM, envolvendo os grafemas <y> e <j>:

(20)

Yoan (e) - Apóstolo e evangelista (METTMANN, 1972, p. 166)
(CSM 138, v. 62/72; CSM 295, v. 25)

Johan (e) - Apóstolo e evangelista (METTMANN, 1972, p. 166)
(CSM 66, v. 24; CSM 306, v. 17; CSM 419, v. 50)

Joan - Apóstolo e evangelista (METTMANN, 1972, p. 166)
(CSM 138, v. 1)

Segundo Mettmann (1972, p. 166), as diferentes grafias da palavra *João*, referidas no exemplo (20), remetem ao mesmo significado: “apóstolo e evangelista”. Diante dos exemplos mencionados, pode-se pensar que os grafemas <j> e <y> poderiam ser o mesmo som, ou seja, trata-se de uma fricativa palatoalveolar vozeada (/ʒ/), uma vez que há variações gráficas diferentes do mesmo termo e o significado não se altera; porém, elas não estão rimando entre si. Vale apontar que, apesar de Mettmann (1972, p. 166) afirmar ser <y> a grafia das palavras *Yoan* (figura 20) e *Yoane* (figura 21), acreditamos ser <j> (*Joan* e *Joane*), pois, como mostra Santos (1994, p. 378), a vogal <i> poderia se parecer com <y> na Idade Média e, para Cagliari (1999, p. 178), a letra <j> é uma invenção na Idade Média, que surgiu quando os escribas perceberam que escrevendo dois <ii> góticos juntos produzia-se um resultado visual semelhante à vogal <u> e, para distinguir os dois casos, o segundo <i> da sequência de dois passou a ser grafado com uma pequena curva virada para a esquerda, originando, assim, a letra <j>. As figuras 19, 20 e 21 trazem o testemunho da CSM 138 no códice dos Músicos, que comprovam a variação gráfica:

⁷² Como na escrita antiga do português os grafemas <i>/ <y> e <j> representavam os mesmos sons, verificamos também nas CSM a palavra *Ioan*, grafada com <i>, mas não foi encontrado nenhum caso nos dados analisados.

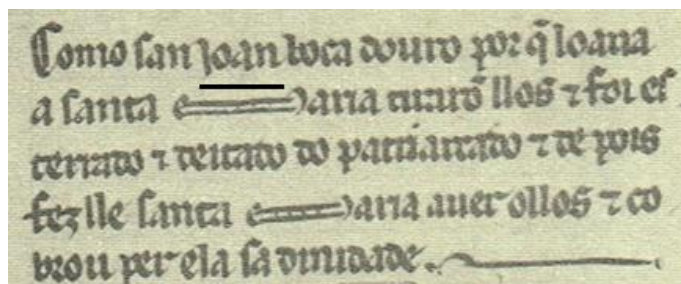


Figura 19. Primeira estrofe da CSM 138 em E 139r (ANGLÉS, 1964, p. 139) – *Joan* grafada com <j>.

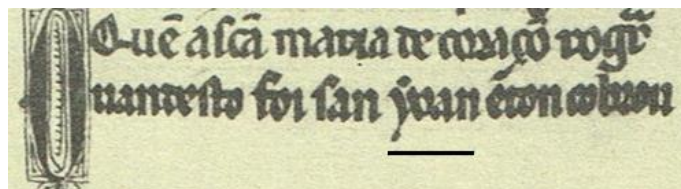


Figura 20. Décima quarta estrofe da CSM 138 em E 139v (ANGLÉS, 1964, p. 139) – *Joan* grafada com <j>⁷³.

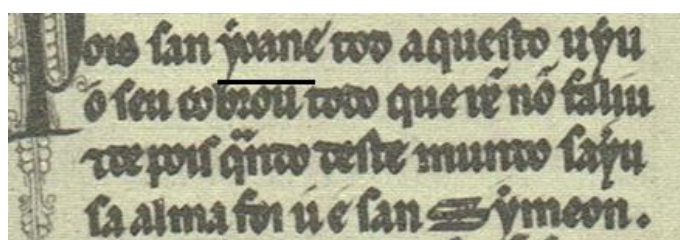


Figura 21. Décima sexta estrofe da CSM 138 em E 140 (ANGLÉS, 1964, p. 140) – *Joane* grafada com <j>.

Conforme já foi visto neste trabalho, estudiosos como Coutinho (1974), Maia (1997[1986]), Toledo Neto (1996) e Pinheiro (2004) são unânimes em afirmar que, na época medieval, a consoante <j> era substituída, às vezes, pelas consoantes <g>, <i> e/ou <y>. Toledo Neto (1996, p. 98) pressupõe que o uso distinto entre <j> e <g> não era claro para os copistas em certos vocábulos e o uso dos grafemas dependia apenas de critério pessoal do copista. Ainda para o autor, o uso mais raro de <y> pode estar relacionado ao fato de que <j> representa em português o /i/, consoante da língua latina⁷⁴, o que permitiria que fosse substituído, também em português, por um grafema equivalente a <i>.

⁷³ Embora essa sequência pudesse ter sido interpretada como contendo um <y> inicial, desta forma ela não poderia estar representando a palavra *Juan*, porque, neste caso, não haveria a possibilidade de interpretar a vogal seguinte como 'u'.

⁷⁴ Sobre o assunto Nunes (1945, p. 110) argumenta que a tendência das consoantes <g> e <j> é persistirem, como por exemplo *fugire*> *fugir*; *jejunare*> *jejuar*, ou cair o primeiro e o segundo continuar a conservar o som de <i>, como por exemplo *regina*> *reia* ou *raí*; *majore*> *maior*.

Nas CSM, há o caso de impossibilidade de rima entre os grafemas <j> e <g>. Na posição de *onset* foram encontradas palavras grafadas com <j> rimando com palavras também grafadas com <j>, e o mesmo ocorre com o grafema <g>, que só rima com o que está grafado com <g>. Vejamos os exemplos apontados a seguir, referentes às rimas envolvendo o grafema <j> (21) e o grafema <g> (22), nas CSM:

(21)

seja/eigreja (CSM 9)
eigreja/seja/sobeja (CSM 23)
eigreja/seja (CSM 25)
deseja/peleja/enveja (CSM 67)
ygreja/sobeja/veja (CSM 69)
ygreja/seja/peleja (CSM 75)
ygreja/seja/peleja (CSM 78)
peleja/eigreja (CSM 89)
eigreja/seja (CSM 94)
eigreja/seja/sobeja (CSM 107)
seja/peleja (CSM 115)
peleja/seja/sobeja (CSM 119)
eigreja/seja/sobeja (CSM 136)
eigreja/seja/veja (CSM 139)
eigreja/seja/sobeja (CSM 145)
eigreja/seja/sobeja (CSM 179)
enveja/peleja/sobeja (CSM 184)
eigreja/seja/peleja (CSM 196)
seja/peleja/veja (CSM 200)
sobeja/eigreja/seja (CSM 214)
eigreja/seja/sobeja (CSM 228)
eigreja/seja/sobeja (CSM 231)
enveja/seja/deseja (CSM 241)
eigreja/sobeja/veja (CSM 247)
ygreja/seja (CSM 255)
eigreja/seja/sobeja (CSM 268)
seja/Eigreja/enveja/peleja/deseja/sobeja/veja (CSM 280)
eigreja/seja (CSM 285)
eigreja/seja/sobeja (CSM 304)
eigreja/seja/sobeja (CSM 309)
seja/veja (CSM 310)
eigreja/seja/deseja (CSM 319)
eigreja/seja/sobeja (CSM 325)
veja/eigreija/sobeja (CSM 338)
eigreja/seja/peleja (CSM 343)
eigreja/seja/sobeja (CSM 346)
eigreja/seja/sobeja (CSM 352)
ygreja/seja/sobeja (CSM 367)
ygreja/seja/sobeja (CSM 393)
sobeja/ygreja/seja (CSM 398)
Eigreja/seja/sobeja/deseja/enveja/peleja (CSM 409)
sejas/envejas/ygrejas (CSM 78)

(22)

sage/omage (CSM 31)
linnage/ménage/gage (CSM 62)
sage/viage/usage/message (CSM 195)
omagen/sagen (CSM 139)

No que diz respeito à variação gráfica, encontramos, nas CSM, a mesma palavra grafada de maneiras diferentes; porém, em nenhum dos casos as ocorrências estão rimando entre si. Essa impossibilidade de rima, em tese, sugere que <j> e <g> representavam sons diferentes, no PA. A seguir, no exemplo (23), estão indicadas as variações gráficas identificadas nas CSM, entre os grafemas <j>, <i> ~ <g>, respectivamente.

(23)

<i>Jorge/Iorge</i> (CSM 292, v. 2)	<i>Gorge</i> (CSM 292, v. 2; 10 F)
<i>anjo</i> (CSM 329, v. 27)	<i>angeo</i> (CSM 152, v. 14)
<i>Jenua</i> (CSM 287, v. 1)	<i>Genua</i> (CSM 287, v. 7)
<i>jajũar</i> (CSM 88, v. 42)	<i>gejũar</i> (CSM 15, v. 77)
<i>Jeronimo</i> (CSM 87, v. 34)	<i>Geronimo</i> (CSM 87, v. 34)
<i>monge</i> (CSM 48, v. 14)	<i>monje</i> (CSM 69, v. 15)
<i>eigreja</i> (CSM 8, v. 14)	<i>ygrega</i> (CSM 74, v. 35; CSM 74, v. 48)
<i>oje</i> (CSM 281, v. 70)	<i>oge</i> (CSM 399, v. 34)

Os casos de variação gráfica apontados acima ocorrem em contextos fonético-fonológicos específicos e bem delimitados. Os contextos mais frequentes são os que envolvem a ocorrência dos grafemas <j>, <i> e <g> em início de palavra, entre consoante e vogal e/ou entre vogais. Sobre as variações *Jorge/Iorge* ~ *Gorge*, *Jenua* ~ *Genua* e *Jeronimo* ~ *Geronimo*, é notório que ocorrem no início da palavra e variam dentro da mesma cantiga. As figuras arroladas abaixo (22, 23, 24, 25, 26 e 27) trazem o testemunho das CSM 292, CSM 287 e CSM 87 que comprovam a variação gráfica encontrada dentro dos códices.

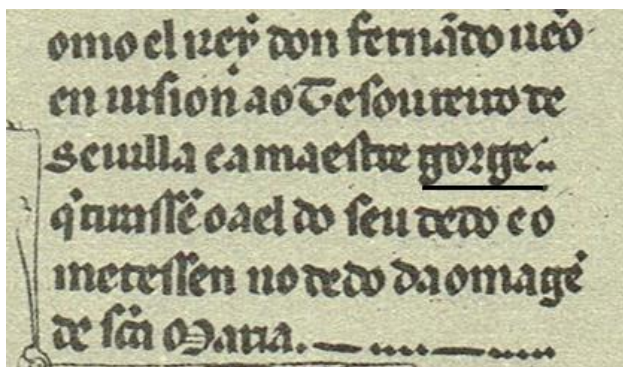


Figura 22. Primeira estrofe da CSM 292 em E 292 (ANGLÉS, 1964, p. 261r) – *Gorge* grafada com <g>.

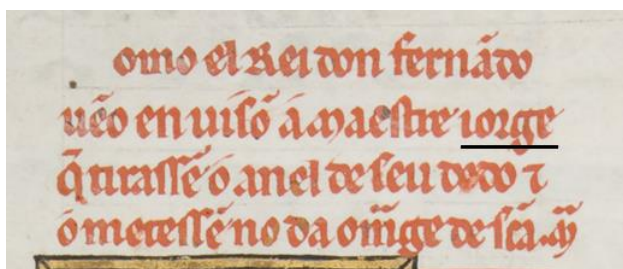


Figura 23. Primeira estrofe da CSM 292 em F 10 (Microfilme de Florença, p. 10v) – *Jorge (Iorge)* grafada com <i>.

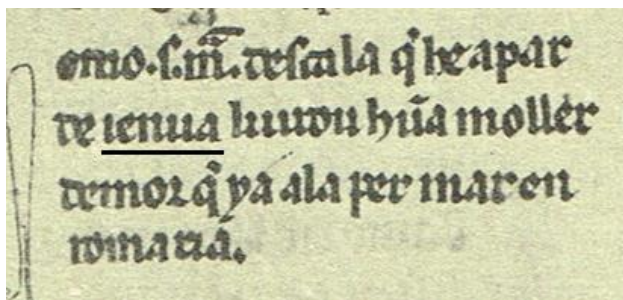


Figura 24. Primeira estrofe da CSM 287 em E 287 (ANGLÉS, 1964, p. 257v) – *Jenua*⁷⁵ (*Ienua*) grafada com <i>.

⁷⁵ Apesar de Mettmann (1972, p. 165) considerar *Jenua*, grafada com <j>, nós acreditamos ser *Ienua*, grafada com <i>. Santos (1994, p. 378) explica que, quando nos referimos ao <i> visigótico, pensamos no <i> alto, de configuração semelhante à consoante <j>. O quadro abaixo retirado do livro de Santos (1994, p. 378) fornece uma amostra evolutiva da forma gráfica da letra <i>:

ESCRITA	h					i					k				
	h	h	h	h	h	i	i	i	i	i	k	k	k	k	
Visigótica cursiva (882 - 1101)	44,3					100	100	34,2	10	0,8		100	90,7	10	18,1
Visigótica semi-cursiva (977 - 1123)	61,5					100	100	69,2				92,3	57,6		
Visigótica redonda (1014 - 1123)	33	55,5				100	97,6	95,7				90	59,5		23
Visigótica de transição (1054 - 1172)	22,2		71,1			100	43						39,8		4
Carolina (1108 - 1172)	82,5			7,1	10,3		5		4		100				25,7
Carolino-gótica (1111 - 1172)				77,1	15		1	1			100				21
Gótica (1123 - 1172)				70,2	21,2						100				19,6
Minúscula diplomática (1127 - 1172)				66,6							100		71,4		



Figura 25. Terceira estrofe da CSM 287 em E 287 (ANGLÉS, 1964, p. 257v) – *genua* grafada com <g>.

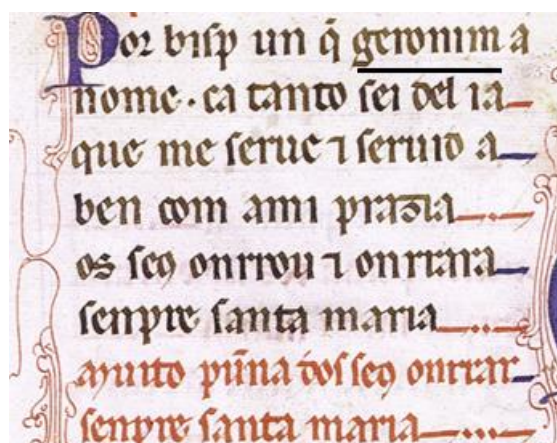


Figura 26. Oitava estrofe da CSM 87 em To 21 (Edición fac-símile do Códice de Toledo, 2003, f. 30v) – *Geronima* grafada com <g>.



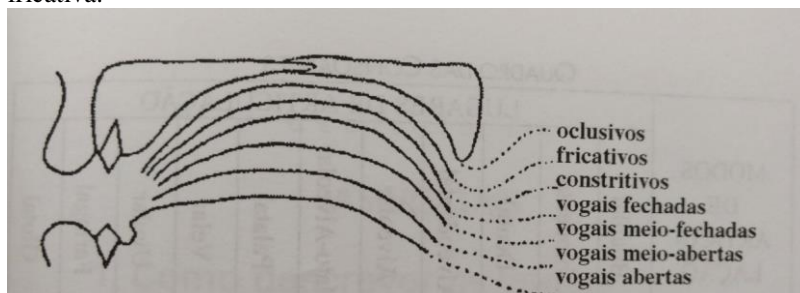
Figura 27. Oitava estrofe da CSM 87 em E 87 (ANGLÉS, 1964, p. 101v) – *Jeronima*⁷⁶ (*Ieronima*) grafada com <i>.

Pesquisamos em Mettmann (1972) os significados das palavras do exemplo (23), a fim de observar se havia ou não alteração de significado entre as variações gráficas encontradas no *corpus*. No entanto, em nenhum dos casos foram encontradas mudanças de significado entre as palavras, ou seja, *Jorge/ Iorge ~ Gorge* remetem ao substantivo próprio *Jorge*; *anjo ~ angeo* referem-se ao substantivo *anjo*; *Jenua ~ Genua*, segundo Mettmann (1972, p. 165), referem-se ao nome próprio *Gênova*; em *jajũar ~ gejũar*, trata-se do verbo *jejuar*, ou seja, praticar o jejum; *Jeronimo ~ Geronimo* referem-se ao nome próprio *Jerônimo*, que significa *nome sagrado*; em *monge ~ monje*, ambas as escritas significam *monge*, que são as pessoas que abrem mão de se casar para terem uma vida religiosa; *eigreja ~ ygrega* também possuem o mesmo significado, ou seja, local de pregação e, por fim, *oje ~ oge* referem-se ao advérbio de tempo *hoje*.

Conforme já foi visto acima, esses dados levam-nos a fortalecer a reflexão sobre o fato de os grafemas <j>, <i> e <g>, na posição de *onset*, no PA, representarem o mesmo som, ou seja, todos se realizariam no lugar em que atualmente figura uma fricativa palatoalveolar vozeada (/ʒ/) ⁷⁷. Entretanto, na posição de *onset* foram encontradas palavras

⁷⁶ Sobre a variação de escrita entre <j> e <i>, verificar a explicação da nota 76.

⁷⁷ A figura a seguir esquematiza os diferentes graus de estreitamento dos articuladores dentro da cavidade bucal, ilustrando os modos de articulação. Na evolução fonética natural, a vogal com fricção (<i>) passa para constrictiva, quando há estreitamento dos articuladores dentro da cavidade oral, e a constrictiva para fricativa:



grafadas com <j> rimando com palavras também grafadas com <j>, e o mesmo ocorre com o grafema <g>, que só rima com o que está grafado com <g>. Além disso, outra pista que nos leva a tal interpretação é o fato de, apesar de terem sido encontradas nas CSM diferentes grafias das mesmas palavras, elas não possuem significados diferentes e, por isso, nos apontam para o fato de haver variações apenas gráficas do mesmo fonema.

A ausência de rimas pode ser explicada pelo fato de não haver terminações idênticas, com todos os segmentos, a partir da vogal tônica, envolvendo <j> e <g>. Não há, no português, palavras grafadas com <-ajim>, por exemplo; assim como não há <-ega> com som de [ˈeʒa], porque <g> diante de <-a, o, -u> representa /g/. Além disso, na posição de rima, que é mais “visada”, dada a sua saliência estilística, talvez os escribas tivessem mais cuidado com a variação gráfica; por isso, surge a hipótese de que grafias como *ygrega* e *monje*, identificadas no *corpus*, não apareciam, muito provavelmente, em uma cantiga em que esses vocábulos rimassem com *seja* e *longe*.

Já na posição de coda, conforme se pode observar na tabela (10), não foi encontrada qualquer ocorrência de <j> e <g> nesta posição.

Em relação às chiantes desvozeadas (<x> e <ch>), não foi encontrada qualquer ocorrência em que os sons representados por esses grafemas, na escrita, estivessem rimando entre si, nem na posição de *onset*, nem na coda. Para verificar se havia (ou não) oposição fonológica, verificamos as variações gráficas desses grafemas na posição de *onset*, pois na posição de coda silábica não foi encontrado qualquer caso em que houvesse variação gráfica das chiantes desvozeadas (<x> e <ch>).

Na posição de *onset*, foram encontradas palavras grafadas com as chiantes desvozeadas (<x> e <ch>), porém as grafias não variam, ou seja, nas palavras grafadas com o grafema <x> não há variação com o grafema <ch> e assim ocorre com o grafema <ch> que não está em variação com o grafema <x>, conforme se pode observar no exemplo⁷⁸ (24):

(24)

Palavras grafadas com <x>:

Arreixaca (CSM 169, v. 2) – Bairro de Murcia

eixame (CSM 211, v. 31) – substantivo masculino, enxame

Enxarafe (CSM 366, v. 42) – substantivo masculino, o Aljarafe ou Ajarafe, região alta nas imediações de Sevilla.

peixe (CSM 339, v. 46)

leixar (CSM 5, v. 24) – verbo deixar

⁷⁸ Os significados das palavras do exemplo (23) foram retirados de Mettmann (1972).

lixoso (CSM 152, v. 32) – adjetivo: imundo, sujo
x_e (CSM 5, v. 55) – pronome reflexivo: se
xara (CSM 148, v. 25) – substantivo feminino: mata, bosque
queixo (CSM 38, v. 94) – substantivo masculino: maxila, queixada
Xerez de Badallouce (CSM 197, v. 13)

Palavras grafadas com <ch>⁷⁹:

achar (CSM 3, v. 32) – verbo
achegar (CSM 147, v. 17) – ajuntar; acrescentar
cachas (CSM 157, v. 22) – saliências no punho de uma faca
chantar (CSM 359, v. 22) – verbo plantar
chão (CSM 37, v. 38) – solo
cheiro (CSM 34, v. 26) – substantivo masculino, impressão que atinge o olfato
Sancha (CSM 357, v. 11) – uma romeira em Porto de Santa Maria
Sanchez (CSM 282, v. 13) – Diago Sanchez: um habitante de Segovia
Sancho (CSM 235, v. 58) – D. Sancho II de Portugal (1209-1248)
tocha (CSM 289, 1) – atocha
tricharia (CSM 125, v. 76) – engano
bischoco (CSM 18, v. 48) – bicho

A partir do exemplo acima é possível apontar que, possivelmente, no século XIII, os grafemas <x> e <ch> representavam sons diferentes: o som /ʃ/ (<x>) e /tʃ/ (<ch>), respectivamente, conforme afirma Massini-Cagliari (2005, p. 89). Para Teysier (1987), foi no século XVII que os autores começaram a confundir as grafias dos grafemas <ch> e <x>. Segundo Mattos e Silva (2006, p. 87), a africada não se confunde com a fricativa /ʃ/ no período arcaico e a oposição entre /ʃ/ : /tʃ/ se neutraliza depois do século XVI. Para a autora, casos como esses permitem afirmar que, no período arcaico, havia, no sistema, uma africada palatal surda.

Portanto, a partir dos dados analisados, é possível afirmar que, no PA, o grafema <x> (/ʃ/) era diferente do grafema <ch> (/tʃ/) (pei/ʃ/e : /tʃ/eiro), ou seja, havia um caso de oposição, e que, provavelmente, o grafema <ch> provém da palatalização da sequência <pl, fl e cl> do latim (*pluvia* > *chuva*, *flamma* > *chama*, *clave* > *chave*).

Cabe apontar que foi encontrado um caso curioso, em que a palavra *Lisboa* está grafada de duas formas: *Lisbõa* e *Lixbõa*, conforme o exemplo (25):

⁷⁹ Conforme já foi visto na subseção 2.1 da presente tese, o grafema <ch> do português deu-se a partir da sequência latina <cl-, pl-, fl-> (WILLIAMS, 1973 [1938]; MATTOS E SILVA, 2006).

(25)

CSM 55

Compretas e madodinnos | ben ant´a ssa majestade.
 Mais o demo, que sse paga | pouco de virgãidade,
 fez, como vos eu já dixei, | que sse foi con un abade,
 que a por amiga teve | un mui gran tenp´ em **Lisbõa**.
Atant´ é Santa Maria / de toda bondade bõa...
 (METTMANN, 1986a, p. 190)

CSM 222

En Portugal, a par dũa | vila, muy rica cidade
 que é chamada **Lixbõa** | com´eu achei em verdade,
 á y un [rico] mõeestyro | de donas, e castidade
 mantêen, que pois nos ceos | ajan por senpre guarida.
Quen ouver na Groriosa / fiança con fe comprida...
 (METTMANN, 1988, p. 287)

Quanto à pronúncia dos grafemas <s> e <x>, por estarem ocorrendo estritamente no mesmo contexto fonológico, podemos pensar que, provavelmente, poderia ser realizada por variantes [s, z], pois foi encontrado caso em que o grafema <x> está em posição de coda no meio da palavra, como *Lixbõa*, conforme já visto na subseção 4.1.1.

4.2 Cantigas profanas

Nesta subseção, são apresentados os dados referentes às fricativas sibilantes e chiantes, em posição de *onset* e coda, registradas nas cantigas profanas, ou seja, nas cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer. Como já foi apresentado anteriormente na subseção 1.2, a coleta quantitativa foi feita em 150 cantigas profanas, sendo 50 cantigas de amor, das 310 existentes; 50 cantigas de amigo, das 510 existentes; e 50 cantigas de escárnio e maldizer, das 431 existentes. Para verificação das rimas e das variações gráficas, foram consideradas as 310 cantigas de amor, as 510 cantigas de amigo e as 431 cantigas de escárnio e maldizer.

Faz parte dos procedimentos metodológicos de nossa pesquisa a consulta de glossários e dicionários do português medieval, a fim de auxiliar no mapeamento das ocorrências nas cantigas medievais. Dentre os glossários e dicionários utilizados nesta subseção, citamos: o glossário de Michaëlis de Vasconcelos (1990 [1920]), para as cantigas de amor, o glossário de Nunes (1972[1932]; 1973[1926/1929], vol.2), para as

cantigas de amor e de amigo, e o glossário de Lapa (1998), para as cantigas de escárnio e maldizer.

4.2.1 Fricativas sibilantes

Estão indicados e discutidos, nesta subseção do trabalho, os resultados referentes à análise das rimas e das variações gráficas na posição de *onset* e de *coda* nas cantigas profanas, envolvendo as fricativas sibilantes.

O primeiro passo deste estudo foi coletar os dados e, a partir disso, fizemos um levantamento das ocorrências das fricativas sibilantes nas cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer, levando em consideração a posição em que essas fricativas ocupam na sílaba (*onset* ou *coda*). No quadro 13, estão representados os grafemas encontrados na posição de *onset* e na posição de *coda* nas cantigas profanas:

Quadro 13. Levantamento dos grafemas encontrados em posição de *onset* e *coda* nas cantigas profanas.⁸⁰

	Sibilantes em posição de <i>onset</i>	Sibilantes na posição de <i>coda</i>
Cantigas de amor	<s> <ss> <sc> <ç> <z> <x> <c>	<s> <z>
Cantigas de amigo	<s> <ss> <sc> <ç> <z> <x> <c>	<s> <z> <x>
Cantigas de escárnio e maldizer	<s> <ss> <sc> <ç> <z> <x> <c>	<s> <ss> <z> <x>

A partir do quadro 13, constatamos que os grafemas encontrados na posição de *onset* são iguais nos três tipos de cantigas profanas, mas na posição de *coda* os grafemas mudam, como, por exemplo, nas cantigas de amor foram encontrados apenas dois

⁸⁰ Vale apontar que nem todos os grafemas apresentados no quadro 13 foram encontrados em posição de rima.

grafemas (<s> e <z>⁸¹); nas cantigas de amigo, além dos grafemas <s> e <z>, observamos a realização do grafema <x>; e nas cantigas de escárnio e maldizer, há os três grafemas já vistos nas demais cantigas e também o emprego do grafema <ss> na posição de coda silábica.

Em seguida, fizemos um levantamento de todas as rimas entre as sibilantes na posição de *onset* empregadas nas cantigas profanas, tomando como base a edição de Michaëlis de Vasconcelos (1904) para as cantigas de amor, a edição de Nunes (1973[1926/1929], vol.1)⁸² para as cantigas de amigo e a edição crítica de Lapa (1998) para as cantigas de escárnio e maldizer. Analisamos também as possibilidades (ou não) de rima nos vocábulos associados a cada terminação. A seguir, citamos, no exemplo (26), as rimas encontradas nas cantigas profanas:

(26)

Cantigas de amor

disse/visse/fogisse/visse (CA 63)
ouvesse/soubesse/podesse (CA 84)
fezesse/podesse (CA 112)
sofresse/vivesse (CA 210)
jaço/faço (CA 210)
guisasse/aventurasse/achasse (CA 221)
acordasse/chegasse/cotasse (CA 221)
pesasse/jurasse/stranhasse (CA 221)
salvasse/matasse/levasse (CA 221)
quisesse/desse/quisesse (CA 236)
amasse/malhasse (CA 281)
sentisse/ferisse (CA 281)
quisesse/ouvesse (CA 282)
parece/merece (CA 304)
fezesse/prouguesse (CA 304)
ouvesse/prouguesse (CA 307)
posso/vosso (CA 307)
serviço/viço (CA 307)
gaança/dança (CA 312)
podesse/dissessee/ouvesse (CA 344)
podesse/quisesse/presesse (CA 359)
quisesse/fezesse/quisesse (CA 359)
ouvesse/tevesse/fezesse (CA 359)
fremosa/poderosa (CA 361)
visse/partisse (CA 387)

⁸¹ Em relação à posição de travamento silábico, encontramos a realização gráfica de dois grafemas: <s> e <z>, conforme pode-se observar no quadro 13. Não foi encontrado qualquer caso em que houvesse o grafema <x> na posição de coda silábica nas cantigas de amor.

⁸² As cantigas de amigo utilizadas como exemplo em toda a análise estão numeradas de acordo com a edição de Nunes (1973[1926/1929]).

soubesse/ ouvesse/ fezesse (CA 392)
riso/ siso/ viso (CA 394)
andança/ Costança (CA 399)
crece/ acaece/ dece (CA 435)
visse/ partisse/ disse (CA 444)

Cantigas de amigo

fremoso/ saboroso (Nunes 2)
fremosa/ poderosa (Nunes 9)
rogasse/ pesasse (Nunes 13)
pesasse/ cuidasse (Nunes 14)
sofresse/ morresse (Nunes 44)
nacesse/ morresse (Nunes 44)
omildoso/ fremoso (Nunes 53)
padeçesse/ morresse/ naçesse/ escaecessse (Nunes 55)
passasse/ durasse/ desasperasse/ nembrasse (Nunes 55)
sentisse/ encobrisse/ maldisse/ visse (Nunes 55)
passasse/ leixasse (Nunes 66)
visse/ disse (Nunes 72)
ouvesse/ vesse (Nunes 101)
visse/ disse (Nunes 116)
provasse/ matasse (Nunes 116)
visse/ disse (Nunes 118)
partisse/ disse (Nunes 123)
soubesse/ dissesse (Nunes 123)
vesse/ podesse (Nunes 128)
soubesse/ quisesse (Nunes 128)
podesse/ dissesse (Nunes 136)
estevesse/ dissesse (Nunes 145)
dissesse/ soubesse (Nunes 159)
cuidasse/ morasse (Nunes 166)
culdasse/ morasse (Nunes 166)
ficasse/ nembrasse (Nunes 166)
chorasse/ rogasse (Nunes 171)
faça/ baraça (Nunes 179)
ousa/ cousa (Nunes 180)
visse/ disse/ pedisse (Nunes 181)
visse/ dormisse (Nunes 188)
fezesse/ desse (Nunes 191)
desse/ dissesse/ fezesse (Nunes 196)
morasse/ rogasse (Nunes 198)
fezesse/ dissesse (Nunes 206)
disse/ partisse (Nunes 206)
partisse/ disse (Nunes 231)
visse/ sentisse (Nunes 235)
dissesse/ viesse (Nunes 235)
rogasse/ chegasse (Nunes 235)
perdoasse/ assanhasse (Nunes 237)
vesse/ prouguesse (Nunes 249)
ouvesse/ vesse (Nunes 265)
quisesse/ vesse (Nunes 272)

visse/ disse (Nunes 273)
i 'stevesse/ podesse (Nunes 280)
amasse/ levasse (Nunes 333)
moresse/ sofresse (Nunes 333)
ouvesse/ quisesse (Nunes 333)
vosso/ posso (Nunes 334)
Reça/ peça (Nunes 342)
quitasse/ tardasse (Nunes 346)
partisse/ visse (Nunes 346)
quisesse/ podesse (Nunes 353)
amasse/ leixasse (Nunes 353)
sandeece/ merece (Nunes 354)
visse/ partisse (Nunes 360)
fremosa/ queixosa (Nunes 380)
ouvesse/ fezesse (Nunes 389)
parece/ cresce (Nunes 394)
visse/ disse (Nunes 396)
graça/ faça (Nunes 400)
viçosa/ fremosa (Nunes 400)
queixosa/ fremosa (Nunes 453)
levasse/ ficasse (Nunes 461)
fremosa/ aleivosa (Nunes 462)
oísse/ disse (Nunes 474)
quisesse/ fezesse (Nunes 477)
falasse/ quitasse (Nunes 477)
dissesse/ estevesse (Nunes 477)
podesse/ fezesse (Nunes 477)
guisa/ camisa (Nunes 484)
ouvesse/ podesse (Nunes 503)
visse/ partisse/ disse (Nunes 511)

Cantigas de escárnio e maldizer

perdoasse/ matasse (LAPA 1)
outorgasse/ deostasse (LAPA 1)
viltasse/ escarmentasse (LAPA 1)
falhasse/ castigasse (LAPA 1)
juso/ suso (LAPA 25)
juso/ perafuso (LAPA 25)
quiço/ viço (LAPA 26)
cadarço/ março (LAPA 26)
voass 'e/ filhasse (LAPA 27)
filhasse/ ladrasse (LAPA 27)
mejasse/ achasse (LAPA 27)
embargasse/ levantasse (LAPA 27)
Deça/ calvareça/ peça (LAPA 30)
aolhasse/ catasse (LAPA 31)
estroso/ lixoso (LAPA 32)
astroso/ lixoso (LAPA 32)
mesa/ pesa (LAPA 34)
femença/ Palença (LAPA 36)

fezesse/ podesse (LAPA 45)
mostrasse/ ficasse (LAPA 58)
fremosa/ gloriosa (LAPA 63)
poderoso/ nojoso (LAPA 63)
agravece/ gradece/ merece (LAPA 84)
queixoso/ fremoso/ lixoso (LAPA 88)
tirasse/ provasse (LAPA 91)
astroso/ nojoso/ raviioso (LAPA 95)
Sousa/ cousa (LAPA 98)
avorrece/ parece (LAPA 105)
camisa/ guisa (LAPA 105)
femença/ crença/ negrigença (LAPA 111)
agravece/ recrece/ parece (LAPA 112)
guarece/ parece (LAPA 115)
esforço/ alvoroço/ moço (LAPA 116)
uso/ escuso/ confuso (LAPA 119)
apreso/ defeso (LAPA 122)
defeso/ apreso (LAPA 125)
defesa/ pesa (LAPA 125)
guarecesse/ comesse/ bevesse (LAPA 129)
camisa/ guisa (LAPA 130)
podesse/ quisesse/ presesse (LAPA 135)
quisesse/ fezesse/ quisesse (LAPA 135)
ouvesse/ tevesse/ fezesse (LAPA 135)
essa/ abadessa (LAPA 136)
Carriço/ quiço (LAPA 141)
abadessa/ essa/ prioressa (LAPA 148)
parece/ sandece (LAPA 152)
contecesse/ sofresse (LAPA 162)
sofresse/ valesse (LAPA 164)
pesasse/ coomiasse (LAPA 164)
disse/ visse/ oísse (LAPA 181)
escasseza/ largueza (LAPA 194)
praça/ baraça (LAPA 197)
França/ lança (LAPA 201)
escasso/ passo (LAPA 217)
espantoso/ lixoso (LAPA 217)
entendença/ tença/ sabença (LAPA 220)
vença/ mença/ sofrença (LAPA 220)
conhocença/ femença/ ciência (LAPA 220)
sença/ aveença/ doença (LAPA 220)
ouvesse/ tevesse (LAPA 236)
casasse/ empenhasse (LAPA 236)
velhece/ crece/ sandece (LAPA 239)
suso/ juso (LAPA 245)
burgesa/ pesa (LAPA 247)
ajudasse/ coitasse/ ajudasse (LAPA 250)
rengelhosa/ esposa (LAPA 252)
ouço/ touço/ bouço (LAPA 257)
rengelhosa/ ferosa (LAPA 257)
ouço/ touço (LAPA 259)
touço/ bouço (LAPA 261)

rengelhosa/ rabricosa (LAPA 263)
desse/ fezesse (LAPA 266)
ouvesse/ podess'e/ fezesse (LAPA 270)
dissesse/ valvess'e/ desse/ trouxesse (LAPA 270)
justiça/ cobiça (LAPA 277)
franqueza/ proeza/ escasseza (LAPA 280)
avoleza/ maleza/ soteleza (LAPA 280)
entrasse/ matasse (LAPA 282)
meiça/ sobrepeliça/ justiça (LAPA 283)
avegoso/ astroso/ viçoso (LAPA 288)
citolasse/ leixasse/ calasse (LAPA 293)
pedisse/ oísse/ disse (LAPA 293)
peso/ apreso (LAPA 306)
nembrasse/ queixasse/ achasse (LAPA 307)
pagasse/ perfiasse (LAPA 314)
valesse/ conhocesse (LAPA 321)
fremosa/ saborosa (LAPA 326)
semelhança/ criança (LAPA 327)
visse/ parisse (LAPA 327)
natureza/ dereiteza (LAPA 327)
juntasse/ emprenhasse (LAPA 327)
siso/ riso/ Paraíso (LAPA 328)
visse/ dormisse (LAPA 332)
parecesse/ vencesse (LAPA 340)
posso/ vosso (LAPA 340)
avoleza/ escasseza/ escasseza (LAPA 346)
agradece/ rafece (LAPA 351)
ousa/ cousa (LAPA 351)
justiça/ cobiiça (LAPA 362)
ouvesse/ posesse (LAPA 373)
vazo/ prazo (LAPA 385)
viçoso/ perdidoso (LAPA 393)
sevesse/ tevesse/ ouvesse/ estevesse (LAPA 397)
peça/ peça/ espeça/ peça (LAPA 398)
ameaça/ faça (LAPA 398)
crece/ acaece/ dece (LAPA 399)
quisesse/ ouvesse (LAPA 425)
Galiza/ Fariza (LAPA 431)
peliça/ liça (LAPA 431)

No exemplo (26), é possível observar que, assim como foi visto nas CSM, as cantigas profanas também atestam a diferença entre os grafemas <c>, <ç> e <z>, de um lado, e <s> e <ss>, de outro. Notamos que os grafemas <ss> e <c> ocorrem em contexto intervocálico e o grafema <ss> rima com o que está grafado com <ss> e o mesmo ocorre com o grafema <c>, que só rima com o que está grafado com <c>, fato que nos leva a acreditar que os grafemas <ss> e <c> poderiam estar em oposição fonológica, como nos exemplos abaixo:

(27)

Cantiga de amor 221

Nostro Senhor, quen m' oj' a min **guisasse**
 o que eu nunca guisad' averei,
 a meu cuidar, per quanto poder ei,
 ca non || sei og' eu quen s'**aventurasse**
 ao que m'eu non ous' aventurar,
 pero me veg' en mayor coit' andar
 ca outra coita que oj' om' **achasse!**
 (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 425)

Cantiga de amor 435

Pois que meu prez nen mia onra non **crece**,
 porque me quigi tãer á verdade,
 vede'-lo que farei, par caridade:
 pois que vejo que m' assi **acaece**,
 mentirei ao amig(o) e ao senhor.
 E poiará meu prez e meu valor
 con mentira, pois con verdade **dece!**
 (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 852)

Cantiga de amigo 166

Amiga, quero-vos eu já dizer
 o que mi diss[e] o meu amigo:
 que morre, quando non é comigo,
 cuidando sempre no meu parecer,
 mais eu non cuido, se el **cuidasse**
 em mi, que tanto sem mi **morasse**.

Nunca lhi já crerei nulha ren,
 pois tanto tarda, se Deus mi perdon,
 e diz ca morre d'esto, ca d'al non,
 cuidand'em quanto mi Deus fez bem,
 mais eu non cuido, se el **cuidasse**
 en mi, que tanto sem mi **morasse**.

Porque tan muito tarda d'esta vez,
 seu pouqu'e pouco se vai perdendo
 comigu'e diz el que jaz morrendo,
 cuidand'en quan fremosa me Deus fez,
 mais eu non cuido, se el **cuidasse**
 en mi, que tanto sen mi **morasse**

E non sei ren por que el **ficasse**
 que non vesse, se lh'eu **nembrasse**.
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 150-151)

Cantiga de amigo 354

Assanhei-me vos, amigo,
 per boa fé, con **sandee**,
 como se molher assanha
 a quen lho nunca **merece**;
 mais, se mi vos assanhei,
 desassanhar-mi-vos ei.
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 325)

Cantiga de escárnio e maldizer 135

Non sei dona que **podesse**
 valê-la que eu amei,
 nen que eu tanto **quisesse**
 por senhor, das que eu sei,
 se a cinta non **presesse**,
 de que mi lh'eu despaguei:
 e por esto a cambei.

Pero mi ora dar **quisesse**
 quant' eu dela desejei
 e mi aquel amor **fezesse**,
 por que a sempr' aguardei,
 cuido que lho non **quisesse**,
 tan muito me despaguei
 dela, poi-la cinta achei.

Nen ar sei prol que m' **ouvesse**
 seu ben; e al vos direi:
 se a por atal **tevesse**,
 quando m'a ela tornei,
 juro que o non **fezesse**,
 ca tenho que baratei
 ben, pois me dela quitei
 (LAPA, 1998 [1965], p. 101)

Cantiga de escárnio e maldizer 84

Ben entend' ele com' **agrevece**
 e, por dar-lh' algo, nono **gradece**,
 ca el[e] ten que mai-lo **merece**
 ca o mereç' a senhor vassalo.
 Ben mereç' algo Don Martin Galo,
 quando quiser cantar, por leixá-lo...
 (LAPA, 1998 [1965], p. 72)

Nos dados do exemplo (26) é permitido afirmar ainda que o grafema <ç> encontra-se localizado entre vogais e entre consoante e vogal; já os grafemas <s> e <z> estão presentes apenas em contexto intervocálico. É notório observar também que os grafemas <s>, <ç> e <z> rimam apenas com palavras grafadas da mesma forma, ou seja, o grafema <s> rima com palavras grafadas com <s> e o mesmo ocorre com os grafemas

<ç> e <z>, que rimam com o que está grafado com <ç> e <z>, respectivamente. Pressupomos que o grafema <ç>, tanto em contexto intervocálico, quanto entre consoante e vogal, representava provavelmente o som /ts/, e a mesma representação sonora ocorria com o grafema <z> em contexto intervocálico. Já o grafema <s>, em contexto intervocálico, representaria a realização do fonema /z/ e /s/, como se pode observar no exemplo (28), a seguir:

(28)

Cantiga de amor 361

Vedes, senhor, pero me mal fazedes,
mentr' eu viver', ja vos sempre seredes,
senhor **fremosa**,
de mi **poderosa**.

(MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 711)

Cantiga de amor 307

Am' e sirvo quanto posso,
e praz -me de seer vosso;
e sol que a mia senhor
non pesasse meu **serviço**,
Deus non me dess' outro **viço**!
Mais fazend' eu o melhor,
contra mia desventura
non vai amar, nen servir;
nen vai razon, nen mesura;
nen vai calar, nen pedir.

(MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 614-615)

Cantiga de amor 312

E venha-lhe maa **gaança**,
porque nos tan seguradas
andamos fazendo **dança**,
cantando nossas bailadas!
Mal-grad' aja! que cantamos
e que tan en paz dançamos!

(MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 632)

Cantiga de amigo 2

Ela tragia na mão
um papagai mui **fremoso**,
cantando mui **saboroso**,
ca entrava o verão,
e diss': "Amigo loução,
que faria per amores,
pois m'errastes tan em vão?"
E caeu antr' ãas flores.

(NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 2)

Cantiga de amigo 179

De pran non sōo tan louca
 que j esse preito **faça**,
 mais dou-vos esta **baraça**,
 guardada cint e a touca,
 ca nunca j esse [preito]
 mig, amigo, será feito.
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 162)

Cantiga de escárnio e maldizer 327

Natura das animalhas
 que son da **semelhança**
  de fazeren **criança**,
 mais des que son fodimalhas.
 Vej ora estranho talho
 qual nunca cuidei que **visse**:
 que emprenhass e **parisse**
 a camela do bodalho.

As que son da natura
 juntan-s a certas sazes
 e fazem sas criaes;
 mais vejo j criatura
 ond eu non cuidei ve-la;
 e poren me maravilho
 de bodalho fazer filho,
 per natura, na camela.

As que son, per **natureza**,
 corpos da **parecena**
 juntan-s e fazem **nascença**, -
 esto  as **dereiteza**;
 mais non coidei en mia vida
 que camela se juntasse
 con bodalh[e] emprenhasse
 [e] demais seer del parida.
 (LAPA, 1998 [1965], p. 212-213)

Cantiga de escárnio e maldizer 63

Pero se ten por **fremosa**
 mais que sela, por Deus, pode,
 pola Virgen **gloriosa**,
 un ome que fede a bode
 e cedo seja na forca,
 estand a cerrar-lhe a boca,
 chamou-lhe Dona Gondrode.

E par Deus, o **poderoso**,
 que fez esta senhor minha,
 dal andora mais **nojoso**:
 do demo da menina,

que aquel omen de Çamora,
 u lhe quis chamar senhora,
 chamou-lhe Dona Gontilha.
 (LAPA, 1998 [1965], p. 59)

Vale ressaltar que, na cantiga de escárnio e maldizer 327, citada no exemplo (28), o grafema <ç> ocorre em contexto entre consoante e vogal e rima com o que está grafado com <ç>, no mesmo contexto, como em *semelhança* e *criança*, *parençença* e *nascença*. Já os grafemas <ss>, <s> e <z> ocorrem em contexto intervocálico e rimam com palavras grafadas da mesma forma, como as palavras *visse*, que rima com *parisse*; *natureza*, que rima com *dereiteza*; *juntasse*, que rima com *emprenhasse*. Na cantiga de escárnio e maldizer 63, a palavra *fremosa* rima com *gloriosa* e a palavra *poderoso* rima com *nojoso*. A partir destes exemplos, fica evidente que as palavras grafadas com os grafemas <ç>, <s> e <z> rimam apenas com palavras grafadas da mesma forma.

No entanto, na posição de *onset* nas cantigas de amor e nas cantigas de escárnio e maldizer, foram encontrados casos em que apenas aparentemente o grafema <ss> está rimando com <s> e o grafema <c> está rimando com <ss>, como é possível observar no exemplo (29), a seguir. Juntamente com as cantigas, apresentamos as figuras 28, 29, 30, 31, 32 e 33, que trazem o testemunho das cantigas nos manuscritos CA, CV e B, para que possamos observar se houve ou não alteração nas grafias das palavras *assi*, *si*, *naci*, *ssi*, *assi* e *mereci*⁸³ nas edições críticas consideradas, dependendo do cancionero analisado:

Nestes casos (por exemplo, rima entre *naci* e *ssi*), a sibilante não faz parte da rima, porque uma rima sempre começa a partir da vogal tônica (o que vem antes não faz parte da rima). Note que, nessas rimas (em <i>), *ssi* e *naci* poderiam rimar com *vi*, *comi* e *morri*, que são palavras com consoantes diversas precedendo a vogal tônica. Se a sibilante estivesse depois da vogal tônica, nas rimas soantes, então, faria parte da rima: *multíssimo* e *belíssimo*, por exemplo, em que os dois <s> estão depois do <i> tônico. Como nas rimas soantes tudo o que está depois da tônica faz parte da rima (diferentemente das rimas toantes, em que só rimam as vogais tônicas, e tudo o que vem depois é desconsiderado), a sibilante (nessas rimas envolvendo o sufixo “íssima”) faz parte da rima.

⁸³ Provavelmente, a consoante <c> das palavras *naci* e *mereci* vêm do <sc> latino (*nascere* e *merescere*).

(29)

Cantiga de amor 102

E meus amigos, se non est assi,
 non me dê Deus d'ela ben, nen'de si!
 E se non, leve Deus u son os seus
 estes meus olhos, que vejan os seus!
 E se os viren, veran gran prazer,
 ca muit' á que non viron gran prazer!
 Leve -os Deus cedo, que pod' e vai,
 u veeran ela que tan muito vai!

(MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 212)

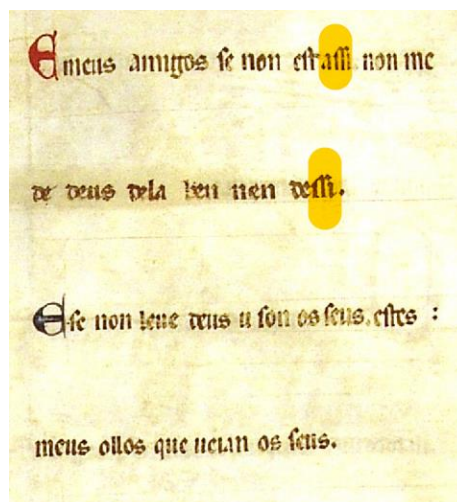


Figura 28. Quinta estrofe da cantiga 102 em A 102 (Reprodução do fac-símile em Ferreira (1986)).

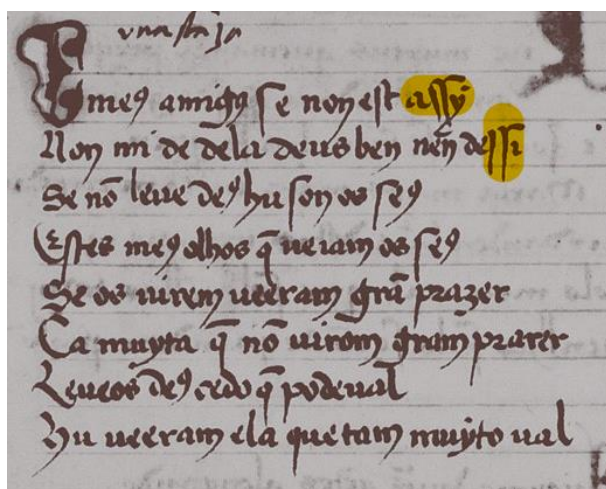


Figura 29. Quinta estrofe da cantiga 102 em B 210 (Edição fac-similada de 1982).

Cantiga de amor 169

Nen ca outr' omen nunc(a) amou molher?
 E se por est' é, mal -dia **naci!**
 Mas empero, senhor, que seja 'ssi,
 saber mi -o quer' eu de vos, se poder',
 (¿Se me fazedes por al, senhor, mal,
 se non porque vus amo mais ca min nen al?
 (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 337)



Figura 30. Terceira estrofe da cantiga 169 em A 169 (Reprodução do fac-símile em Ferreira (1986)).

Cantiga de amor 321

Sazon é ja de me partir
 de mia senhor, ca ja temp' ei
 que a servi, ca perdud' ei
 o seu amor, e quero -m' ir;
 mais pêro direi-lh' ant' **assi;**
 «Senhor ¿e que vus **mereci?**
 Ca non foi eu depois peor,
 des quando guaanhei voss' amor?»
 (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 647)

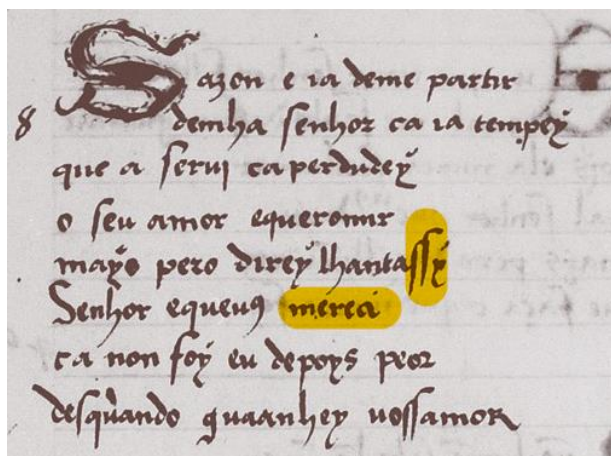


Figura 31. Primeira estrofe da cantiga 321 em B 38 (Edição fac-similada de 1982).

Cantiga de escárnio e maldizer 384

Maria Negra vi eu, en outro dia,
 ir rabialçada per ùa carreira;
 e preguntei-a, como ia senlheira,
 e por aqueste nome que avia.
 E disse- m 'ela' nton: Ei nom' **assi**
 por aqueste sinal con que **naci**,
 que trago negro come ùa caldeira.
 (LAPA, 1998 [1965], p. 245)

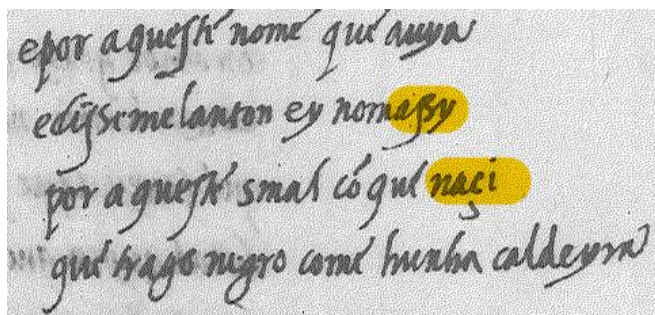


Figura 32. Primeira estrofe da cantiga 384 em V 990 (Edição fac-similada de 1973).

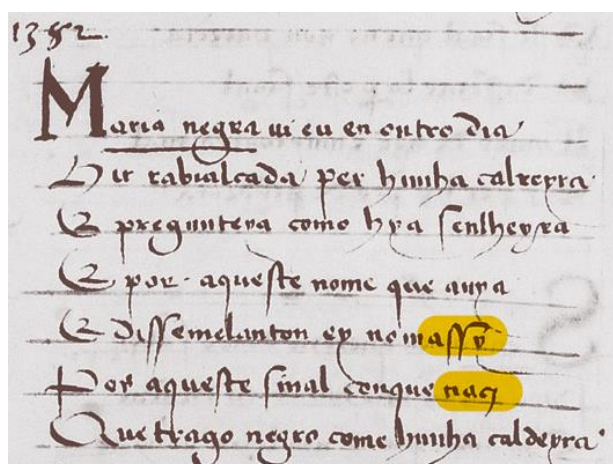


Figura 33. Primeira estrofe da cantiga 384 em B 1382 (Edição fac-similada de 1982).

É interessante notar que, no manuscrito CV 990, a palavra *naci* parece estar grafada com <ç> (*naçi*) e, no manuscrito B1382, a mesma palavra está grafada com <c>. Poderíamos pensar, a partir da cantiga de escárnio e maldizer 384 e das figuras 32 e 33, que os grafemas <ss>, <c> e <ç> teriam o mesmo som na época, uma vez que foram encontrados casos em que esses grafemas rimam entre si.

Em busca de mais evidências sobre a realização fonética das fricativas sibilantes na posição de *onset* nas cantigas profanas, observamos a variação gráfica das fricativas sibilantes nas cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer, para obter maiores

pistas sobre a ocorrência de oposição fonológica e/ou neutralização. Foram encontradas nas cantigas de amor as seguintes variações gráficas:

(30)

<i>con<u>ç</u>elho</i> (CA 290, v. 16)	<i>con<u>s</u>elho</i> (CA 134, v. 14)
<i>raz<u>o</u>n</i> (CA 247, v. 12)	<i>ra<u>ç</u>on</i> (CA 455, v. 9)
<i>pre<u>z</u>ar</i> (CA 461, v. 9)	<i>pre<u>ç</u>ar</i> (CA 37, v. 27)
<i>tra<u>i</u>cion</i> (CA 248, v. 23)	<i>tra<u>i</u>çon</i> (CA 358, v. 15)
<i>pra<u>z</u>er</i> (CA 3, v. 2)	<i>pra<u>ç</u>er</i> (CA 14, v. 10)
<i>dis<u>s</u>e</i> (CA 127, v. 14)	<i>di<u>x</u>e</i> (CA 104, v. 3)

Averiguamos no glossário de Michaëlis de Vasconcelos (1990 [1920]) os significados das palavras citadas no exemplo (30), a fim de observar se havia ou não alteração de significado entre as variações gráficas encontradas nas cantigas de amor. Segundo Michaëlis de Vasconcelos (1990 [1920], p. 20), a palavra *concelho* grafado com <c> significa “em público, reunião de representantes eclesiásticos, especialmente bispos” e *conselho* grafado com <s> refere-se a “aviso, auxílio espiritual, remédio” (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1990 [1920], p. 21). A palavra *razon* grafada com <z>, segundo Michaëlis de Vasconcelos (1990 [1920], p. 76 e 77), significa “razão, raciocínio”, já *raçon* grafada com <ç> refere-se à “ração ou porção certa de alimentos estipulada por contrato”. Mais um caso de variação gráfica com alteração de significado entre as grafias foram as palavras *prezar* / *preçar*, que, apesar de terem a mesma origem latina, apresentam significados diferentes. A forma *prezar* grafada com <z> significa “avaliar, dar preço”, e *preçar* grafada com <ç> refere-se ao verbo “apreciar” (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1990 [1920], p. 70).

Já as palavras *traicion* grafada com <c> e *traïçon* grafada com <ç> referem-se ao “ato de deslealdade, entrega injusta de algo”, ou seja, ambas as grafias possuem o mesmo significado, o mesmo ocorre com as palavras *prazer* ~ *praçer* (<z> e <ç>) em que ambas significam “provocar ou sentir prazer, causar uma sensação agradável”, e com as palavras *disse* ~ *dixe*, que se referem ao pretérito perfeito do verbo “dizer”.

A variação gráfica das palavras *concelho* ~ *conselho* nos mostrou que os grafemas <c>/ <s> são, muito provavelmente, realizações gráficas de fonemas diferentes, porque são marcas que distinguem uma palavra da outra, atribuindo, a cada uma, um significado próprio. Os grafemas <z>/ <ç>, vistos nas variações gráficas *razon* ~ *raçon*, *prezar* ~ *preçar* e *prazer* ~ *praçer*, poderiam ou não estar em oposição fonológica, pois

foram encontrados tanto em pares mínimos que indicam essa oposição, como também em palavras grafadas de formas diferentes e que possuíam o mesmo significado (*prazer ~ praçer*).

Nas cantigas de amigo foram encontradas as seguintes variações gráficas na posição de *onset*:

(31)

dessejo (Nunes 391, v. 4)

desejo (Nunes 47, v. 2)

disse (Nunes 3, v. 33/ Nunes 364, v. 22) *dixi*⁸⁴ (Nunes 3, v. 6/ Nunes 364, v. 24)

ouso (Nunes 353, v. 2)

ouço (Nunes 359, v. 9)

Buscamos no glossário de Nunes (1973 [1926/1929], vol.2) os significados das palavras citadas no exemplo (31), com o propósito de observar se havia ou não mudança de significado entre as variações gráficas encontradas na posição de *onset* das cantigas de amigo. Para Nunes (1973 [1926/1929], vol.2, p. 608), a palavra *dessejo* grafada com <ss> e *desejo* grafado com <s> possuem o mesmo significado, ou seja, ambas significam a primeira pessoa do verbo “desejar”. A palavra *disse* grafada com <ss> e *dixi* grafada com <x> também se referem ao mesmo significado: terceira pessoa do verbo “dizer” (NUNES 1973 [1926/1929], vol.2, p. 610). O último par de palavras encontrado nas cantigas de amigo foi *ouso* e *ouço*. Segundo Nunes (1973 [1926/1929]), a palavra *ouso* grafada com <s> refere-se à primeira pessoa do verbo *ousar* (*ser ousado, atrever-se*) e *ouço* grafada com <ç> referem-se à primeira pessoa do verbo *ouvir*.

Os grafemas <ss>, <s> e <x>, vistos nas variações gráficas *dessejo ~ desejo* e *disse ~ dixi*, estão todos grafados de formas diferentes, mas entram em representações de palavras que possuem o mesmo significado e, por isso, poderíamos pensar que teriam, na época, a mesma representação sonora. Já os grafemas <s> e <ç>, como visto em *ouso ~ ouço*, possuem significados diferentes, o que pressupõe terem diferentes realizações sonoras.

E, por fim, nas cantigas de escárnio e maldizer, foram encontradas as seguintes variações gráficas na posição de *onset*:

⁸⁴ Vale a pontar que neste trabalho não foi discutido o sistema vocálico do português arcaico. Para maiores informações sobre o assunto, consultar Fonte (2010a, b, 2014).

(32)

<i>c<u>err</u>ar</i> (LAPA 157, v. 15)	<i>s<u>err</u>ar</i> (LAPA 25, v. 23)
<i>ç<u>arr</u>ar</i> (LAPA 25, v. 21)	<i>s<u>arr</u>ar</i> (LAPA 192, v. 11)
<i>dis<u>so</u></i> (LAPA 48, v. 4; 78, v. 28)	<i>di<u>xo</u></i> (LAPA 225, v. 12)
<i>dis<u>se</u></i> (LAPA 28, v. 9)	<i>di<u>x</u>e</i> (LAPA 333, v. 3)
<i>con<u>cel</u>ho</i> (LAPA 3, v. 3; 88, v. 19)	<i>con<u>sel</u>ho</i> (LAPA 33, v. 13; 8, v. 8)
<i>fale<u>cer</u></i> (LAPA 12, v. 21; 144, v. 26)	<i>fale<u>s</u>cer</i> (LAPA 333, v. 13)
<i>pare<u>cer</u></i> (LAPA 58, v. 5; 112, v. 7; 111, v. 9)	<i>pare<u>s</u>cer</i> (LAPA 373, v. 2, 7, 9, 21)

Segundo Lapa (1998, p. 305-306), as palavras *cerrar* grafada com <c>, *serrar* grafada com <s>, *çarrar* grafada com <ç> e *sarrar* grafada com <s> possuem o mesmo significado, isto é, todas remetem ao verbo “fechar”. As palavras *disse/disso* grafadas com <ss> e *dixo/dixe* grafadas com <x> referem ao verbo “dizer”, ou seja, ambas grafias também possuem o mesmo significado.

Já a palavra *concelho* grafada com <c> e a palavra *conselho* grafada com <s> possuem significados diferentes, ou seja, a primeira, grafada com <c> significa, segundo Lapa (1998, p. 309), “publicamente, francamente” e, grafada com <s>, refere-se ao “ato de aconselhar” (LAPA, 1998, p. 310). Além disso, foi encontrada variação gráfica nas palavras *falecer* e *falescer*, grafadas com <c> e <sc>. Para Lapa (1998, p. 328), a palavra *falecer*, grafada com <c>, significa “falhar, ir-se abaixo”, e *falescer*, grafada com <sc>, refere-se ao verbo “faltar”. Com variação na escrita dos grafemas <c> e <sc> encontramos também as palavras *parecer* e *parecer*. A primeira, grafada com <c>, segundo Lapa (1998, p. 354), significa “aparecer, surgir, mostrar-se, aparência, fisionomia” e a segunda, grafada com <sc>, significa “parecer, fazer figura”.

A partir dos dados analisados sobre a variação gráfica das fricativas sibilantes na posição de *onset* silábico nas cantigas profanas, percebemos novamente uma possível diferença de sonoridade entre os grafemas <c>, <ç> e <z>, de um lado, e <s>, <ss> e <x>, de outro, ou seja, uma oposição fonológica entre /ts/ - /dz/ e /s/ - /z/. Em relação ao grafema <sc>, Cardeira (2003, p. 134-135) afirma que este grafema composto, assim chamado pela autora, faz referência ao caráter africado da pré-dorsal, isto é, corresponde à fricativa dental (/θ/).

Além disso, na análise das variações gráficas, notamos que houve casos para continuarmos pensando em uma mudança em curso, pois encontramos a mesma palavra grafada com os grafemas <s> e <ç>, como em *sarrar/ çarrar*, que possuía o mesmo significado apesar da diferença gráfica, e palavras grafadas com <c> e <s>, que possuíam

significados diferentes, como em *concelho/ conselho*, mas também com significados iguais (*cerrar/ serrar*). Sendo assim, não temos provas suficientes para afirmarmos que não havia oposição entre os grafemas <s>, <ss>, <ç>, <x>, <z> e <c>.

Sobre a posição de coda silábica, foi feito o mesmo levantamento dos dados da posição de *onset*, ou seja, buscamos na posição de coda das cantigas profanas todas as possibilidades de rimas entre as sibilantes nesta posição, a fim de obter informações sobre a oposição fonológica e/ou neutralização dos fones por elas representados. No exemplo (33), estão indicadas as rimas encontradas na posição de coda nas cantigas profanas:

(33)

Cantigas de amor

jaz/ faz (CA 3)
faz/ praz (CA 18)
jaz/ paz (CA 18)
paz/ praz (CA 30)
jaz/faz (CA 30)
Deus/ meus (CA 34)
vejades/ chorades (CA 39)
redes/ parecedes/ avedes (CA 46)
nembrades/ cuidades/ dades (CA 46)
têdes/ creedes/ valedes (CA 46)
valhades/ digades/ desamparades (CA 46)
queirades/ façades/perçades (CA 52)
matades/ dades/ desamades (CA 52)
sabiádes/ creades/ ajades (CA 52)
desamparedes/ avedes/ valedes (CA 59)
saberedes/ queixedes/ entendedes (CA 59)
leixedes/ poder-m'-edes/ forcedes (CA 59)
têdes/ devedes/ guardedes (CA 59)
faz/ praz (CA 71)
meus/ Deus (CA 74)
prez/ vez (CA 81)
Deus/ meus (CA 83)
fez/ fez/ fez (CA 102)
Deus/ Deus (CA 102)
fez/ vez (CA 118)
meus/ Deus (CA 147)
meus/ Deus (CA 148)
meus/ Deus (CA 149)
parecedes/ vencedes/queixedes (CA 151)
meus/ Deus (CA 151)
fez/ prez (CA 152)
fez/ prez (CA 157)
Deus/ meus (CA 158)
seus/ Deus (CA 162)
meus/ Deus (CA 162)

fez/ prez (CA 179)
meus/ Deus (CA 179)
meus/ Deus (CA 185)
fez/ prez (CA 186)
fez/prez (CA 194)
seus/ Deus (CA 195)
meus/ Deus (CA 200)
meus/ Deus (CA 202)
fez/ vez (CA 203)
diz/ fiz (CA 211)
meus/ Deus (CA 219)
meus/ Deus (CA 227)
meus/ Deus (CA 231)
Deus/ meus (CA 239)
Deus/ meus (CA 243)
meus/ seus (CA 244)
prez/ fez (CA 244)
prez/fez (CA 254)
meus/ Deus (CA 255)
prez/fez (CA 255)
prez/ fez (CA 257)
prez/ vez (CA 269)
vez/ fez (CA 272)
as/ dias/dirias (CA 278)
trobadores/senhores (CA 279)
meus/ Deus (CA 279)
amenas/ arenas (CA 283)
creades/ desamparades (CA 290)
meus/ Deus (CA 293)
credes/ valedes (CA 300)
fazedes/ doedes (CA 300)
faz/ despraz (CA 304)
jaz/faz (CA 305)
prez/fez (CA 311)
fazemos/gradecemos (CA 312)
cantamos/ dançamos (CA 312)
seguradas/ bailadas (CA 312)
ogemais/lais (CA 315)
pensedes/ tragedes/ devedes/ viltedes (CA 317)
façades/ tenhades/ avergonhades/ detenhades (CA 317)
queixades/ tardades/ adubades/ venhades (CA 317)
vez/ fez (CA 322)
meus/ seus (CA 323)
desamades/ gãades/ andades/ segurades (CA 324)
sabiãdes/ cuidades/ façades/ pensades (CA 324)
fez/ vez (CA 349)
fazedes/ seredes (CA 361)
façades/ sejades (CA 361)
possades/ que[i]rades (CA 368)
Deus/ meus (CA 377)
valedes/ parecedes (CA 387)
queredes/ entendedes/ queredes (CA 392)

vistes/ conhocistes/ departistes (CA 394)
melhores/ flores/ senhores (CA 394)
desamparadas/ quedadas/ vengadas/ acoomiadas (CA 398)
Deus/ judeus (CA 407)
Deus/ meus (CA 411)
partimos/ oímos/ vimos (CA 416)
querades/ dades (CA 417)
guardades/ façades (CA 417)
fazedes/ fazedes (CA 417)
seus/ meus (CA 419)
meus/ Deus (CA 421)
Deus/ meus (CA 425)
prez/ fez (CA 431)
meus/ Deus (CA 431)
prez/ vez (CA 431)
vez/ prez (CA 434)
corações/ jurações (CA 435)
Deus/ meus (CA 442)
meus/ Deus (CA 448)
trapaz/ faz (CA 453)
assaz/ praz (CA 453)
meus/ Deus (CA 454)
avedes/ queredes (CA 459)
vejades/ desejades (CA 459)
galhardias/ dias (CA 459)
Deus/ meus (CA 459)
vejades/ desejades (CA 459)
fis/ conquis (CA 460)
leis/ reis (CA 460)
prez/ fez (CA 462)
fez/ prez (CA 463)
fazedes/ valedes/ oïredes/ valedes (CA 465)
fazedes/ valedes/ seredes/ valedes (CA 465)
têedes/ valedes/ veeredes/ valedes (CA 465)
conquis/ fiz (CA 466)

Cantigas de amigo

amores/ flores/ fores (Nunes 1)
amores/ flores (Nunes 2)
queixedes/ vee-lo-e-des (Nunes 2)
ouvestes/ podestes (Nunes 3)
avedes/ podedes (Nunes 9)
fezestes/ quisestes (Nunes 9)
fazedes/ perdedes (Nunes 9)
Deus/ meus (Nunes 11)
perçades/ guaanhades (Nunes 11)
Deus/ meus (Nunes 23)
meus/ Deus (Nunes 24)
prez/ vez (Nunes 27)
queredes/ dizedes (Nunes 28)
possades/ vejades (Nunes 29)

creades/ mandades (Nunes 29)
quitastes/ perjurastes (Nunes 30)
assaz/ faz (Nunes 31)
fez/ vez (Nunes 37)
Deus/ meus/ seus (Nunes 38)
fiades/ sabiades (Nunes 45)
andastes/ lançastes (Nunes 46)
praz/ faz (Nunes 50)
assaz/ solaz (Nunes 50)
praz/ solaz (Nunes 51)
fiz/ diz (Nunes 58)
disserdes/ quiserdes (Nunes 58)
praz/ perfaz (Nunes 59)
leixades/ cuidades (Nunes 61)
dizedes/ podedes (Nunes 61)
partistes/ vistes (Nunes 63)
Deus/ meus (Nunes 68)
fez/ vez (Nunes 68)
meus/ Deus (Nunes 71)
rougedes/ devedes (Nunes 74)
amades/ baralhades (Nunes 76)
baralhades/ amades (Nunes 76)
fezestes/ vestes (Nunes 84)
rogaredes/ fazedes (Nunes 84)
Deus/ meus (Nunes 87)
avedes/ sabedes (Nunes 95)
ouvestes/ soubestes (Nunes 95)
seus/ Deus (Nunes 98)
Deus/ meus (Nunes 99)
praz/ faz (Nunes 106)
queredes/ dizedes (Nunes 106)
leixedes/ tornades (Nunes 107)
queredes/ fazedes (Nunes 107)
praz/ faz (Nunes 109)
francês/ tres/ pês (Nunes 110)
avedes/ sabedes (Nunes 113)
quiserdes/ souberdes (Nunes 113)
fiz/ quix (Nunes 116)
praz/ faz (Nunes 120)
vejades/ amades (Nunes 121)
cabelos/ d'elos (Nunes 122)
garcetas/ elas (Nunes 122)
eles/ eles (Nunes 122)
ajades/ digades (Nunes 125)
queredes/ dizedes (Nunes 125)
nembrades/ creades (Nunes 134)
fazedes/ vedes (Nunes 134)
partirdes/ virdes (Nunes 134)
vejades/ morades (Nunes 137)
neguedes/ sabedes (Nunes 137)
andades/ tornades (Nunes 137)
partides/ oídes (Nunes 137)

fiz/ diz (Nunes 143)
fez/ vez (Nunes 146)
Deus/ meus (Nunes 146)
buscastes/ rogastes (Nunes 147)
roguedes/ roguedes (Nunes 147)
sabiades/ vejades (Nunes 147)
meus/ seus (Nunes 148)
ajades/ digades (Nunes 151)
dizedes/ faredes (Nunes 152)
avedes/ dizedes (Nunes 155)
andades/ cantades (Nunes 155)
preguntes/ fazedes (Nunes 157)
quix/ fiz (Nunes 158)
seus/ Deus (Nunes 158)
fiz/ diz (Nunes 162)
vez/ fez (Nunes 166)
nós/ cós (Nunes 169)
meus/ Deus (Nunes 172)
meus/ Deus (Nunes 173)
Deus/ seus (Nunes 177)
fez/ prez (Nunes 178)
sabedes/ dizedes (Nunes 180)
dōas/ boas (Nunes 180)
ousa/ cōsa (Nunes 180)
façades/ digades (Nunes 180)
dōas/ boas (Nunes 181)
meus/ Deus (Nunes 183)
diremos/ diremos (Nunes 184)
fis/ quis (Nunes 189)
fez/ vez (Nunes 193)
meus/ Deus (Nunes 202)
meus/ Deus (Nunes 204)
meus/ Deus (Nunes 214)
jurastes/ morastes (Nunes 216)
perjurades/ jurades (Nunes 216)
vivades/ ajades (Nunes 216)
frores/ amores (Nunes 220)
creades/ sabiades (Nunes 223)
Deus/ meus (Nunes 226)
fazedes/ sabedes (Nunes 232)
queredes/ neguedes (Nunes 233)
andades/ chorades (Nunes 233)
soedes/ avedes (Nunes 233)
roguedes/ devedes (Nunes 234)
mandastes/ daredes (Nunes 238)
creverdes/ poderdes (Nunes 242)
falardes/ orardes (Nunes 242)
meus/ Deus (Nunes 245)
trouxestes/ fezeistes (Nunes 250)
amores/ flores (Nunes 256)
amigas/ frocidas (Nunes 258)
velidas/ frocidas (Nunes 258)

irmãas/ avelãas (Nunes 258)
louçãas/ avelãas (Nunes 258)
fazemos/ bailemos (Nunes 258)
parecemos/ bailemos (Nunes 258)
vejades/ amades (Nunes 259)
mandades/ pagades (Nunes 259)
bailedes/ parecedes (Nunes 259)
dizedes/ avedes (Nunes 259)
belas/ donzelas/ fivelas (Nunes 260)
meus/ Deus (Nunes 263)
fez/ vez (Nunes 263)
fez/ vez (Nunes 267)
faledes/ avedes (Nunes 268)
sabedes/ queredes (Nunes 269)
ajades/ gradescades (Nunes 273)
Deus/ meus (Nunes 276)
vós/ vós (Nunes 282)
prez/ vez (Nunes 283)
vós/ cos (Nunes 286)
seus/ Deus (Nunes 286)
morredes/ devedes (Nunes 288)
ajamos/ moiramos (Nunes 288)
podemos/ morremos (Nunes 288)
guisamos/ desejamos (Nunes 288)
diz/ juiz (Nunes 291)
fazedes/ escaecedes (Nunes 292)
fazedes/ valedes (Nunes 292)
meus/ Deus (Nunes 298)
fezestes/ quisestes (Nunes 302)
vez/ vez (Nunes 302)
fezestes/ dissestes (Nunes 302)
nós/ vós (Nunes 303)
prez/ fez (Nunes 305)
fez/ prez (Nunes 318)
quiserdes/ ouverdes (Nunes 321)
fez/ vez (Nunes 323)
sabiades/ façades (Nunes 325)
vingaredes/ faledes (Nunes 331)
achardes/ falardes (Nunes 331)
meus/ Deus (Nunes 332)
avedes/ vedes (Nunes 333)
queredes/ cuidedes (Nunes 334)
falades/ cuidades (Nunes 334)
fez/ fez (Nunes 336)
metestes/ tolhestes/ conhocestes (Nunes 340)
paredes/ veredes/ paredes (Nunes 340)
prijões/ corações (Nunes 340)
ajades/ asperades (Nunes 358)
gradoedes/ atendedes (Nunes 358)
asperades/ preguntades (Nunes 358)
atendedes/ sabedes (Nunes 358)
tardedes/ soedes (Nunes 360)

amades/ ajades (Nunes 360)
queredes/ faledes (Nunes 363)
guardades/ falades (Nunes 363)
fiz/ quix/ prix (Nunes 364)
Deus/ meus (Nunes 367)
tolhedes/ dizedes (Nunes 370)
guardedes/ fazedes (Nunes 371)
ajades/ guardades (Nunes 371)
baratades/ amades (Nunes 376)
meus/ Deus (Nunes 379)
cabelos/ elos (Nunes 385)
garcetas/ elas (Nunes 385)
velidas/ frolidas (Nunes 390)
loadas/ granadas (Nunes 390)
vejades/ dessejades (Nunes 391)
creades/ dessejades (Nunes 391)
gradoedes/ queredes (Nunes 391)
duvidedes/ queredes (Nunes 391)
meus/ Deus (Nunes 394)
cruz/ luz (Nunes 394)
meus/ Deus (Nunes 399)
desiguaaes/ ataaes (Nunes 405)
meus/ Deus (Nunes 406)
jaz/ faz (Nunes 407)
meus/ fostes (Nunes 408)
diz/ fiz (Nunes 410)
ervas/ cervas (Nunes 416)
prados/ bravos (Nunes 416)
elas/ garcetas (Nunes 416)
elos/ cabelos (Nunes 416)
Deus/ seus (Nunes 421)
meus/ Deus (Nunes 424)
fez/ vez (Nunes 424)
fis/ Paris (Nunes 429)
dizedes/ fazedes (Nunes 434)
prez/ fez (Nunes 434)
valedes/ maravilhedes (Nunes 437)
fez/ vez (Nunes 438)
ouvestes/ veestes/ fezestes (Nunes 442)
andades/ pe[r]jurades (Nunes 448)
queredes/ vedes (Nunes 448)
ides/ mentides (Nunes 448)
partistes/ vistes (Nunes 452)
avedes/ melhoredes (Nunes 453)
pês/ tres (Nunes 456)
gradoedes/ avedes (Nunes 464)
ajades/ mençades (Nunes 464)
digades/ guardades (Nunes 465)
poderdes/ quiserdes (Nunes 465)
seus/ Deus (Nunes 468)
venhades/ rogades (Nunes 472)
pastores/ amores (Nunes 474)

namoradas/ coitadas (Nunes 474)
faz/ assaz (Nunes 476)
sabedes/ devedes (Nunes 480)
queredes/ ver-me'edes (Nunes 482)
queredes/ vee-lo edes (Nunes 501)
façades/ andades (Nunes 501)
andastes/ namorastes/ preguntastes (Nunes 507)
partimos/ oímos (Nunes 509)
vez/prez (Nunes 510)

Cantigas de escárnio e maldizer

Roguedes/ fazedes (LAPA 1)
conhocedes/ fazedes (LAPA 1)
faledes/ fazedes (LAPA 1)
afiquedes/ fazedes (LAPA 1)
rogedes/ vades (LAPA 3)
fazerdes/ creverdes (LAPA 3)
veestes/ fazestes (LAPA 4)
cabelos/ camelos (LAPA 7)
provedes/ averedes/ perdedes (LAPA 8)
acharedes/ alonguedes/ terredes (LAPA 8)
porteiros/ escudeiros/ Ferreiros (LAPA 12)
Cizneiros/ Carvoeiros/ erdeiros (LAPA 12)
primeiros/ Cabreiros/ companheiros (LAPA 12)
descreestes/ cometestes (LAPA 17)
obedecestes/ cometestes (LAPA 17)
aprendestes/ cometestes (LAPA 17)
quitações/ razões (LAPA 18)
vegadas/ aficadas/ vegadas (LAPA 18)
despenseiros/ dinheiros (LAPA 18)
vós/ nós (LAPA 18)
jaz/ faz (LAPA 19)
paz/ rapaz (LAPA 19)
orpelados/ espantados/ trosquiados/ aficados (LAPA 21)
azes/ iguazes/ rapazes/ arrazes (LAPA 21)
arminhos/inhos/ martinhos/ mesquinhos (LAPA 21)
cochões/ granhões/ cabrões/ arções (LAPA 21)
encordadas/ vegadas/ pagadas (LAPA 22)
sirgadas/ prenhadas/ lavradas (LAPA 22)
transtornadas/ ferradas/ namoradas (LAPA 22)
esfraldadas/ queijadas/ acovadadas (LAPA 22)
dous/ sous (LAPA 23)
grous/ babous (LAPA 23)
jaz/ faz/ praz (LAPA 23)
faz/ assaz/ malvaz (LAPA 23)
dinheiros/ cavaleiros/ primeiros/ prestumeiros (LAPA 24)
cavaleiros/ dinheiros (LAPA 26)
martinhos/inhos (LAPA 26)
malditos/ cabritos (LAPA 26)
poõbares/ lagares/ ca[l]canhares (LAPA 32)
cardeaes/ iguaes/ sinaes (LAPA 33)

conselhos/ trebelhos/ elhos (LAPA 33)
companhas/ Canhas (LAPA 34)
peões/ çapatões (LAPA 34)
punhastes/ chegastes/ gaanhastes (LAPA 35)
compristes/ saistes/ escarnistes (LAPA 35)
espadas/ amoadas/ espadadas (LAPA 35)
Deus/ seus (LAPA 37)
reis/ seis (LAPA 42)
romeus/ Deus/ Josafás/ crás (LAPA 44)
Blandiz/ diz/ Tamariz (LAPA 44)
duas/ fududancuas (LAPA 45)
fazedes/ queredes (LAPA 45)
fiz/ diz (LAPA 46)
calçades/ pagades/ façades (LAPA 46)
pensades/ cuidades/ vivades/ atrevades (LAPA 47)
vez/ fez (LAPA 47)
nós/ cós (LAPA 51)
folegares/ [ar]rebentares (LAPA 52)
meus/ teus (LAPA 52)
orelhas/ sobrenelhas (LAPA 52)
naturas/ rancuras/ mesuras (LAPA 54)
avedes/ fazedes (LAPA 55)
barvados/ traspassados (LAPA 55)
dinheiros/ cavaleiros (LAPA 58)
seus/ Deus (LAPA 64)
queredes/ avedes/ fazedes/ averedes (LAPA 65)
trabalhades/ digades/ trobades (LAPA 66)
preguntades/ creades/ queirades (LAPA 66)
respondedes/ avedes/ devedes (LAPA 66)
entendedes/ podedes/ dizedes (LAPA 66)
morredes/ sabe-lo-edes (LAPA 66)
dinheiros/ cavaleiros/ ardeiros (LAPA 67)
alfolas/ olas/ cebolas (LAPA 67)
regrados/ passados/ coitados (LAPA 69)
romeus/ Deus (LAPA 69)
panos/ canos/ adianos (LAPA 71)
entendedes/ vivedes/ tragedes (LAPA 76)
sabedes/ ficaredes/ criedes (LAPA 76)
queredes/ vedes/ avedes (LAPA 76)
pecados/ prelados (LAPA 78)
empeescas/ Crescas (LAPA 78)
vistes/ vistas (LAPA 80)
fez/ vez (LAPA 81)
crás/ atrás (LAPA 81)
teedes/ sabedes/ fazedes (LAPA 82)
avedes/ queredes/ trobedes (LAPA 82)
conhocedes/ dizedes/ saberedes (LAPA 82)
vegadas/ coitadas/ lazeradas (LAPA 88)
seus/ meus/ Deus (LAPA 88)
quis/ fiz (LAPA 93)
ajades/ leixades (LAPA 94)
Deus/ meus (LAPA 94)

ajades/ leixades (LAPA 94)
vivas/ olivas (LAPA 97)
mês/ três (LAPA 97)
cós/ vergrós/ vós (LAPA 99)
ousas/ cousas (LAPA 109)
avedes/ sabedes/ seredes (LAPA 110)
jaz/ praz (LAPA 110)
queredes/ casedes (LAPA 111)
cuidades/ sejades (LAPA 111)
praz/ jaz (LAPA 112)
primeiras/ Janeiras (LAPA 114)
praz/ assaz (LAPA 120)
cós/ vós (LAPA 120)
tragaes/ mesteiraes (LAPA 121)
erradas/ aventuradas (LAPA 124)
talhadores/ meores (LAPA 126)
senhores/ amores (LAPA 126)
diz/ fiz/ raiz (LAPA 126)
fiz/ Alhariz/ juiz (LAPA 126)
preçadas/ queijadas (LAPA 130)
verrões/ galiões (LAPA 130)
praz/ faz/ assaz (LAPA 130)
nós/ cós/ vós (LAPA 130)
pedes/ medes (LAPA 133)
lais/ mais (LAPA 140)
cuidades/ gostades/ provades (LAPA 141)
pegureiros/ carneiros (LAPA 141)
freiras/ solteiras/ carreiras/ olheiras (LAPA 143)
feituras/ duras/ aguilhaduras/ ferraduras (LAPA 144)
escuras/ mataduras/ canterladuras/ grossuras (LAPA 144)
armaduras/ duras/ augaduras/ esfoladuras (LAPA 144)
vias/ benfeitorias/ dias (LAPA 145)
catamos/ vozeiamos/ pensamos (LAPA 145)
jaz/ assaz (LAPA 147)
mercedes/ franceses (LAPA 148)
cordões/ colhões (LAPA 148)
asnaes/ coraes (LAPA 148)
semelhas/ orelhas (LAPA 149)
sinaes/ taes (LAPA 152)
fronteiras/ carreiras/ veedeiras (LAPA 154)
cavaleiros/ carneiros/ aguireiros (LAPA 154)
toucinhos/ ansarinhos/ devinhos (LAPA 154)
vós/ nós/ vós (LAPA 155)
privados/ prelados (LAPA 161)
infanções/ criações (LAPA 161)
tempreiros/ espitaleiros (LAPA 161)
faz/ malvaz (LAPA 163)
filhastes/ baratastes (LAPA 164)
tolhestes/ perdestes (LAPA 164)
fezestes/ destes (LAPA 164)
fezedes/ filhades/ dades/ avedes (LAPA 164)
fremosas/ esposas (LAPA 164)

loades/ teedes/ governades/ paredes (LAPA 164)
andastes/ escusastes (LAPA 167)
andamos/ achamos/ chegamos (LAPA 169)
maravilhamos/ chamamos/ albergamos (LAPA 169)
façamos/ filhamos/ damos (LAPA 169)
praz/ assaz (LAPA 173)
cantares/ milhares/ logares (LAPA 175)
razões/ sões/ tenções (LAPA 175)
filhastes/ trobastes/ tornastes (LAPA 175)
deitastes/ guardastes (LAPA 175)
Codorniz/ fi[i]z (LAPA 176)
praz/ viaraz (LAPA 178)
aventuremos/ entremos/ faremos (LAPA 181)
miradoiros/ agoiros/ coiros (LAPA 182)
vez/ fez (LAPA 182)
fez/ vez (LAPA 185)
soldadeiras/ olheiras/ trincheiras (LAPA 193)
têedes/ veedes (LAPA 193)
avedes/ veeredes (LAPA 193)
companheiras/ arteiras/ caaveiras (LAPA 193)
conhocedes/ entendedes (LAPA 193)
masseiras/ primeiras/ cevadeiras (LAPA 193)
avedes/ ascondedes (LAPA 193)
tragedes/ metedes/ molhedes (LAPA 194)
vezes/ meses/ torneses (LAPA 198)
senhores/ melhores (LAPA 198)
trei-nos/ figos/ çofeiros (LAPA 199)
assaduras/ maduras (LAPA 199)
meirinhos/ caminhos (LAPA 201)
achedes/ queredes (LAPA 202)
sangrades/ percatades (LAPA 202)
sabedes/ entendedes/ provaredes (LAPA 205)
jazedes/ tragedes/ demandaredes (LAPA 205)
ficaredes/ dormiredes/ averedes (LAPA 205)
fez/ vez (LAPA 206)
doedes/ fodedes (LAPA 207)
mês/ pêz/ três (LAPA 209)
cós/ nós (LAPA 209)
paz/ faz (LAPA 212)
avedes/ podedes/ cavalgedes (LAPA 213)
desaguisadas/ amparadas/ loadas (LAPA 215)
escançadas/ acaladas/ maladas (LAPA 215)
dadas/ onradas/ amadas (LAPA 215)
faz/ jaz (LAPA 223)
Orgaz/ faz (LAPA 223)
apartados/ pescados/ lazerados (LAPA 226)
podedes/ tragedes/ fodedes/ decedes (LAPA 227)
faz/ jaz (LAPA 229)
nós/ vós (LAPA 229)
gradecedes/ veedes/ caedes (LAPA 232)
jogades/ falades/ ajades (LAPA 232)
faz/ jaz (LAPA 232)

pecados/ desguisados/ inchados (LAPA 234)
juiz/ fiz/ fiz (LAPA 237)
doas/ boas (LAPA 238)
cochõas/ Varõas/ pessõas (LAPA 238)
trobadores/ melhores (LAPA 238)
trincheiras/ transmoleiras/ veiras/ carreiras (LAPA 239)
cãos/ sãos/ louçãos (LAPA 239)
anos/ panos/ enganos (LAPA 239)
faes/ desiguaes (LAPA 240)
soubesses/ fezesses (LAPA 240)
entenções/ sões (LAPA 241)
razões/ dões (LAPA 241)
loardes/ pelejardes/ catardes (LAPA 241)
prez/ fez (LAPA 241)
deostardes/ buscardes/ mandardes (LAPA 241)
melhores/ entendedores/ tecedores (LAPA 251)
sabedores/ trobadores/ pastores (LAPA 251)
zevrões/ arções/ nadigões (LAPA 257)
tragedes/ cosedes (LAPA 257)
levades/ atades (LAPA 257)
Salnês/ pês/ mês/ três/ burgês (LAPA 267)
queredes/comedes (LAPA 268)
desejades/ comiades (LAPA 268)
faz/ assaz/ jaz (LAPA 272)
trobadores/ desdizidores (LAPA 274)
cometedes/ sabedes/ coitedes (LAPA 274)
loades/ trobades (LAPA 274)
cheguemos/ sabemos/ seremos (LAPA 276)
mizcradas/ paradas (LAPA 276)
caminhos/ meirinhos (LAPA 277)
idades/ erdades/ neicedades (LAPA 277)
nadas/ criadas/ aventuradas/ fadas/ iradas/ chegadas (LAPA 280)
louvamiães/ prazentares (LAPA 280)
logares/ falares (LAPA 280)
onrados/ deitados/ eixerdados/ achegados/ loados/ amados (LAPA 280)
dinheiros/ cavaleiros (LAPA 282)
gentes/ dizentes (LAPA 283)
desemparadas/ quedadas/ vengadas/ acoomiadas (LAPA 285)
trobadores/ senhores/ trobadores (LAPA 287)
pagados/ comprados/ soldados (LAPA 287)
reedores/ atambores/ melhores (LAPA 287)
nojados/ loados/ rimados (LAPA 287)
avedes/ mooredes/ assanharedes (LAPA 297)
queredes/ escapedes/ pelejedes (LAPA 297)
tragedes/ escondedes/ doeredes (LAPA 297)
rapaz/ faz (LAPA 302)
assaz/ praz (LAPA 302)
amigos/ êmiigos (LAPA 303)
bastoados/ mandados (LAPA 306)
Deus/ judeus (LAPA 313)
avedes/ sabedes/ Jaredes (LAPA 314)
jouverdes/ fezerdes (LAPA 314)

demonstrades/ vejades/ ajudades (LAPA 314)
albergastes/ ãmentastes (LAPA 314)
deitades/ sabiades/ movades (LAPA 315)
catades/ filhades/ tornades (LAPA 315)
vegadas/ pousadas (LAPA 317)
faz/ rapaz (LAPA 321)
fez/ vez (LAPA 321)
pedaços/ maços (LAPA 326)
animalhas/ fodimalhas (LAPA 327)
sazões/ criações (LAPA 327)
carreirões/ pipeões/ colhões (LAPA 331)
galos/ vassalos (LAPA 332)
composestes/ posestes/ posestes (LAPA 340)
narizes/ perdizes/ felizes (LAPA 340)
devedes/ sabedes/ dizedes (LAPA 341)
oiñedes/ fazedes/ queixedes (LAPA 341)
queredes/ dizedes/ metedes (LAPA 341)
podedes/ prendedes/ duvidedes (LAPA 341)
fodidos/ maridos (LAPA 342)
sões/ colhões (LAPA 342)
faz/ solaz/ jaz (LAPA 344)
panos/ anos (LAPA 351)
faredes/ avedes (LAPA 355)
assaz/ jaz (LAPA 356)
faz/ praz (LAPA 356)
tragedes/ sabedes/ assanhar-vos-edes (LAPA 357)
entendedes/ queredes/ prenderedes (LAPA 357)
faredes/ teedes/ poderedes (LAPA 357)
metedes/ veedes/ avedes (LAPA 357)
coitados/ jurados (LAPA 362)
praz/ faz (LAPA 363)
prez/ fez/ vez (LAPA 363)
praz/ faz (LAPA 365)
paz/ solaz (LAPA 365)
assaz/ jaz (LAPA 368)
sabedes/ seedes/ vinguedes/ dedes (LAPA 371)
parescedes/ dizedes (LAPA 373)
prendedes/ tragedes (LAPA 373)
orelhas/ sobancelhas (LAPA 373)
queredes/ sabedes/ avedes (LAPA 375)
averedes/ seredes/ pareceredes (LAPA 375)
creedes/ tragedes/ faledes (LAPA 375)
jogades/ sabiades (LAPA 376)
descreedes/ perdedes/ queredes (LAPA 376)
castigades/ ajades (LAPA 376)
estedes/ avedes/ jogaredes (LAPA 376)
creades/ entrades (LAPA 376)
fazedes/ marredes/ averedes (LAPA 376)
dormistes/ oístes/ teedes (LAPA 378)
avedes/ podedes/ avedes (LAPA 378)
digades/ guardades/ cavalgades (LAPA 380)
creades/ estades/ matades (LAPA 380)

praz/ paz/ faz (LAPA 381)
prez/ fez/ vez (LAPA 381)
vez/ pez (LAPA 384)
queredes/ avedes/ queredes (LAPA 385)
comprastes/ mercastes/ catastes/ enganastes (LAPA 389)
paz/ faz (LAPA 392)
Deus/ seus (LAPA 396)
corações/ nações (LAPA 399)
artes/ Chartes/ partes/ martes (LAPA 402)
mês/ Ocrês (LAPA 402)
três/ Ocrês (LAPA 402)
rafez/ Ocrês (LAPA 402)
Deus/ Deus/ Deus (LAPA 403)
fez/ prez (LAPA 403)
queredes/ sabedes/ conhosceredes (LAPA 404)
mesturadas/ pendoradas/ polegadas (LAPA 405)
cabeludas/ merjudas (LAPA 405)
encovados/ dados (LAPA 405)
praz/ faz (LAPA 406)
Marcos/ Arcos (LAPA 410)
truitas/ muitas (LAPA 411)
nenas/ pequenas (LAPA 411)
vivas/ cativas (LAPA 411)
ricomaz/ faz (LAPA 414)
jaz/ ricomaz/ faz (LAPA 414)
pescaz/ ricomaz/ faz (LAPA 414)
fez/ vez (LAPA 421)
forniz/ diz (LAPA 423)
respondestes/ estes/ aprendestes (LAPA 423)
cometestes/ fodestes/ daquestes (LAPA 423)
prendemos/ avemos (LAPA 425)
enganados/ vingados (LAPA 425)
fazedes/ poiaredes/ poiedes (LAPA 426)
baixar-vos-edes/ avedes/ seredes (LAPA 426)
devedes/ poiaredes/ seredes (LAPA 426)
jaz/ faz (LAPA 429)
mes/ cortes (LAPA 430)
batarês/ três (LAPA 430)

O exemplo (33) traz grafemas referentes a fricativas sibilantes em posição de coda silábica nas cantigas profanas. Observamos que em grande parte dos exemplos os grafemas <s> e <z> representam sons que rimam com palavras que apresentam a mesma forma gráfica, ou seja, o grafema <s> só rima com o que está grafado com <s>; o mesmo ocorre com o grafema <z>, que rima apenas com o que está grafado com <z>. Como podemos verificar, a seguir, em alguns exemplos de cantigas profanas:

(34)

Cantiga de amor 46

Senhor fremosa, pois me non **que||redes**
 crear a cuita 'n que me ten amor,
 por meu mal é que tau ben **parecedes!**
 E por meu mal vus filhei por senhor!
 E por meu mal tan muito ben oí
 dizer de vos! E por meu mal vus vi,
 pois meu mal é quanto ben vos **avedes!**

E pois vus vos da cuita non **nembrades**,
 nen do affan que m' amor faz prender,
 por meu mal vivo mais ca vus **cuidades!**
 E por meu mal me fezo Deus nacer!
 E por meu mal non morri u cuidei
 como vus viss': e por meu mal fiquei
 vivo, pois vos por meu mal ren non **dades!**

E d'esta cuita 'n que me vos **tēedes**,
 en que og' eu vivo tan sen sabor,
 ¿que farei eu, pois mi -a vos non **creedes?**
 ¿que farei eu, cativo pecador?
 ¿que farei eu, vivendo sempr(e) assi?
 ¿que farei eu, que mal- dia naci?
 ¿que farei eu, pois me vos non **valedes?**

E pois que Deus nou quer que me **valhades**,
 nen me queirades mia coita crear,
 ¿que farei eu? por Deus, que mi -o **digades!**
 ¿que farei eu, se logo nou morrer'?
 ¿que farei eu, se mais a viver ei?
 ¿que farei eu, que conselho non sei?
 ¿que farei eu, que vos **desamparades?**
 (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 99-100)

Cantiga de amor 179

Por Deus Senhor, que vos tanto ben **fez**
 que vus fezo ' parecer e falar
 melhor, senhor, e melhor semelhar
 das outras donas, e de melhor **prez:**
 avede vos oge doo de min!

E porque son mui ben quitos os **meus**
 olhos de nunca veeren prazer,
 u vos, senhor, non poderen veer,
 ay mia senhor! por tod' est' e por **Deus:**
 avede vos oge doo de min!

(MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 353)

Cantiga de amigo 288

Meu amigo, vós **morredes**,
 por que vos non leixam migo
 falar e moir´eu, amigo,
 por vós e, fé que **devedes**,
 algun conselh´i **ajamos**,
 ante que assi **moiramos**.

Ambos morremos, sem falha,
 por quanto nos non **podemos**
 falar e, pois que **morremos**,
 amigo, se Deus vos valha,
 algun conselh´i **ajamos**,
 ante que assi **moiramos**.

De mia madr´ei gram queixume,
 por que nos anda guardando,
 e morremos i cuidando;
 ai meu amigu´ e meu lume,
 algun conselh´i **ajamos**,
 ante que assi **moiramos**.

E por que o non guisamos,
 pois nós tant´o desejamos?
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 262-263)

Cantiga de amigo 302

Quand´eu fui un dia vosco falar,
 meu amigo, figi-o eu por ben
 e enfengestes-vos de mim por en,
 mais, se vos eu outra vez ar falar,
 logo vós diredes ca **fazestes**
 comigo quando fazer **quisestes**.

Ca, meu amigo, falei hũa **vez**
 con vosco, por vos de morte guarir
 e fostes-vos vós de min enfingir,
 mais, se vos eu [ar] falar outra **vez**
 logo vós diredes ca **fizestes**
 comigo quanto fazer **quisestes**.

Ca mui ben sei eu que non **fazestes**
 o meio de quanto vós **dissestes**.
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 275-276)

Cantiga de escárnio e maldizer 327

Contar-vos-ei costumes e **feituras**
 dun cavalo que traj´ un infançon:
 á pees moles e as sedas **duras**
 e tem´ o freo e esporas non;
 é velh´ e sesgo nas **aguilhaduras**;

e non encaçaria un leiton,
e encaçaria mil **ferraduras**.

De dia empeça ben: com´a **escuras**,
non s´alevant´ ergo su o bardon;
non corre senon pelas **mataduras**,
nen traz caal, se enas unhas non,
u trage mais de cen **canterladuras**;
e as sas rões sempre magra[s] son;
mais nas queixadas á fortes **grossuras**.

E quando lhi deitan as **armaduras**,
logu´ el faz contenente de foron;
e, se move, tremen-lh´ as comas **duras**,
come doente de longa sazon.
Á muit´ espessas as **augaduras**,
e usa mal, se nos geollos non,
en que trage grandes **esfoladuras**.

Non vos contarei mais eu sas **feituras**;
mais, com´ eu creo no meu coraçõn,
quem x´en gran guerra andass´ a **loucuras**,
en feúza daqueste cavalon,
falercer-lh´-ia el nas **queixaduras**;
e, ena paz, non ar sei eu cochon
que o quisesse trager nas **Esturas**.
(LAPA, 1998 [1965], p. 105-106)

Cantiga de escárnio e maldizer 130

Esta ama, cuj´ é Joan Coelho,
per boas manhas que soub´ aprender,
cada u for, achará bon conselho:
ca sabe ben fiar e ben tecer
e talha mui ben bragas e camisa;
e nunca vistes molher de as guisa
que mais límpia vida sábia fazer;

Ant´, é oje das molheres **preçadas**
que nós sabemos en nosso logar,
ca lava ben e faz boas **queijadas**
e sabe ben moer e amassar
e sabe muito de bõa leiteira.
Esto non dig´ eu per ben que lhi queira,
mais por que est´ assi, a meu cuidar.
E seu marido, de crastar **verrões**,
non lh´ achan par, de Burgos a Carrion,
nen [a] ela de capar **galiões**
fremosament´, assi Deus mi pardon.
Tod´ esto faz; e cata ben ergueiro
e escanta ben per olh´ e per Calheiro
e sabe muito bõa escantaçon.

Non acharedes em toda Castela,
 graças a Deus, de que mi agora **praz**,
 melhor ventrullo nen melhor morcela
 do que a ama con as mão **faz**;
 a al faz bem, como diz seu marido;
 faz bom souriç' e lava ben transido
 e deita ben galinha choca **assaz**.
 (LAPA, 1998 [1965], p. 98-99)

É interessante notar que, na cantiga de amor 179, exemplificada acima, a palavra *fez* rima com *prez* e a palavra *meus* rima com *Deus* e, na cantiga de amigo 302, a palavra *fazestes* rima com *quisestes*, *fizestes* rima com *quisestes*, *fazestes* rima com *dissestes* e a palavra *vez* rima com *vez*. Algo semelhante foi visto na cantiga de escárnio e maldizer 130, em que a palavra *preçadas* rima com *queijadas*, *verrões* rima com *galiões* e a palavra *praz* rima com *faz* e *assaz*. A partir desses exemplos, observamos que a rima ocorre apenas com palavras grafadas da mesma forma na posição de coda.

Entretanto, foram encontrados, nas cantigas profanas, casos em que palavras grafadas com símbolos gráficos diferentes para as sibilantes na posição de coda estão rimando entre si. Na cantiga de amor de número 466, exemplificada a seguir, a palavra *conquis* está rimando com *fiz*. A partir deste exemplo, podemos pressupor que os grafemas <s> e <z> representavam o mesmo som naquela época. No exemplo (35), temos a transcrição da cantiga 466, no CA. As figuras 34 e 35 trazem as versões da mesma cantiga, que sobreviveram nos manuscritos CV578 e B990, com o objetivo de verificar se havia ou não mudança na grafia das palavras *conquis* e *fiz*, a depender do cancionero considerado:

(35)

Cantiga de amor 466

O que Valença conquereu
 por sempre mais valenç' aver,
 Yalença se quer maantêr,
 e sempr' en Valenç(a) entendeu.
 E de Valença é senhor,
 pois el manten prez et valor
 e pres Valença por valer.

E per Valença sempr(e) obrou
 por aver Valença, de pran;
 e por valença lhi diran
 que ben Valença gaanhou.
 E o bon rei Valença ten;
 que, pois prez e valor manten,

rei de Valença lhi diran.

Ca Deus lhi deu esforç' e sen
 por sobre Valença reinar,
 e lhi fez valenç(a) acabar
 con quanta valença conven.
 El rei que Valença **conquis**,
 que de Valença en ben **fiz**!
 e per Valença quer obrar.

Rei d'Aragon, rei do bon sen,
 rei de prez, rei de todo ben
 est, e rei d'Aragon, de pran.

(MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 905- 906)

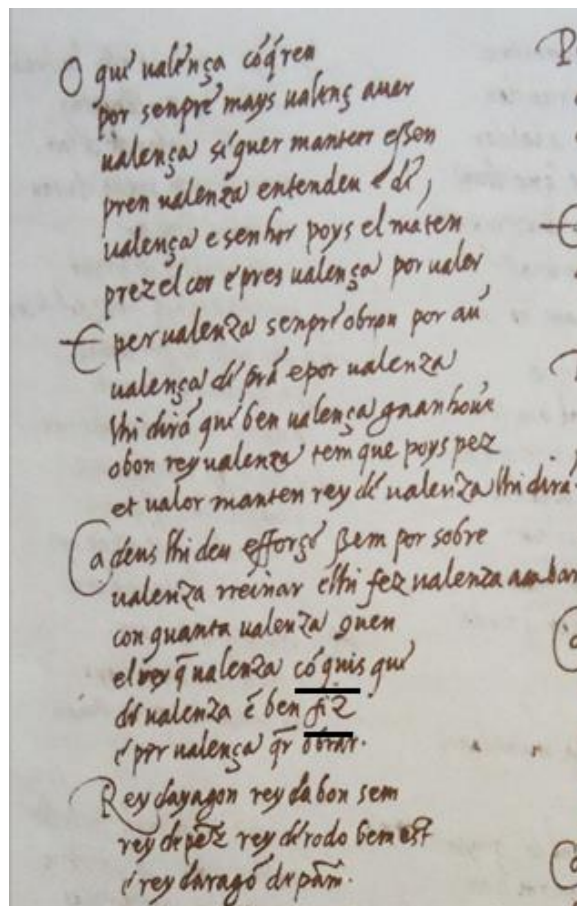


Figura 34. V578 (Edição fac-similada de 1973).

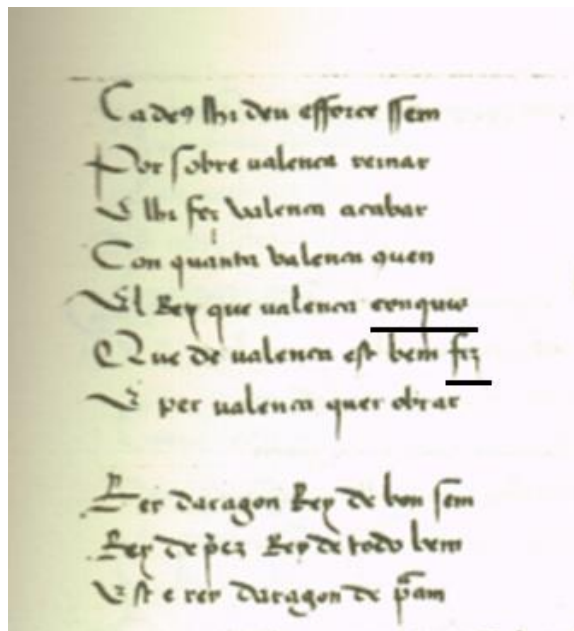


Figura 35. B990 (Edição fac-similada de 1982).

É possível verificar, no exemplo (35) e nas figuras 34 e 35, que não há mudança nas grafias, ou seja, nas edições fac-similadas a palavra *conquis* está grafada com <s> e *fiz* está grafada com <z> - e essas palavras estão rimando entre si.

Algo semelhante foi visto nas cantigas de amigo. Foram encontrados casos em que os grafemas <z> e <x> representam sons que rimam com palavras que apresentam a mesma forma gráfica e rimam também com palavras que estão grafadas com <x>, isto é, o grafema <z> rima com o que está grafado com <z> e com o que está grafado com <x> e o grafema <x> rima com o que está grafado com <x> e com o que está grafado com <z>, conforme podemos observar nos exemplos abaixo, que possuem a transcrição das cantigas de amigo 116, 158 e 364, segundo a versão de Nunes (1973 [1926/1929], vol.2) e trazem também as versões das cantigas, que sobreviveram nos manuscritos da Vaticana e da Biblioteca Nacional, com o intuito de averiguar se havia ou não mudança na grafia das palavras, dependendo do cancionero considerado:

(36)

Cantiga de amigo 116

Falei un dia, por me baralhar
 con meu amigo, con outr', u m'el visse
 e direi-vos que lhi dix', u m'el disse
 porque lhi fezera tan gram pesar:
 se vos i, meu amigo, pesar **fiz**,
 non foi por al, se non porque me **quix**.

Por baralhar con el e por al non
 falei con outr', en tal que o provasse,

e pesou-lhi mais ca se o matasse
 e preguntou-m' e dixi lh' eu enton:
 se vos i, meu amigo, pesar **fiz**,
 non foi por al, se non porque me **quix**.

Ali u eu con outr' ant' el falei
 preguntou-m' ele porque lhi fazia
 tan gran pesar ou se o entendia
 e direi-vos como me lhi salvei:
 se vos i, meu amigo, pesar **fiz**,
 non foi por al, se non porque me **quix**.
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 107)

e direyus quelhi dixumel disse
 por quelhi fezera ta' gran pesar
 seug hi meu amigo pesar **fiz**
 no' foy por al se non por que me **quix**

Por hant'har co' el e p' al non
 faley co' ou trental q'o quasse
 e pesou lhi mais ca se o matasse
 e p' g' u' tou me dixilheu entou
 seug hi meu amigo pesar **fiz**

Ali hu eu co' outr' ant' el faley
 e p' g' u' tou mele p' q' lhi fazia
 ta' gra' pesar ou se o entendia
 e direyus como melhi salvei
 seug hi.

Figura 36. Metade do primeiro parágrafo e o segundo e terceiro parágrafo da V285 (Edição fac-similada de 1973).

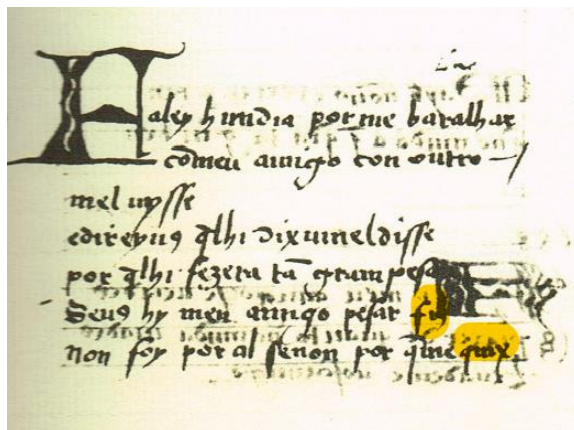


Figura 37. Primeira estrofe da B 683 (Edição fac-similada de 1982).

(37)

Cantiga de amigo 158

Amigas, quando se quitou
meu amig'um dia d'aqui,
pero mi-o eu coitado vi
e m'el ante muito rogou
que lhi perdoasse, non **quix**
e fiz mal, por que o non **fiz**.

E pavor ei de s'alongar
d'aqui, assi Deus me perdon,
e fará-o com gram razon,
ca me veo ante rogar
que lhi perdoasse, non **quix**
e fiz mal, porque o non **fiz**.

Chamava-m'el lume dos seus
olhos e seu ben e seu mal,
poi-lo non fazia por al,
que o fizesse [eu] por Deus,
que lhi perdoasse, non **quix**,
e fiz mal, porque o non **fiz**.

E, se o por em perdud'ei,
nunca maior dereito vi,
ca v'eo chorar ante mi
e disse-mi o que vos direi,
que lhi perdoasse, non **quix**,
e fiz mal, porque o non **fiz**.

E sempre m'em mal acharei,
por que lh'enton non perdoei,
ca, se lh'eu perdoass'ali,
nunca s'el partira d'aqui;
que lhi perdoasse, non **quix**,
e fiz mal, por que o non **fiz**.

(NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 144-145)

Amigas quando se quytou
 meu amiguã dia daqui
 pero mho eu cuytado ui
 mel ante muyto rogou
 quelthi perdoasse non quizo
 e fiz mal por queo nõ fiz
 E pauro ey de salongar
 daq aqy da mi perdon
 e farao co qm razen
 came neo ante rogar
 quelthi p doasse.
 Chamava mel lume do seg
 othos e seu bẽ esseu mal
 por to nõ fazia p al
 qo fereze p et
 quelthi perdoasse nõ
 E seo pen poudes
 nunca mayor deyto ui
 ca neo chorar ante mi
 edi sembo qno direy
 quelthi perdoasse
 E sempre mal acharey
 p qhentõ nõ perdoey
 ca se theu perdoassaly
 nunca sel para daqui
 quelthi perdoasse.

Figura 38. V324 (Edição fac-similada de 1973).

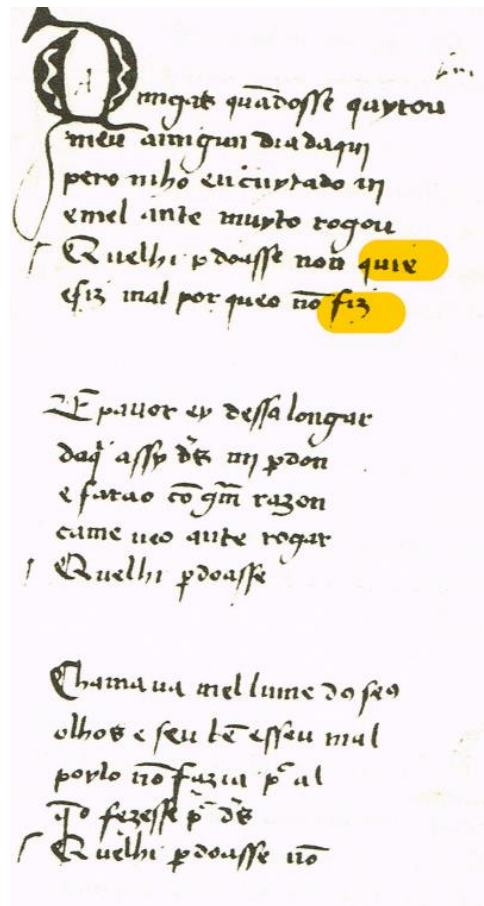


Figura 39. As três primeiras estrofes da B 723 (Edição fac-similada de 1982).

(38)

Cantiga de amigo 364

Quand'eu a San Servando
 fui un dia d'aqui
 faze-la romaria,
 e meu amigu' i vi,
 direi-vos con verdade
 quant'eu d'el entendi:
 muito venho apagada,
 por quanto lhi falei;
 mais á m'el namorada,
 que nunca lhi guarrei.

Que bõa romaria
 con meu amigo **fiz**,
 ca lhi dix', a Deus grado,
 quanto lh'eu dizer **quix**
 e dixi-lho'õ gram torto
 que sempre d'ele **prix**:
 muito venho pagada,
 por quanto lhi falei;
 mais á m'el namorada,
 que nunca lhi guarrei.

U el falou comigo,
 disse-m' esta razon:
 por Deus, que lhi faria?
 e dixi- lh'eu enton:
 averei de vós doo
 [e]no meu coraçõn:
 muito venho pagada,
 por quanto lhi falei;
 mais á m'el namorada,
 que nunca lhi guarrei.

Nunca meu d' esta ida
 acharei senon ben,
 ca dix' a meu amigo
 a coita 'n que me ten
 o seu amor e cuidõ
 que vai ledõ por em:
 muito venho pagada,
 por quanto lhi falei,
 mais á m'el namorada,
 que nunca lhi guarrei.

(NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 333-334)

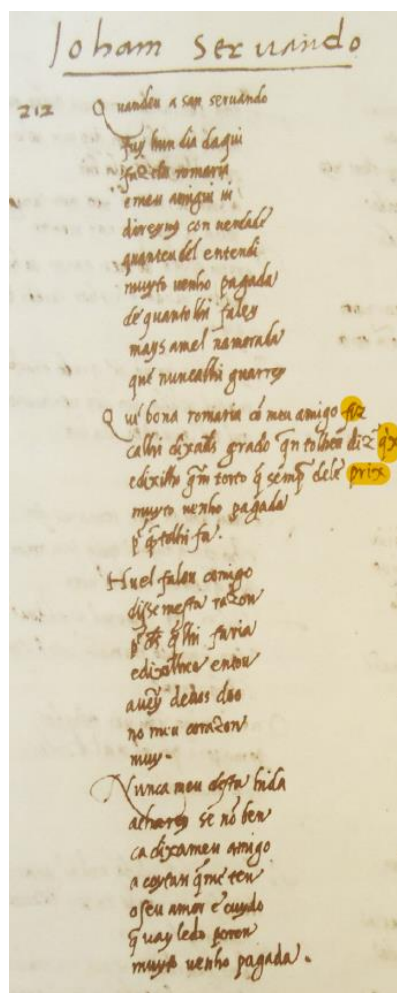


Figura 40. V734 (edição fac-similada de 1973).

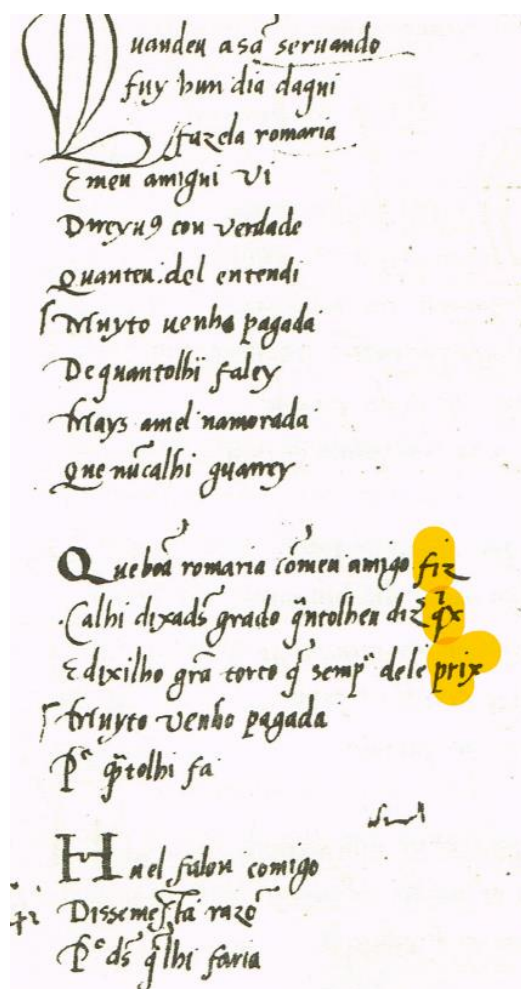


Figura 41. As três primeiras estrofes da B 1142 (Edição fac-similada de 1982).

Conforme é possível observar nos exemplos (36), (37) e (38) e nas figuras 36, 37, 38, 39, 40 e 41, as edições críticas consideradas mantêm a grafia original dos manuscritos, conforme verificadas nas edições fac-similadas. Os grafemas <z> e <x> representavam sons que rimam com sons de palavras que apresentam a mesma forma gráfica, conforme já foi visto no exemplo (34), e rimam também com sons de palavras que estão grafadas com <x>.

Nas cantigas de escárnio e maldizer também foram encontrados casos em que palavras grafadas com sibilantes diferentes na posição de coda estão rimando entre si. Na cantiga de escárnio e maldizer 93 exemplificada a seguir, é possível notar que a palavra *quis*, grafada com <s>, está rimado com *fiz*, grafada com <z>, e, na cantiga 402, a palavra *rafez*, grafada com <z> está rimando com *Ocrês*, grafada com <s>. Buscamos, nos manuscritos da Vaticana e da Biblioteca Nacional, a versão das cantigas como testemunho da mudança na grafia das palavras, apresentadas nas figuras 42, 43, 44 e 45:

(39)

Cantiga de escárnio e maldizer 93⁸⁵

U noutro dia Don Foan
 disse ãa cousa que eu sei,
 andand' aqui en cas del-Rei,
 bõa razon mi deu de pran
 per que lhi trobasse. Non **quis**,
 e fiz mal por que o non **fiz**.

Falou migo o que quis falar
 e con outros mui sen razon;
 e do que nos i diss' enton
 bõa razon mi par foi dar
 per que lhi trobasse. Non **quis**,
 e fiz mal por que o non **fiz**.

Ali u comigo falou
 do casamento seu e d'al,
 en que mi falou muit' e mal,
 que de razões i mostrou
 per que lhi trobasse! Non **quis**,
 e fiz mal por que o non **fiz**.

E sempre m'eu mal acharei
 por que lh' eu enton non trobei;

ca, se lh' enton trobara ali,
 vingara-me do que lh' ói.
 (LAPA, 1998 [1965], p. 77-78)

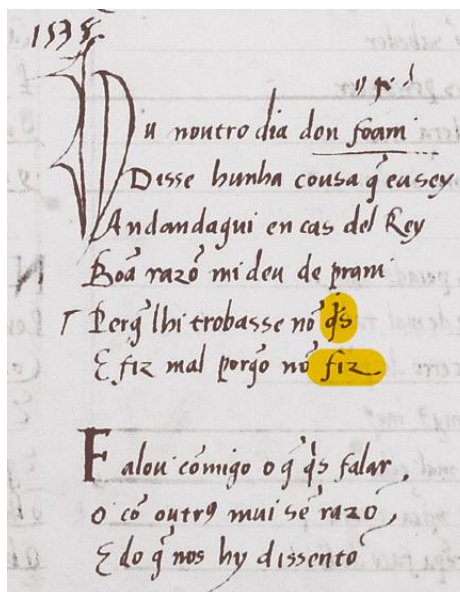


Figura 42. Primeira e metade da segunda estrofe da B 1538 (Edição fac-similada de 1982).

⁸⁵ Cumpre ressaltar que não foi encontrada essa versão da cantiga no cancionero da Vaticana.

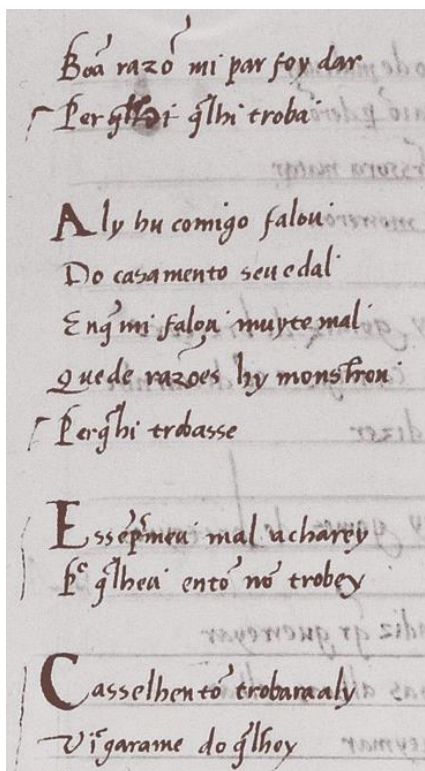


Figura 43. Metade da segunda estrofe e estrofes três, quatro e cinco da B 1538 (Edição fac-similada de 1982).

(40)

Cantiga de escárnio e maldizer 402

Chegou Paio de más arte
 com seu cerame de Chartes;
 e nom leeu el nas partes
 que chegasse há um mês
 e do lûes ao martes
 foi comendador d'Ocrês.

[As]semelha-me busnardo,
 vind' em seu ceramem pardo;
 e u nom houvesse reguardo
 em nêum dos dez e três,
 log'houve mant'e taberdo
 e foi comendador d'Ocrês.

E chegou per u ham grada
 descalço, gram madurgada:
 u se nom catavam nada
 d'um hom[e] atam **rafez**,
 cobrou manto com espada
 e foi comendador d'Ocrês.
 (LAPA, 1998 [1965], p. 254-255)

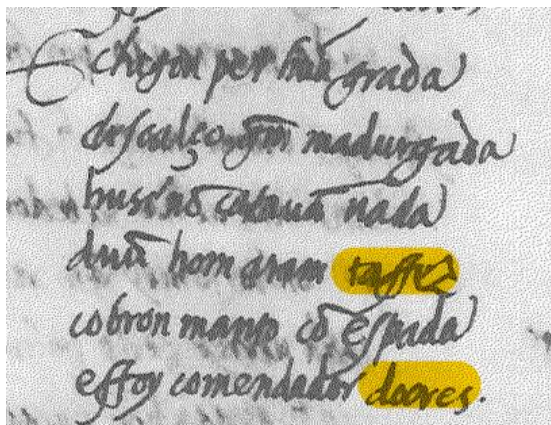


Figura 44. Última estrofe da V1132 (Edição fac-similada de 1973).

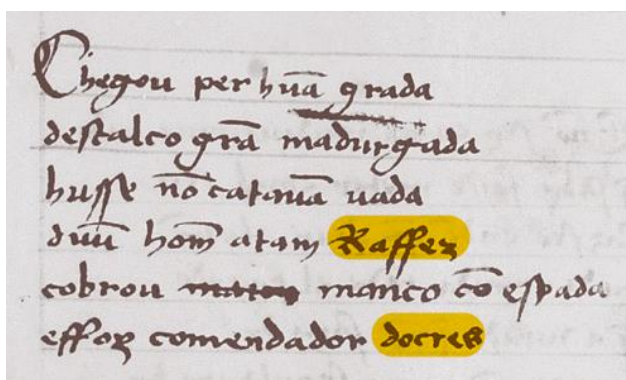


Figura 45. Última estrofe da B 1600 (Edição fac-similada de 1982).

Nos exemplos (39) e (40) e nas figuras 42, 43, 44 e 45, é notório que as grafias das edições críticas seguem as dos manuscritos, isto é, nas edições fac-similadas as palavras *quis* e *Ocrês* estão grafadas com <s> e as palavras *fiz* e *rafez* estão grafadas com <z>. Assim, podemos pressupor que, talvez, os grafemas <s> e <z> representavam o mesmo som. Poderíamos pensar que também que o problema pode estar no fato de os manuscritos não serem, na verdade, do período trovadoresco, uma vez que são cópias tardias, que poderiam ter sido influenciadas por costumes gráficos posteriores.

Ao contrário do que foi visto nas CSM, em que foram observados indícios de oposição fonológica na posição de coda (subseção 4.1.1), uma vez que foram encontrados pares mínimos que indicavam oposição, nas cantigas profanas não foram localizados casos dessa natureza. Os dados levantados na análise das rimas nas cantigas profanas nos indicam que, possivelmente, os grafemas <s>, <x> e <z>, em posição de coda, correspondem a um arquifonema fricativo, uma vez que temos certeza de que se trata de um segmento fricativo, mas não é possível saber qual era a sua realização exata naquela época, neste contexto, dada a ausência de evidências de oposição. Uma conclusão importante do nosso estudo é que as CSM parecem ser mais fiéis ao período arcaico que as cantigas profanas, nos casos em que olhamos para os grafemas, especificamente.

Para reforçar nossa hipótese verificamos as variações gráficas ocorridas nas palavras grafadas com fricativas sibilantes na posição de coda nas cantigas profanas. A seguir, estão arroladas, no exemplo (41), as diferentes grafias de uma mesma palavra encontradas nas cantigas de amor:

(41)

*fi*s (CA 203, v. 5; CA 460, v. 5)

*fi*z (CA 339, v. 11 e 13)

*fi*x (CA 330, v. 9)

*tra*x (CV 126, v. 6)

*tra*z (CV 1139, v. 2)

*pre*s (CA 462, v. 33; CA 466, v. 7)

*pre*z (CA 466, v. 6)

*fe*z (CA 3, v. 24)

*fe*x (CV 143, v. 4)

Nas cantigas de amor foram encontrados quatro pares mínimos que talvez possam indicar oposição fonológica. Um deles é o par mínimo *fis* ~ *fiz*/*fix*. Conforme podemos observar no exemplo (42), *fis* grafado com <s> refere-se a “certo, seguro, verdadeiro, leal” (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1990 [1920], p. 38), enquanto *fiz* e *fix*, grafados com <z> e <x>, referem-se ao verbo “fazer”, na 1ª pessoa do singular (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1990 [1920], p. 38). Dessa forma, pode-se observar que a mudança de uma grafia para outra acarreta a mudança do significado das palavras.

(42)

Cantiga de amor 203

Nostro Senhor que me fez tanto mal,
ainda me podera fazer ben,
se mia senhor, per quen este mal ven,
eu visse ced'; e non lhe peço ai:

ca se eu fosse **fis** de a veer,

non querria do mundo mais aver!

(MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 675)

Cantiga de amor 339

E o pesar vus mostrarei
(que nada non negarei én)
que lhi **fiz**, que non pud' ai ben
querer, poi'-la vi, nen amar:
atanto lhi **fiz** de pesar.

Mais gran prazer lhi per farei
 ora, quando m' alongarei
 d'u a eu soí(a) a veer.
 (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904 p. 675)

Cantiga de amor 330

Coita, de pran, ja eu non perderei!
 e non m' atrevo sen vos a guarir!
 E sei de **fix** que ensandecerei!
 Pois eu de vos os meus olhos partir',
 e vus non vir' u vus soía veer,
 nunca me Deus leixe i mais viver!
 (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 660)

Outro par mínimo encontrado nas cantigas de amor é das palavras *traz* e *trax*. Segundo Michaëlis de Vasconcelos (1990 [1920], p. 90), a palavra *traz*, grafada com <z>, refere-se à forma imperativa do verbo “trazer”, e *trax*, grafada com <x>, também se refere ao verbo “trazer”, porém na terceira pessoa do presente do indicativo. Como podemos observar nos exemplos em (43), a troca do grafema <x> por <z> não provocou mudança de significado, uma vez que nos dois exemplos citados o verbo “trazer” está conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo.

(43)

Cantiga de amor 126

Tanto me coyta e **trax** mal amor,
 que me mata, seed'en sabedor;
 e tod'aquesto é des que, senhor,
 vos vi;
 des i
 nunca coita perdi.

(Fonte: Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-). Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em 09/06/2016)

Cantiga de amor 1139

Faz-m' agora por si morrer,
 e **traz**-me mui coitado,
 mia senhor do bon parecer
 e do cós bem talhado;
 a por que hei morte a prender
 come cervo lançado,
 que se vai do mund'a perder
 da companhia das cervas.
 E mal dia non ensandeci
 e pasesse das ervas

e nom viss'ú primeiro vi,
a mui fremosinha d'Elvas.

(Fonte: Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-). Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em 09/06/2016)

Já na variação gráfica das palavras *pres* ~ *prez* ocorre mudança de significado. A palavra *pres* grafada com a sibilante <s>, de acordo com Michaëlis de Vasconcelos (1990 [1920], p. 71), refere-se ao pretérito perfeito do verbo “prender” e significa “tomar, lançar mão de, apanhar”; já a palavra *prez* grafada com <z> significa “preço, valor”. É possível observar que são pares que atestam a mudança de significado de uma grafia para outra, conforme se pode ver no exemplo (44):

(44)

Cantiga de amor 462

Mais façamus tal oraçon
que Deus, que **pres** mort' e paixon,
o mande muito ben reinar!
(MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 899)

Cantiga de amor 466

O que Valença conquistou
por sempre mais valenç' aver,
Valença se quer raantêer,
e sempr' en Valenç(a) entendeu.
E de Valença é senhor,
pois el mantem **prez** et valor
e **pres** Valença por valer.
(MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 906)

Por fim, a última variação gráfica encontrada nas cantigas de amor foi *fez* e *fex*. Michaëlis de Vasconcelos (1990 [1920], p. 37) afirma que ambas as grafias se referem ao pretérito perfeito do verbo “fazer”; portanto, não há alteração de significado entre as duas formas gráficas, como mostram o exemplo (45) e as figuras 46, 47 e 48:

(45)

Cantiga de amor 49

E por maior hei, per bõa fé,
aquesta coita de quantas fará
Nostro Senhor, e por maior mi-a dá
de quantas **fez**; e pois que assi é,
gradesc'á Deus que mi faz a maior
coita do mundo haver por mia senhor,

Pois que mi-a faz haver pola melhor

dona de quantas fez Nostro Senhor.
(MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 509)

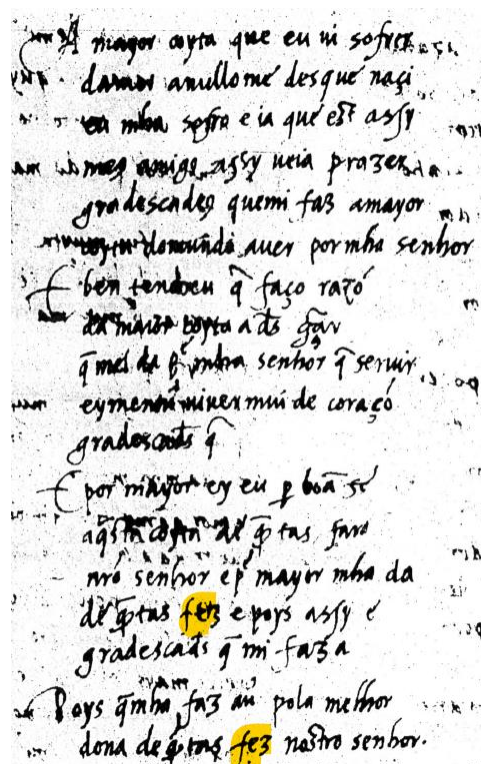


Figura 46. V49 (Edição fac-similada de 1973).

Cantiga de amor 153

Senhor, em tam grave dia
 vos vi que nom poderia
 mais; e, por Santa Maria,
 que vos fez⁸⁶ tam medurada,
 doede-vos algum dia
 de mi, senhor bem talhada.
 (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1904, p. 305)

⁸⁶ A decifração foi feita tomando-se com base a edição diplomática de Monaci (1875, p. 63), que foi realizada a partir do próprio cancionero, na Biblioteca Vaticana, conforme podemos observar:

Senhor en tan graue dia
 uo ui que nõ poderia
 mays e por santa maria
 queus fez tan mefurada
 do edeuo algun dia
 demi senhor bẽ talhada

Senhor en ta n' graue dia
 n' ni q' n' poderia
 mais e por santa maria
 que n' fez ta mesurada
 do deus algum dia
 de mi senhor b' tallhada

 Poy sempre a en nos mesura
 e todo b' e cordura
 que ds fez e nos feitura
 q' n' fez e molher nada
 do deus p' mesura
 de mi senhor b' tallhada
 e por ds senhor tomado
 mesura per gra' bondade
 que n' el deu e carada
 e n' da n' n' coyrada
 e algu' doo Tomade
 de mi senhor b' tallhada

Figura 47. V153 (Edição fac-similada de 1973).

Senhor e tã graue dia
 N' ni q' n' poderia
 Mais e por santa maria
 Que n' fez ta mesurada
 Do deus algum dia
 De mi senhor b' Tallhada

 Poy sempre a enos mesura
 E todo b' e cordura
 Que ds fez e nos feitura
 Q' n' fez e molher nada
 Do deus p' mesura
 De mi senhor b' Tallhada

 E por ds senhor tomado
 Mesura per gra' bondade
 Que n' el deu e carade
 E n' da n' n' coyrada
 E algu' doo Tomade

Figura 48. B 550 (Edição fac-similada de 1982).

É interessante notar que a cantiga de amor 153, na versão da Michaëlis de Vasconcelos (1904) e no manuscrito da Biblioteca Nacional (figura 48), a palavra *fez*

está grafada com <z> e no manuscrito da Vaticana (figura 47) está grafada com <x>. Como se trata da mesma cantiga, poderíamos pensar que essa variação gráfica comprovasse que os grafemas <z> e <x> representavam o mesmo som, no entanto, devemos nos atentar ao fato de que o manuscrito da Vaticana é posterior às cantigas; apenas o da Ajuda é contemporâneo e assim, talvez isto seja apenas um problema de cópia.

A fim de corroborar nossa hipótese, pesquisamos também pistas nas variações gráficas ocorridas nas palavras grafadas com fricativas sibilantes na posição de coda silábica das cantigas de amigo. Abaixo, estão listadas, no exemplo (46), as diferentes grafias de uma mesma palavra encontradas nas cantigas de amigo:

(46)

fi_s (Nunes 189, v. 8; Nunes 429, v. 26)

fi_z (Nunes 116, v. 5, 11 e 17; Nunes 158, v. 6, 12, 18, 24 e 30; Nunes 364, v. 12)

fe_z (Nunes 402, v. 5)

fe_x (Nunes 402, v. 1)

qui_s (Nunes 154, v. 7)

qui_x (Nunes 116, v. 6, 12 e 18; Nunes 158, v. 6, 13, 18, 24 e 30)

Nas cantigas de amigo, foram encontrados três pares mínimos que poderiam ser indícios de uma possível oposição fonológica na posição de coda. O primeiro deles é o par mínimo *fis* ~ *fiz*. Segundo Nunes (1973 [1926/1929], vol.2, p. 623), a palavra *fis* grafada com <s> refere-se ao ato de “convencer alguém”. Já o *fiz*, grafado com <z>, refere-se à primeira pessoa do verbo “fazer” (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 620). Assim, é notório que a mudança de uma grafia para outra acarretou a mudança de significado entre as palavras, conforme podemos observar no exemplo (47):

(47)

Cantiga de amigo 189

El chora muito e filha-s´a jurar
que é sandeu e que-me fazer **fis**
que por mi morr´e, pois morrer nin quis,
mui ben sei eu que á ele vagar,
ca nunca lh´eu vejo morte prender,
nen a ar vejo nunca ensandecer.

(NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 170-171)

Cantiga de amigo 429

Pois eu e[n] mia vontade
 de o non veer son ben **fis**;
 que porrei par caridade
 ant'el candeas de Paris?
 non mi aduz o meu amigo,
 pero lho rogu' e lho digo.
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 387-389)

Cantiga de amigo 116

Falei un dia, por me baralhar
 con meu amigo, con outr', u m'el visse
 e direi-vos que lhi dix', u m'el disse
 porque lhi fezera tan gram pesar:
 se vos i, meu amigo, pesar **fiz**,
 non foi por al, se non porque me quix.

Por baralhar con el e por al non
 falei con outr', en tal que o provasse,
 e pesou-lhi mais ca se o matasse
 e preguntou-m' e dixi lh'eu enton:
 se vos i, meu amigo, pesar **fiz**,
 non foi por al, se non porque me quix.

Ali u eu con outr' ant'el falei
 preguntou-m' ele porque lhi fazia
 tan gran pesar ou se o entendia
 e direi-vos como me lhi salvei:
 se vos i, meu amigo, pesar **fiz**,
 non foi por al, se non porque me quix.
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 107)

Cantiga de amigo 158

Amigas, quando se quitou
 meu amig' um dia d'aqui,
 pero mi-o eu coitado vi
 e m'el ante muito rogou
 que lhi perdoasse, non quix
 e fiz mal, por que o non **fiz**.

E pavor ei de s'alongar
 d'aqui, assi Deus me perdon,
 e fará-o com gram razon,
 ca me veo ante rogar
 que lhi perdoasse, non quix
 e fiz mal, porque o non **fiz**.

Chamava-m'el lume dos seus
 olhos e seu ben e seu mal,
 poi-lo non fazia por al,
 que o fizesse [eu] por Deus,
 que lhi perdoasse, non quix,

e fiz mal, porque o non **fiz**.

E, se o por em perdud'ei,
 nunca maior dereito vi,
 ca v'eo chorar ante mi
 e disse-mi o que vos direi,
 que lhi perdoasse, non quix,
 e fiz mal, porque o non **fiz**.

E sempre m'em mal acharei,
 por que lh'enton non perdoei,
 ca, se lh'eu perdoass'ali,
 nunca s'el partira d'aqui;
 que lhi perdoasse, non quix,
 e fiz mal, por que o non **fiz**.
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 144-145)

Cantiga de amigo 364

Que b'oa romaria
 con meu amigo **fiz**,
 ca lhi dix', a Deus grado,
 quanto lh'eu dizer quix
 e dixi-lho'o gram torto
 que sempre d'ele prix:
 muito venho pagada,
 por quanto lhi falei;
 mais a m'el namorada,
 que nunca lhi guarrei.
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 333-334)

Outra variação gráfica encontrada nas cantigas de amigo foi *fez* e *fex*. Nunes (1973 [1926/1929], vol.2, p. 620-621) afirma que a palavra *fez* grafada com <z> e *fex* grafada com <x> remetem ao mesmo significado, ou seja, ambas se referem à segunda pessoa do singular do verbo “fazer”. A mudança de uma grafia para outra, neste caso, não acarretou mudança de significado entre as palavras. A seguir, no exemplo (48), está descrita a cantiga 402, onde se encontra o par mínimo: *fez* e *fex*:

(48)

Cantiga de amigo 402

Fex ùa cantiga d'amor
 ora meu amigo por mi,
 que nunca melhor feita vi,
 mais, como x'é mui trobador,
fez ùas liras no son
 que mi sacam o coraçom,

Muito ben se soube buscar,
 por mi ali quando a **fez**,
 en loar-mi muit´e meu prez,
 mais de pran, por xe mi matar,
fez ãas liras no son
 que mi sacan o coraçon.

Per bõa fé ben baratou
 de a por mi bõa fazer
 e muito lho sei agradecer,
 mais vedes de que me matou,
fez ãas liras no son
 que mi sacan o coraçon
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 364-365)

Para finalizar a análise das variações gráficas nas cantigas de amigo, o último caso encontrado foi *quis* e *quix*. A palavra *quis* grafada com <s> e a palavra *quix* grafada com <x>, de acordo com Nunes (1973 [1926/1929], vol.2, p. 671), referem-se à primeira pessoa do pretérito perfeito do verbo “querer”. Portanto, não há alteração de significado entre as duas formas gráficas, conforme mostra o exemplo (49):

(49)

Cantiga de amigo 154

Quis m´el dizer, assi Deus mi perdon,
 o ben que mi quer a mui gram pavor
 e quis-me logo chamar senhor
 e defendi-lho eu e el enton
 tornou mui trist´e eu ben lh´entendi
 que lhi pesou porque lho defendi.
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 141)

Cantiga de amigo 116

Falei un dia, por me baralhar
 con meu amigo, con outr´, u m´el visse
 e direi-vos que lhi dix´, u m´el disse
 porque lhi fezera tan gram pesar:
 se vos i, meu amigo, pesar fiz,
 non foi por al, se non porque me **quix**.

Por baralhar con el e por al non
 falei con outr´, en tal que o provasse,
 e pesou-lhi mais ca se o matasse
 e preguntou-m´e dixi lh´eu enton:
 se vos i, meu amigo, pesar fiz,
 non foi por al, se non porque me **quix**.

Ali u eu con outr´ant´el falei
 preguntou-m´ele porque lhi fazia
 tan gran pesar ou se o entendia
 e direi-vos como me lhi salvei:
 se vos i, meu amigo, pesar fiz,
 non foi por al, se non porque me **quix**.
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 107)

Cantiga de amigo 158

Amigas, quando se quitou
 meu amig´um dia d´aqui,
 pero mi-o eu coitado vi
 e m´el ante muito rogou
 que lhi perdoasse, non **quix**
 e fiz mal, por que o non fiz.

E pavor ei de s´alongar
 d´aqui, assi Deus me perdon,
 e fará-o com gram razon,
 ca me veo ante rogar
 que lhi perdoasse, non **quix**
 e fiz mal, porque o non fiz.

Chamava-m´el lume dos seus
 olhos e seu ben e seu mal,
 poi-lo non fazia por al,
 que o fizesse [eu] por Deus,
 que lhi perdoasse, non **quix**,
 e fiz mal, porque o non fiz.

E, se o por em perdud´ei,
 nunca maior dereito vi,
 ca vo chorar ante mi
 e disse-mi o que vos direi,
 que lhi perdoasse, non **quix**,
 e fiz mal, porque o non fiz.

E sempre m´em mal acharei,
 por que lh´enton non perdoei,
 ca, se lh´eu perdoass´ali,
 nunca s´el partira d´aqui;
 que lhi perdoasse, non **quix**,
 e fiz mal, por que o non fiz.
 (NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 144-145)

Por fim, verificamos as variações gráficas das palavras grafadas com fricativas sibilantes na posição de coda nas cantigas de escárnio e maldizer, conforme podemos observar no exemplo (50), a seguir:

(50)

prez (LAPA 39, v. 11; LAPA 60, v. 11)*prês* (LAPA 143, v. 20)*quis* (LAPA 24, v. 2; LAPA 43, v. 8; LAPA 316, v. 19)*quix* (LAPA 170, v. 3; LAPA 177, v. 9; LAPA 307, v. 5)*traz* (LAPA 202, v. 9)*trax* (LAPA 124, v. 4)*trás* (LAPA 127, v. 21)

Segundo Lapa (1998, p. 365-366), a palavra *prez* grafada com <z> significa “dignidade, valor” e a palavra *prês* grafada com <s> refere-se ao presente do indicativo do verbo “prender” e significa, também, “tecido fino da Flandres”. Na cantiga de escárnio e maldizer 143, citada no exemplo (51), “prês de Cambrai” era um tecido de Flandres, em geral verde, mas que poderia ser igualmente azul, o que talvez seja mais adequado para cor de olheiras, conforme o autor cita na cantiga. Assim, é possível notar a mudança de significado das palavras dependendo da grafia que elas possuem, como é possível observar no exemplo a seguir:

(51)

Cantiga de escárnio e maldizer 39

E digo-vos que m' é gran mal
daquesto que lhi conteceu,
ca são eu cord' e leal,
pero me dan **prez** de sandeu;
mais vedes de que ei pesar
daquel que a foi empenhar:
de que cuidan que xa fodeu.
(LAPA, 1998 [1965], p. 45)

Cantiga de escárnio e maldizer 143

Se el algur acha freiras,
ou casadas ou solteiras,
filha – xas pelas carreiras;
e, se queren dizer “ai”,
atá lhis faz as olheiras
ben come **prês** de Cambrai.
Lop' Anaia non se vaia,
ca, senhor, se s'ora vai
e lhi frorecer a faia,
a alguen jogará lai.
(LAPA, 1998 [1965], p. 105)

A variação gráfica das palavras *quis* e *quix*, de acordo com Lapa (1998, p. 368-369), pode ter ou não mudança de significado entre as duas diferentes grafias, ou seja, *quis* grafada com <s> refere-se ao perfeito do indicativo do verbo *querer* e o mesmo significado é dado a palavra grafada com <x> (*quix*). Entretanto, dependendo da cantiga, *quis* grafado com <s> pode significar também o pronome *cada um*. No exemplo (52) podemos observar os significados de acordo com a cantiga:

(52)

Cantiga de escárnio e maldizer 24

O que foi passar a serra
e non **quis** servir a terra,
é ora, entrant´ a guerra,
que faroneja?
Pois el agora tan muito erra,
maldito seja!
(LAPA, 1998 [1965], p. 35)

Cantiga de escárnio e maldizer 170

Non levava un dinheiro
ogan´, u ôuvi passar
per Campos e **quix** pousar
en casa dun cavaleiro
que se ten por infançon;
e soltou-m´ un can enton,
e mordeu-me o seendeiro.
(LAPA, 1998 [1965], p. 120)

Cantiga de escárnio e maldizer 316

Joan Baveca e Pero d´Ambrõa
ar departiron logo no Gran Can;
e pelejaron sobr´ esto de pran
Joan Baveca e Pero d´ Ambrõa,
dizend´: _Ora veeremos **quis** qual é!
E leixei eu assi, per bõa fé,
Joan Baveca e Pero d´Ambrõa.
(LAPA, 1998 [1965], p. 207)

Outra variação gráfica encontrada nas cantigas de escárnio e maldizer foram *traz* ~ *trax* ~ *tras*, como podemos observar no exemplo (53), a seguir. Lapa (1998, p. 385-386) afirma que as palavras *traz* grafada com <z> e *trax* grafada com <x> referem-se ao presente do indicativo do verbo “trazer”. Já a palavra *tras* grafada com <s> refere-se à preposição “atrás”.

(53)

Cantiga de escárnio e maldizer 202

Este sangrador, amiga,
traz ãa nova sangria,
 onde m'eu non percebia:
 filhou-me pela barriga,
 começou a sofaldrar:
 al fodido irá sangrar
 sangrador em tal logar!
 (LAPA, 1998 [1965], p. 139)

Cantiga de escárnio e maldizer 124

Ora é já Martin Vaásquez certo
 das planetas que tragia erradas,
 cujo poder **trax** en si encoberto:
 ca per Mars foi mal chagad' en peleja,
 e per Saturno cobrou tal igreja
 sen prol nen ãa em logar deserto.
 (LAPA, 1998 [1965], p. 94)

Cantiga de escárnio e maldizer 127

E sei, Don Fernando, per quant' aprendi,
 non poderedes esta dona aver,
 ca seus vassalos, com'ouço dizer,
 non queren om'estranho sobre si:
 ca dizen que sabedes lousinhar
 ome deant' e sabedes buscar
 gran mal de **tras** a muitos, com'ói.
 (LAPA, 1998 [1965], p. 94)

Em síntese, os dados das cantigas profanas na posição de coda apresentados nesta análise nos trazem evidências contraditórias, pois, nas rimas, foram encontradas palavras grafadas de forma diferente na posição de coda e rimando entre si - como *conquis* grafada com <s> rimando com *fiz* grafada com <z> (exemplo 35), *fiz* grafada com <z> rimando com *quix* grafada com <x> (exemplos 36, 37 e 38) e *rafez* grafada com <z> rimando com *Ocrês* grafada com <s> (exemplo 40). Já em relação às variações gráficas, foram encontrados pares mínimos que poderiam nos indicar indícios de oposição fonológica, como palavras grafadas com <s> e <z>/<x>, em que os significados alteraram-se, fato que nos induz a pensar que entre <s> e <z>/<x> haveria uma diferença de sonoridade e, conseqüentemente, uma oposição fonológica. Entretanto, nas cantigas profanas foram encontradas também palavras grafadas com <x> e <s> em que os significados mantiveram-se inalterados, como *quix* e *quis*. Portanto, acreditamos que na

posição de coda das cantigas profanas havia neutralização entre os grafemas <s>, <x> e <z>.

Diante dos dados expostos e analisados, pressupomos que na posição de *onset* silábico, nas cantigas religiosas e profanas, <ss>/<s> não estão em oposição e que <ç>/<c>/<z> também não; entretanto, o primeiro conjunto de grafemas estabelece oposição com o segundo grupo. Além disso, observamos uma diferença no comportamento fonológico das fricativas na posição de coda. Nas CSM, houve indícios de uma oposição fonológica entre as sibilantes vozeadas e desvozeadas, bem como entre as sibilantes e as chiantes; no entanto, dados provenientes das cantigas profanas parecem indicar que poderia já haver neutralização de vozeamento entre as sibilantes e entre estas e a consoante representada por <x> (*fix, fex, quix, trax*).

Para explicar a mudança de comportamento fonológico das cantigas religiosas para as cantigas profanas, estamos trabalhando com duas hipóteses. A primeira hipótese é a questão da variação geográfica, pois na Espanha (berço das CSM) poderia haver oposição entre as fricativas vozeada e desvozeada e, em Portugal (berço das cantigas profanas), poderia estar já acontecendo o processo de neutralização entre essas fricativas vozeadas e desvozeadas que verificamos até hoje. Já a segunda hipótese se baseia na questão da datação dos manuscritos, uma vez que os códices das CSM são do século XIII, o Cancioneiro da Ajuda (A) é do século XIV e os Cancioneiros da Biblioteca Nacional (B) e o Cancioneiro da Vaticana (V) são das primeiras décadas do século XVI. Nos códices das CSM, contemporâneos dos trovadores, não se verificam indícios de que já estaria ocorrendo a neutralização das sibilantes quanto ao vozeamento em posição de coda; essas pistas provêm apenas dos cancioneiros posteriores, que registram cantigas profanas. Sendo estas cópias (e, possivelmente, cópias de cópias), dadas as suas condições de produção, estão mais abertas à interferência de fenômenos linguísticos de épocas posteriores na representação gráfica de palavras específicas e também de erros de cópia. Neste caso, os dados apontariam para a inexistência de processos de neutralização das fricativas sibilantes em coda, na época trovadoresca.

4.2.2 Fricativas chiantes

Apresentamos nesta subseção a análise dos dados referentes às rimas e às variações gráficas das fricativas chiantes vozeadas (<j> e <g>) e desvozeadas (<x> e <ch>) mapeadas nas cantigas profanas.

Seguimos o mesmo procedimento de coleta e análise feito com relação às CSM, ou seja, primeiramente, fizemos um mapeamento das ocorrências das fricativas chiantes

(vozeadas e desvozeadas) presentes nas 150 cantigas profanas selecionadas para o *corpus* deste estudo (subseção 1.2), levando em consideração a posição que ocupam na sílaba (*onset* ou *coda*). Posteriormente, analisamos as possibilidades e impossibilidades de rimas entre os vocábulos associados e verificamos as variações gráficas dos grafemas <j> e <g>; <x> e <ch> para investigar se havia ou não oposição fonológica entre os sons representados por esses grafemas nas cantigas profanas.

Em relação às fricativas chiantes vozeadas nas cantigas profanas, montamos uma tabela para apresentar as ocorrências dos grafemas <j> e <g> na posição de *onset* e *coda* silábica:

Tabela 11. Quantificação das ocorrências das chiantes vozeadas em posição de *onset* e *coda* nas cantigas profanas.

	<i>Grafemas</i>	<i>Onset</i>	<i>Coda</i>
<i>Cantiga de Amor</i>	<j>	102	0
	<g>	17	0
<i>Cantiga de Amigo</i>	<j>	63	0
	<g>	14	0
<i>Cantiga de Escárnio e Maldizer</i>	<j>	168	0
	<g>	50	0

Analisando os dados da tabela acima, verificamos que, na posição de *onset*, o grafema <j> apresenta maior número de ocorrências do que o grafema <g> e, na posição de *coda*, os grafemas <j> e <g> não apresentaram ocorrências no *corpus* analisado.

Vale apontar que, assim como foi verificado nas cantigas religiosas, nas cantigas profanas também foi considerado o grafema <i>, pois, como já fora citado anteriormente, na escrita antiga do português, os grafemas <i>/<y> e o grafema <j> eram considerados a mesma letra.

Além disso, assim como foi visto nas fricativas chiantes das CSM, nas cantigas profanas atestamos também a impossibilidade de rima entre os sons representados pelos grafemas <j> e <g>. Arrolamos, a seguir, os exemplos referentes às rimas envolvendo os grafemas <j> (54) e os grafemas <g> (55) nas cantigas profanas:

(54)

Grafemas <j>

Cantigas de amor

veja/ veja/ veja/ seja (CA 217)

vejo/ desejo/ sejo (CA 278)

desejo/ vejo (CA 279)

sobejo/ vejo/ desejo (CA 344)

vejo/ desejo (CA 414)
veja/ seja (CA 414)
desejo/ sobejo/ sejo/ vejo (CA 418)
enveja/ sobeja/ seja/ veja (CA 418)

Cantigas de amigo

vejo/ sejo (Nunes 8)
vejo/ desejo (Nunes 29)
vejo/ desejo (Nunes 44)
sejo/ desejo (Nunes 44)
sejo/ desejo (Nunes 47)
vejo/ sobejo (Nunes 47)
seja/ deseja (Nunes 47)
veja/ sobeja (Nunes 47)
vejo/ desejo/ sobejo (Nunes 51)
veja/ seja (Nunes 58)
vejo/ desejo (Nunes 63)
desejo/ vejo (Nunes 69)
sejo/ desejo/ vejo (Nunes 112)
sobejo/ vejo (Nunes 113)
veja/ seja (Nunes 113)
sejo/ desejo (Nunes 123)
desejo/ vejo (Nunes 125)
seja/ deseja (Nunes 132)
sejo/ desejo (Nunes 138)
vejo/ sejo (Nunes 182)
sejo/ vejo (Nunes 217)
sobejo/ vejo (Nunes 253)
seja/ deseja (Nunes 275)
sobejo/ desejo (Nunes 277)
seja/ veja (Nunes 286)
veja/ seja (Nunes 353)
veja/ seja (Nunes 372)
desejo/ vejo (Nunes 374)
desejo/ vejo (Nunes 400)
vejo/ desejo (Nunes 449)
vejo/ desejo (Nunes 455)
veja/ deseja (Nunes 463)
seja/ veja (Nunes 501)
seja/ veja (Nunes 502)
desejo/ vejo (Nunes 512)

Cantigas de escárnio e maldizer

faroneja/ seja (LAPA 24)
mejo/ vedejo/ desejo (LAPA 30)
peleja/ igreja (LAPA 124)
sejo/ sobejo (LAPA 208)
vejo/ sobejo/ entejo (LAPA 239)

egleja/ seja/ proteja (LAPA 277)
vejo/ desejo/sejo/ antejo (LAPA 280)
igreja/ deseja (LAPA 329)
enveja/ seja/ deseja/ veja (LAPA 397)

(55)

Grafemas <g>

Cantigas de amor

quige/ lige (CA 126)
linhage/ trage/ menage (CA 290)

Cantigas de amigo

trage/ linhage/ sage (Nunes 340)

Cantigas de escárnio e maldizer

parage/ trage (LAPA 88)
parage/ message (LAPA 118)
bastage/ sage/ domage (LAPA 143)
barnage/ peage (LAPA 168)
linhage/ trage (LAPA 201)

Sobre as fricativas chiantes vozeadas na posição de *onset* silábico nas cantigas profanas, é possível observar, nos exemplos (54 e 55), que houve predominância dos casos em que as palavras grafadas com <j> rimam com o que está grafado com <j>.

Em relação ao grafema <g>, a partir do exemplo (55), verificamos que, quando ocorre rima, as palavras estão grafadas da mesma forma, ou seja, as palavras que estão grafadas com <g> rimam apenas com as que também estão grafadas com <g>.

Em busca de maiores esclarecimentos sobre a realização fonética das chiantes vozeadas (<j> e <g>) nas cantigas profanas, observamos a variação gráfica das fricativas chiantes nas cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer. Foi registrada, nas cantigas de amor, a mesma palavra grafada de maneiras diferentes, porém, em nenhum dos casos, as ocorrências estão rimando entre si. A seguir, no exemplo (56), estão indicadas as variações gráficas identificadas, nas cantigas de amor, entre os grafemas <j> e <g>, respectivamente.

(56)

<i>oje</i> (CA 365)	<i>oge</i> (CA 374)
<i>desejo</i> (CA 96)	<i>deseg´</i> (CA65)
<i>vejo</i> (CA 85)	<i>veg´</i> (CA 73)
<i>traj´</i> (CA 98)	<i>trage</i> (CA 98)

Averiguamos, no glossário de Michaëlis de Vasconcelos (1990 [1920]), os significados das palavras do exemplo (56), para verificarmos se havia ou não alteração de significados entre as diferentes grafias. Segundo a autora, *oje* ~ *oge* se referem ao advérbio temporal “hoje” (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1990 [1920], p. 61). As palavras *desejo* grafada com <j> e *deseg´* grafada com <g> também possuem o mesmo significado, ou seja, referem-se à primeira pessoa do presente do indicativo do verbo “desejar” (MICHAËLIS DE VASCONCELOS 1990 [1920], p. 21). Em seguida, as palavras *vejo* grafada com <j> e *veg´* grafada com <g>, encontradas no *corpus* analisado, referem ao presente do indicativo do verbo “ver”. E, por fim, as palavras *traj´* grafada com <j> e *trage* grafada com <g> referem-se à terceira pessoa do presente do indicativo do verbo “trazer” (MICHAËLIS DE VASCONCELOS 1990 [1920], p. 90).

Nas cantigas de amigo foi encontrado apenas um caso em que há variação gráfica: *oje* e *oge*, segundo o glossário de Nunes (1973 [1926/1929], vol.2, p. 653). A partir desta afirmação, fomos buscar ao longo das cantigas de amigo registros dessa variação. Para nosso estranhamento, não encontramos na edição de Nunes (1973 [1926/1929], vol.2) a variação grafada com <g> (*oge*) que o próprio autor aponta, pois na versão de Nunes (1973 [1926/1929], vol.2), as ocorrências desse advérbio de tempo estão todas grafadas com <j> (*oje*).

A fim de buscar provas de que existia, nas cantigas de amigo, a palavra *oge* grafada com <g>, verificamos as edições fac-similadas. Abaixo, no exemplo (57), temos a transcrição da cantiga 101, segundo a versão de Nunes (1973 [1926/1929], vol.2), e nas figuras 49 e 50, estão as versões da mesma cantiga, que sobreviveram nos manuscritos CV269 e CBN666:

(57)

Cantiga de amigo 101

Vistes, madre, quando meu amigo
 pôs que verria falar comigo?
oje dia cuidades que venha?

Vistes, u jurou que non ouvesse
nunca de min bem, se non vesse?
oje dia cuidades que venha?

Viste las juras que jurou enton,
que verria sen mort'ou sen prison?
oje dia cuidades que venha?

Viste las juras que jurou ali,
que verria, e jurou-as per mi:
oje dia cuidades que venha?
(NUNES, 1973 [1926/1929], vol.2, p. 92)

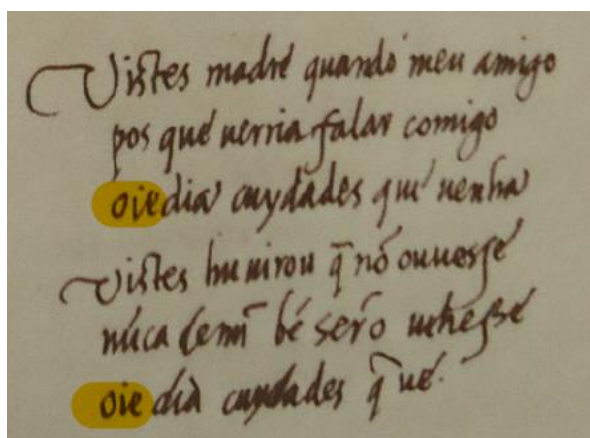


Figura 49. Primeira e segunda estrofe da V269 (Edição fac-similada de 1973).

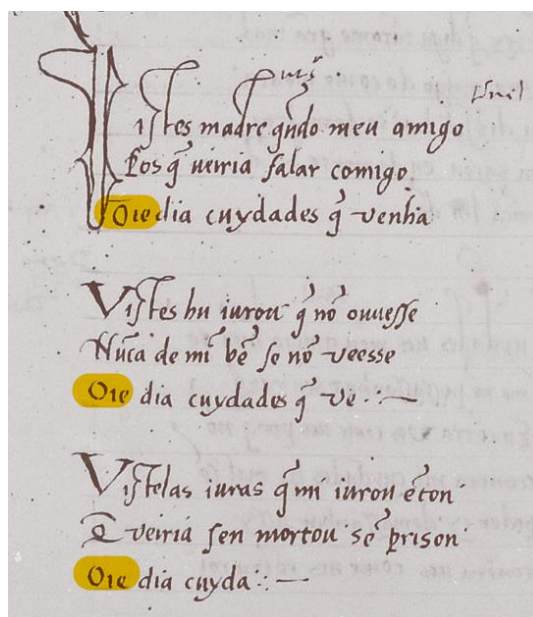


Figura 50. As três primeiras estrofes da B 666 (Edição fac-similada de 1982).

É possível observar no exemplo (57), retirado de Nunes (1973 [1926/1929], vol.2, p. 92), que a palavra *hoje* está grafada com <j> (*oje*) e, nas figuras 49 e 50, estão

grafadas com a vogal <i> (*oie*). Conforme já foi visto neste trabalho e, inclusive, nesta subseção, a consoante <j> era substituída, na época, pelas consoantes <g>, <i> e/ou <y>. Porém, para Nunes (1973 [1926/1929], vol.2, p. 653), no Glossário (1973 [1926]), o significado das palavras *oje/ oge* e *oie* é o mesmo, ou seja, as três grafias se referem ao advérbio de tempo “hoje”.

Por fim, verificamos a variação gráfica das chiantes vozeadas (<j> e <g>) nas cantigas de escárnio e maldizer. Nessas cantigas, foi encontrada a palavra *monja* grafada com <j> e, segundo Lapa (1998, p. 346), não seria estranho encontrar *monga* grafada com <g>. Então, fomos verificar a variação gráfica na edição de Lapa (1998) e nos manuscritos originais.

A seguir, no exemplo (58), apresentamos a cantiga de escárnio e maldizer de número 36, na edição de Lapa (1998), que a palavra *monja* está grafada com <j>:

(58)

Cantiga de escárnio e maldizer 36

As mías jornadas vedes quaes son,
meus amigos, meted´ i femença:
de Castr´ a Burgos e end´ a Palença;
e de Palença sair-mi a Carrion
e end´ a Castro; e Deus mi dé conselho,
ca vedes: pero vos ledo semelho,
muit´ anda trist´ o meu coração.

E a dona que m´assi faz andar
casad´ é, ou viuv´ ou solteira,
ou touquinegra, ou **monja** ou freira;
e ar se guarde quen s´ á per guardar,
ca mia fazenda vos digu´ eu sem falha;
e rog´ a Deus que m´ajud´ e mi valha
e nuncas valh´ a quen mi mal buscar.

E non vos ous´ eu dela mais dizer
de como...
non á i tal que logo non...
...que em seu parecer
non...
(LAPA, 1998 [1965], p. 94)

Nos manuscritos originais (CV555 e CBN968), encontramos na mesma cantiga a palavra *mũnga*⁸⁷ grafada com <g>, conforme podemos observar nas figuras 51 e 52:

⁸⁷ O grafema <g>, português atual, só representa a consoante fricativa diante das vogais <e> e <i>; *monga*, no português atual, portanto, não apresenta a mesma pronúncia de *monja* (daí a necessidade de substituir <g> por <j>).

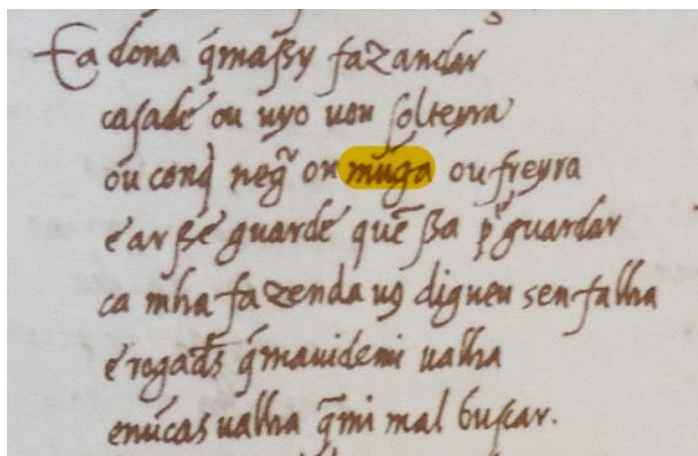


Figura 51. Segunda estrofe da cantiga 36 em V 555 (Edição fac-similada de 1973).

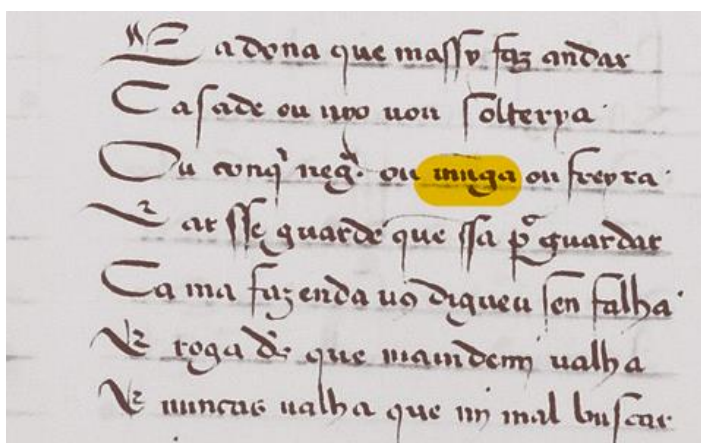


Figura 52. Segunda estrofe da cantiga 36 em B 968 (Edição fac-similada de 1982).

A partir do exemplo (58) e das figuras 51 e 52, verificamos que há variação gráfica entre a palavra *monja* grafada com <j> e a palavra *monga* grafada com <g>; porém, ambas as grafias remetem ao mesmo significado: “nome que se dá à mulher adepta do monasticismo feminino, estilo de vida presente em diversas religiões”.

A partir dos dados analisados das fricativas chiantes vozeadas nas cantigas profanas, podemos pressupor que, assim como foi visto nas cantigas religiosas, os grafemas <j> e <g> provavelmente representavam o mesmo som (/ʒ/) na época trovadoresca, uma vez que foram encontradas palavras grafadas com <j> e <g> rimando entre si. Além disso, outra pista que nos leva a tal afirmação é o fato de que, apesar de termos encontrado diferentes grafias das mesmas palavras, elas não possuem significados diferentes e, por isso, nos apontam para a hipótese de haver uma variação, ou seja, realizações fonéticas diferentes do mesmo fonema.

Sobre as fricativas chiantes desvozeadas (<x> e <ch>) nas cantigas profanas, não encontramos casos em que os sons representados por esses grafemas, na escrita,

estivessem rimando entre si, nem em *onset* nem em coda silábica. Partimos, então, para a verificação das variações gráficas na posição de *onset* e na posição de coda.

A análise e a conclusão dos dados das variações gráficas das fricativas chiantes desvozeadas foram semelhantes ao que vimos nas CSM, ou seja, não há variação gráfica na posição de *onset* e coda. Encontramos palavras grafadas com as chiantes desvozeadas na posição de *onset*, mas sem variação de escrita, ou seja, palavras grafadas com <x> não variam com palavras grafadas com <ch> e vice-versa. Na posição de coda, não encontramos ocorrência do grafema <ch>, e os casos encontrados do grafema <x> na posição de coda já foram explicados na subseção 4.2.1 deste trabalho.

A partir da análise dos dados desta subseção da tese, verificamos que, na época trovadoresca, havia oposição entre os grafemas <x> e <ch>, isto é, o grafema <x> (/ʃ/) representava um fonema diferente do grafema <ch> (/tʃ/).

4.3 Considerações Finais

Nesta seção apresentamos e discutimos os dados referentes às fricativas sibilantes e chiantes nas cantigas religiosas e nas profanas. A partir das análises das rimas e das variações gráficas encontradas nas cantigas trovadorescas podemos afirmar que os resultados alcançados foram significativos para entendermos o comportamento dessas fricativas no PA. Nos quadros 14 e 15, apresentamos um resumo dos dados encontrados nas CSM e nas cantigas profanas:

Quadro 14. As rimas e as grafias encontradas nas CSM.

CSM		<i>Onset</i>	Coda
Rima		<s> rima com <s> <ss> rima com <ss> <c> rima com <c/ç>	<s> rima com <s> <z> rima com <z>
		Não há rimas entre grafias diferentes	Não há rimas entre grafias diferentes
Grafia	Sem mudança de significado	<s> ~ <ss> <z> ~ <ç> <c> ~ <ç>	<x> ~ <z>/<s>
	Com mudança de significado		<s> ~ <z>

Quadro 15. As rimas e as grafias encontradas nas cantigas profanas.

Cantigas profanas			Onset	Coda
Rima	CA		<s> rima com <s> <ss> rima com <ss>	<s> rima com <s> <z> rima com <z>
	CBN		<s> rima com <s> <ss> rima com <ss>	<s> rima com <s> <z> rima com <z>
	CV		<s> rima com <s> <ss> rima com <ss>	<x> rima com <z>
			Não há rimas entre grafias diferentes	<s> rima com <z>
Grafia	CA	Sem mudança de significado	<ç> ~ <z> <ç> ~ <c> <ss> ~ <x>	<x> ~ <s>/<z>
		Com mudança de significado	<c> diferente de <s>	<s> diferente de <z>
	CBN e CV	Sem mudança de significado	<s> ~ <ss> <s> ~ <x> <c> ~ <sc> <s> ~ <ç>	<x> ~ <s>/<z> <s> ~ <z>
		Com mudança de significado	<c>/<ç> diferente de <s>	<s> diferente de <z>

Na análise dos dados, chegamos a algumas conclusões em relação às fricativas sibilantes nas cantigas religiosas e profanas, que merecem destaque. Na posição de *onset* silábico, nas cantigas religiosas e profanas, observamos que <ss>/<s> não estão em oposição e que <ç>/<c>/<z> também não; entretanto, o primeiro conjunto de grafemas estabelece oposição com o segundo grupo.

Posteriormente, notamos uma diferença no comportamento fonológico das fricativas na posição de coda. Após analisar as CSM, observamos indícios de uma oposição fonológica entre as sibilantes vozeadas e desvozeadas, bem como entre as sibilantes e as chiantes; no entanto, dados provenientes das cantigas profanas parecem indicar que poderia já haver neutralização de vozeamento entre as sibilantes e entre estas e a consoante representada por <x> (*fix, fex, quix, trax*). Mas, como os dados que poderiam indicar uma neutralização nascente entre essas oposições provém de manuscritos escritos em época posterior à dos trovadores, podem, ao contrário, ser considerados evidências de que as oposições ainda se mantinham no século XIII, vindo a ser perdidas apenas em períodos posteriores da história da língua.

CONCLUSÃO

Iniciamos a conclusão da presente tese com uma reflexão de Goldenberg (1999), que diz que a curiosidade, a criatividade, a disciplina e, principalmente, a paixão são algumas exigências para o desenvolvimento de um trabalho acadêmico criterioso e relevante, baseado no confronto permanente entre o desejo e a realidade. O trabalho aqui apresentado iniciou-se com a curiosidade de comprovar como era o som fricativo de uma época em que não havia falantes nativos e, assim, na busca de dados, procuramos cumprir todas essas exigências e, por isso, apresentamos um estudo inédito com resultados pertinentes para o estudo da história da língua portuguesa. Entretanto, é preciso reconhecer que, durante esses anos de estudo sobre as fricativas no PA, nos deparamos com inúmeras dificuldades, sendo que a principal delas foi compreender a grande quantidade de símbolos fonéticos que os autores que estudaram as fricativas do latim ao PA (MATTOS E SILVA, 2006; COUTINHO, 1974; TEYSSIER, 1987; MAIA (1997 [1986]) utilizaram. Depois de toda a revisão de literatura, a impressão que tivemos é que cada um desses autores utilizou uma representação fonética própria e, para nós, compreendê-las e identificá-las foi um trabalho extremamente árduo, pois não fizeram uso da representação do alfabeto fonético (IPA), por esta ainda não existir ou por não ser popular na época em que os estudos filológicos foram realizados.

Nossa pesquisa analisou as rimas e as variações gráficas empregadas nas cantigas trovadorescas, a fim de obter pistas para averiguar se já existiam ou não, no português arcaico, os processos de neutralização e/ou oposição das fricativas sibilantes e chiantes que ocorrem hoje no Português Brasileiro, para estabelecer se os grafemas que representavam as fricativas naquela época correspondiam a sons de caráter distintivo ou não no contexto de início e de travamento silábico. No final da análise dos dados empreendida nesta tese, constatamos resultados importantes e inéditos sobre as consoantes sibilantes e chiantes portuguesas de um período da história da língua portuguesa em que não temos registros orais.

Verificamos, ao longo do estudo, algumas evidências que nos fazem pensar que, na posição de *onset*, nos dados provenientes das CSM, havia uma diferença de sonoridade entre os sons representados pelos grafemas <c>/ <ç> e <z>, de um lado, e por <s>/ <ss>, de outro, visto que não há caso de rima, nos textos poéticos analisados, entre palavras grafadas com <c>/ <ç> e <s>/ <ss>. Além disso, não foi encontrado qualquer caso de variação gráfica entre <c>/ <ç>, por um lado, e <s>/ <ss>, por outro. Em relação à

pronúncia, trabalhamos com a hipótese de que os grafemas <c>, <ç> e <z> poderiam representar, no galego-português, os sons /ts/ ou /dz/ e os grafemas <s> e <ss> representavam, provavelmente, o som /s/ ou /z/.

Conforme vimos nas análises dos dados, em relação às sibilantes na posição de coda das CSM, obtivemos provas suficientes para formularmos a hipótese de que, muito provavelmente, na época, haveria uma oposição fonológica entre /s/ e /z/, uma vez que não existia ainda a neutralização, porque não estariam ocorrendo a fricativa alveolar e a apical na coda da sílaba, mas só a alveolar. Além disso, foram encontradas ocorrências de pares mínimos que nos indicam realizações fonéticas de fonemas diferentes, como por exemplo *fix, fiz, fis; fas, faz; prez, pres*.

Na posição de *onset* silábico, no *corpus* das cantigas profanas, os segmentos representados pelos grafemas <ss>/<s> não estão em oposição e os representados pelos grafemas <ç>/<c>/<z> também não; entretanto, o primeiro conjunto de grafemas estabelece oposição com o segundo grupo, igualmente ao que ocorre nas CSM nesta posição. Os segmentos representados pelo grafema <ss> não estão em oposição com <s> quando aparecem em contexto intervocálico, e o mesmo ocorre com os grafemas <ç>, <c> e <z>, que representam o mesmo som, não correspondendo a sons em oposição, mas ao mesmo fonema (*serviço* rima com *viço*, *gaança* rima com *dança*, *agrevece* rima com *gradece* e *merece*, *natureza* rima com *dereiteza* e *parecença* rima com *nascença*, *guisasse* rima com *aventurasse* e *achasse*, *ousa* rima com *cousa*). Além disso, na análise das variações gráficas, foi encontrada a mesma palavra grafada com <s> e <ç> (*sarrar/çarrar*), apresentando o mesmo significado, apesar da variação gráfica. Também foram mapeadas palavras grafadas com <c> e <s>, que correspondem a significados diferentes (*concelho/ conselho*), mas também com significados iguais (*cerrar/ serrar*). Por isso, não temos provas suficientes para afirmarmos que não havia uma oposição entre os grafemas <s>/ <ss> e <ç>/ <c>/ <z> na época.

Concluimos, ainda, que os dados das cantigas profanas na posição de coda silábica apresentados nesta tese nos trazem evidências contraditórias, pois, nas rimas, foram encontradas palavras grafadas de forma diferente na posição de coda e rimando entre si (*conquis* rimando com *fiz*, *fiz* rimando com *quix*, *fiz* rimando com *quix* e *prix*, *quis* rimando com *fiz*, *rafez* rimando com *Ocrês*); portanto, poderíamos pensar em um caso de neutralização. Já em relação às variações gráficas, foram encontrados pares mínimos que poderiam nos indicar indícios de oposição fonológica, como palavras grafadas com <s> (*fis; pres; tras*), por um lado, e <z>/<x> (*fiz/ fix; prez; traz/ trax*), por outro, em que os

significados alteraram-se, fato que nos induz a pensar que entre os sons representados respectivamente por <s> e <z>/<x> haveria uma diferença de sonoridade e de lugar de articulação, conseqüentemente, uma oposição fonológica. Entretanto, nas cantigas profanas, foram encontradas também palavras grafadas com <x> e <s>, em que os significados mantiveram-se inalterados, como em *quix* e *quis*. Portanto, acreditamos que, nos dados coletados na posição de coda nas cantigas profanas, há indícios de que estas talvez fossem grafias diferentes para o mesmo som.

Em relação ao grafema <x>, tanto nas CSM, quanto nas cantigas profanas, observa-se que foi utilizado pelos escribas como uma ferramenta “coringa”, isto é, era utilizado para substituir tanto o grafema <z>, quanto o grafema <s>.

É interessante apontar que o, no CA, o grafema <s> e o grafema <z> não variam sem que haja mudança de significado (como nas CSM), diferentemente do que ocorre no CV e no CBN, que não são manuscritos do século XIII. Isso reforça a tese de que a variação gráfica entre os grafemas <s> e <z>, na coda, pode não estar indicando a realidade fonética do século XIII.

Por isso, diante dos fatos expostos e analisados das sibilantes na posição de coda, nas CSM, os dados indicam claramente uma oposição entre as sibilantes vozeadas e desvozeadas em posição de coda, bem como entre as sibilantes e as chiantes; no entanto, dados provenientes das cantigas profanas parecem indicar que poderia já haver neutralização de vozeamento entre as sibilantes e entre estas e a consoante representada por <x> (*fix*, *fex*, *quix*, *trax*). A fim de justificar essa mudança na forma de representação das fricativas das cantigas religiosas para as cantigas profanas, apontamos duas possíveis justificativas. A primeira, é a questão da variação geográfica, uma vez que na Espanha, que era o berço das cantigas religiosas, poderia haver oposição entre as fricativas vozeada e desvozeada e, em Portugal, berço das cantigas profanas, poderia já estar acontecendo o processo de neutralização que observamos até hoje na língua portuguesa. A segunda justificativa está relacionada com a datação dos manuscritos, ou seja, os códices das CSM são do século XIII, o Cancioneiro da Ajuda é do século XIV e os Cancioneiros da Biblioteca Nacional e o da Vaticana são das primeiras décadas do século XVI. Nas CSM, não verificamos indícios de que já ocorria neutralização das sibilantes quanto ao vozeamento em posição de coda; essas pistas provêm apenas dos cancioneiros posteriores, que registram as cantigas profanas. Ou seja, possivelmente a mudança na forma de representação das fricativas sibilantes foi influenciada por uma mudança que já podia estar em curso nos séculos em que os Cancioneiros da Ajuda, da Biblioteca

Nacional e da Vaticana foram copiados, mas que ainda não havia se iniciado no século XIII, quando foram copiadas as CSM.

Em relação às chiantes vozeadas, verificamos que os grafemas representados pelas chiantes (<j> e <g>) provavelmente representavam o mesmo som (/ʒ/) na época trovadoresca, uma vez que foram encontradas palavras grafadas com <j> (por exemplo, *vejo* rimando com *desejo*, *enveja* rimando com *sobeja*, *seja* e *veja*) e <g> (por exemplo, *linhage* rimando com *trage* e *ménage*, *parage* rimando com *trage*) que rimam entre si. Além disso, outra pista que nos leva a tal afirmação é o fato de que, apesar de termos encontrado diferentes grafias da mesma palavra (*oje/oge*, *vejo/veg'*, *monja/monga*), elas não possuíam significados diferentes e, por isso, nos fazem pensar no fato de serem representações gráficas diferentes do mesmo fonema. Sobre as chiantes desvozeadas (<x> e <ch>), não foram encontrados casos em que estivessem rimando entre si, nem na posição de *onset* e nem na coda. Verificamos que na época trovadoresca havia oposição entre os grafemas <x> e <ch>, isto é, o fonema representado pelo grafema <x> (/ʃ/) (*fix*, *quix*) era diferente do representado pelo grafema <ch> (/tʃ/) (*chegar/ chorar/ achar*).

A intenção deste trabalho foi também comprovar de que modo as rimas e as variações gráficas empregadas nas cantigas trovadorescas (religiosas e profanas) poderiam confirmar ou negar a hipótese levantada pelos estudos históricos, que, em geral, não apresentam dados que confirmem essa hipótese. Conforme já visto na seção 2 deste trabalho, a hipótese é de que, no PA, havia, segundo os estudos da linguística histórica, na primeira fase do PA, quatro fonemas para as sibilantes alveolares (fricativas e africadas: /s/, /z/, /ts/ e /dz/) e, na segunda fase do PA, houve a perda das africadas e a existência de quatro fricativas surdas e sonoras (/s/, /z/, /ʃ/ e /ʒ/), representados por sete grafemas (<s>, <ss>, <c>, <ç>, <z>, <sc> e <x>). Para confirmar essa hipótese de quatro fonemas, não poderia haver rimas e nem variação gráfica entre, por um lado, os grafemas <s>/ <ss> e, por outro, os grafemas <ç>/<c> e <z>, na posição de *onset*. Nos dados coletados e analisados, observamos que, na posição de *onset* das CSM e das cantigas profanas, não ocorreu qualquer caso, nem de rima e nem de variação gráfica entre esses grafemas apresentados. Por isso, podemos deduzir que as cantigas religiosas e as profanas fazem parte da primeira fase do PA (século XIII), em que havia as quatro sibilantes (fricativas e africadas: /s/, /z/, /ts/ e /dz/).

É importante apontar que, além de trazer informações sobre a realização das sibilantes e chiantes do PA, o presente trabalho traz reflexões sobre a relação que se pode

estabelecer entre as formas fonética, fonológica e ortográfica dessas consoantes, e, mais importante, mostrando como é possível obter resultados confiáveis a partir da relação entre letras e sons, com relação às grafias possíveis da lírica medieval.

Neste estudo foram apontadas considerações importantes também sobre as diferenças entre as cantigas religiosas e profanas, no que concerne ao seu uso enquanto *corpus* linguístico, isto é, enquanto fontes de informação sobre um período da língua que não deixou registros orais. A principal conclusão, nesse sentido, é que as CSM parecem ser mais fiéis ao período trovadoresco que as cantigas profanas (especialmente aquelas de CV e CBN), pelo menos nos casos em que se estudam os grafemas relacionados à representação das consoantes fricativas.

Referências

ALFONSO X, O SÁBIO. *Cantigas de Santa Maria*: edición facsímil del código T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, siglo XIII. Madri: Edilan, 1979, 2v.

_____. *Cantigas de Santa Maria*: edición facsímil del código B.R.20 de la Biblioteca Centrale de Florencia, siglo XIII. Madri: Edilan, 1989-1991, 2v.

_____. *Cantigas de Santa María*: edición facsímile do Código de Toledo (To). Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.069). Vigo: Consello da Cultura Galega, Galáxia, 2003.

ALI, M. S. *Gramática histórica da língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

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.

BECHARA, E. As fases da língua portuguesa escrita. *Actes du XVIII Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, vol. III (ed. Dieter Fremer), Tubingen, Max Niemeyer Verlag, 1991, p. 68-75.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. Cantigas de Santa Maria. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993a. p. 142-146.

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

BETTI, M. P. *Rimario e Lessico in Rima delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*. Pisa: Pacini Editore, 1997.

BIAGIONI, Andréia Bernardineli. *A Sílabas em Português Arcaico*. Araraquara: FCL/UNESP. Dissertação de Mestrado (Linguística e Língua Portuguesa), 2002.

BÍBLIA Sagrada Ave-Maria: Edição revista e ampliada com índice de busca por capítulos e versículos, Edição 3. Edição Claretiana. Editora Ave-Maria.

BISOL, L. A sílaba e seus constituintes. In: NEVES, Maria Helena de Moura (Org.). *Gramática do português falado*. Campinas: Unicamp, 1999. v. VII. p. 701-742.

BRASIL, R. *A cantiga de amigo: fonte puríssima do lirismo português*. Santarém: [s.n.], 1957.

_____. *A cantiga de amor: e a evolução do lirismo português*. Portugal: Canena, 1960.

BREA, M.; LORENZO GRADÍN, P. *A cantiga de amigo*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1998.

CAGLIARI, L. C. Breve história das letras e dos números. In: MASSINI-CAGLIARI, G; CAGLIARI, L. (org.) *Diante das letras: a escrita na alfabetização*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1999, p. 163-185.

_____. *Análise fonológica: introdução à teoria e à prática, com especial destaque para o modelo fonêmico*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2002.

_____. *Elementos de fonética do Português Brasileiro*. São Paulo: Paulistana, 2007.

_____. *Alfabetização & linguística*. São Paulo: Scipione, 2009a.

_____. *A história do alfabeto*. São Paulo: Paulistana, 2009b.

_____. Fonética e Ortografia na Gramática de Fernão de Oliveira (1536). In: ABAURRE, M. B.; PFEIFFER, C.; AVELAR, J. *Fernão de Oliveira - um gramático na história*. Campinas, Pontes Editores, 2009c, p. 71-86.

CÂMARA JR., J. Mattoso. *Para o estudo da fonêmica portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1977. [1ª edição: 1953.]

_____. *História e Estrutura da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão-Livraria, 1985. [1ª edição brasileira: 1975.]

_____. *Estrutura da Língua Portuguesa*. 19.ed. Petrópolis: Vozes, 1989. [1ª edição 1970].

_____. *Dicionário de Linguística e gramática: referente à língua portuguesa*. 13. ed. Petrópolis, Vozes, 1997 [1ª edição: 1956].

CAMBRAIA, C. N. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANCIONEIRO da Ajuda: Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Lisboa: Edições Távola Redonda, 1994.

CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti): Cod. 10991. Reprodução fac-similada. Lisboa: Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

CANCIONEIRO Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803): Reprodução fac-similada com introdução de L. F. Lindley Cintra. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, Instituto de Alta Cultura, 1973.

CARDEIRA, E. Alguns dados sobre o sistema de sibilantes do português. In: CASTRO, I.; DUARTE, I (eds.), *Razões e emoção. Miscelânea de estudos oferecida a Maria Helena Mateus*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003, vol. I, p. 129-145.

_____. *Entre o Português Antigo e o Português*. Clássico. Lisboa, 2005.

CARVALHO, M. T. *O amor nas cantigas jocosas dos cancioneiros medievais*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.

- CASTRO, B. M. *As Cantigas de Santa Maria: um estilo gótico na lírica ibérica medieval*. Niterói: EdUFF, 2006.
- CASTRO, I. *Introdução à história do português*. 3ª ed. Lisboa: Edições Colibri, 2011.
- CLARKE, D. C. *Versification in Alfonso el Sabio's Cantigas*. HR, 1955, p. 83-98.
- COSTA, R. da; DANTAS, B. “A falsidade dos judeus é grande”: uma representação de judeus nas Cantigas de Santa Maria (séc. XIII). In: *Atas do X Encontro Internacional de Estudos Medievais (EIEM) da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM) – Diálogos Ibero-americanos*. Brasília: ABREM/PEM-UnB, 2013, p. 507-514. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/falsidade-dos-judeus-e-grande-uma-representacao-dejudeus-nas-cantigas-de-santa-maria-sec>>. Acesso em: 10/09/2015.
- _____. “No sermon mui gran gente que y era”: os frades pregadores nas Cantigas de Santa María (séc. XIII). In: ALVES, Aléssio Alonso (org.). *Ordens religiosas na Idade Média (sécs. XII-XV): concepções de poder e modelos de sociedade*. Belo Horizonte: LEME/UFMG, 2015, p. 18-40. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/no-sermon-mui-gran-gente-que-y-era-os-frades-pregadores-nas-cantigas-de-santa-maria-sec-xiii>>. Acesso em: 10/09/2015.
- COUTINHO, I. de L. *Pontos de gramática histórica*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1974.
- CUNHA, C. F. da. *O Cancioneiro de Martin Codax*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.
- _____. *Estudos de Poética Trovadoresca – Versificação e Ecdótica*. Rio de Janeiro: MEC/ Instituto Nacional do Livro, 1961.
- _____. “Prefácio”. In: 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, p. IX-XIV.
- FALCÃO, F. S. *O vervo satírico: provérbio e proverbialização na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010.
- FARACO, C. A. *Linguística histórica: uma introdução ao estudo da história das línguas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- FERRARI, A. “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)”. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993, p. 119-123.
- FERREIRA, A. B de H. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.
- 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.

_____. “Pergaminho Vindel”. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993, p. 536.

_____. 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 NETTO, W. *Introdução à fonologia da língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Paulistana, 2011.

FIDALGO, E. *As Cantigas de Santa María*. Salamanca: Edicións Xerais de Galicia, 2002.

FILGUEIRA VALVERDE, J. *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*. Valencia: Tipografía Artística Puertes, S.L, 1977.

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

FONTE, J. S. *Rumores da escrita, vestígios do passado: uma interpretação fonológica das vogais do português arcaico por meio da poesia medieval*. 1. ed. São Paulo - SP: Cultura Acadêmica; Editora UNESP, 2010a. v. 1. 254p.

_____. *O Sistema Vocálico do Português Arcaico Visto a Partir das 'Cantigas de Santa Maria'*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, São Paulo, 2010b.

_____. *As Vogais na Diacronia do Português: uma interpretação fonológica de três momentos da história da língua*. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, São Paulo, 2014.

GARCIA CUADRADO, A. *Las cantigas, el Códice de Florencia*. Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1993.

GEMENTI, M. M. *Estudo das sibilantes nas Cantigas de Santa Maria*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, São Paulo, 2013.

GRANUCCI, P. M. F. *O sistema vocálico do Português Arcaico: um estudo a partir das rimas das cantigas de amigo*. Araraquara: FCL/UNESP. Dissertação de Mestrado (Linguística e Língua Portuguesa), 2001.

GOLDENBERG, M. *A arte de pesquisar*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GOLDSTEIN, N. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática S.A., 1985.

GONÇALVES, E. Apresentação crítica. In: GONÇALVES, E.; RAMOS, M.A. *A Lírica Galego-Portuguesa (Textos Escolhidos)*. 2ª edição. Lisboa: J. A. Rosado Flores, 1985, p. 13-125.

HAUPT, C; BERRI, A. *O processo de palatalização na fala de florianopolitanos*

nativos em corpus de fala espontâneo e controlado. Letrônica. v. 2 , n. 2 , p. 02- 21, 2009.

HOGG, R.; McCULLY, C. B. *Metrical phonology: a coursebook*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

HORA, D.; PEDROSA, J. L. R.; CARDOSO, W. *Status da consoante pós-vocálica no português brasileiro: coda ou onset com núcleo não preenchido foneticamente? Letras de Hoje*. v. 45, n. 1. Porto Alegre. p. 71-79, 2010.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F.M. de M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ILARI, R.; BASSO, R. *O português da gente*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011.

KLEIN, B.; TOMAN, R. et al. *O Românico: arquitetura, escultura e pintura*. Colônia: Könnemann, 2000.

KLEINE, M. *El rey que es fermosura de Espanna: imagens do poder real na obra de Afonso X, o sábio (1221-1284)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

LABOV, W. Resolving the neogrammarian controversy. *Language*, v.57, n.2, p. 267-308, 1981.

LACERDA, F. P. Acoustic perceptual study of the Portuguese voiceless fricatives. *Journal of Phonetics*. London, v. 10, p. 11-22, 1982.

LADEFOGED, P. *A course in Phonetics*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

LANCIANI, G. “Cantiga de amor”. In: LANCIANI, G. & TAVANI, G (org.). *Dicionário da Literatura Medieval Galego e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

LANCIANI, G.; TAVANI, G (org.). *Dicionário da Literatura Medieval Galego e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

_____. *A Cantiga de Escarnho e Maldizer*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LAPA, M. R. *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*. Lisboa: edição do autor, 1929.

_____. Introdução. In: AFONSO X, O SÁBIO. *Cantigas de Santa Maria editadas por Rodrigues Lapa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1933, p. III-VIII.

_____. Prefácio. In: _____. *Florilégio do Cancioneiro de Resende*. 3ª ed. Lisboa, 1960. p. VII-XVI.

_____. *Cantigas d’Escarnho e Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Portugueses*. 4ª edição ilustrada. Lisboa: João Sá da Costa, 1998. 1ª edição: 1965.

LEÃO, Â. V. Questões de linguagem nas *Cantigas de Santa Maria, de Afonso X*. Ensaio – Associação Internacional de Lusitanistas (AIL), 2002. Disponível em: <www.pucrs.br/fale/pos/ail/leao/01.htm>. Acesso em: 17/01/2005.

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

LINDLEY CINTRA, L. F. “Introdução”. In: *Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*. Reprodução fac-similada com introdução de L. F. Lindley Cintra. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos/ Instituto de Alta Cultura, 1973, pp. VII-XVIII.

_____. “Apresentação”. In: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancutti)*. Cod. 10991. Reprodução fac-similada. Lisboa: Biblioteca Nacional/ Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1982 (Apresentação datada de dezembro de 1981).

_____. *A linguagem dos foros de Castelo Rodrigo: seu confronto com a dos foros de Alfaiates, Castelo Bom, Castelo Melhor, Coria, Cáceres e Usagre*. Contribuição para o estudo do leonês e do galego-português do século XIII. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

_____. *Les anciens textes portugais non-littéraires. Classement et bibliographie*, seguido de Observations sur l’ orthographe et la langue de quelques textes non littéraires galiciens-portugais de la seconde moitié du XIII e siècle, *Revue de Linguistique Romane*. Homenagem ao Homem, ao Mestre ao Cidadão, Lisboa, Cosmos, 1999, pp. 199-215.

LÍRICA profana galego-portuguesa. Organizado por Mercedes Brea. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro; Xunta de Galicia, 1996.

LOPES, F. F. A música das cantigas medievais luso-galaicas. In: *Colóquio Revista de Artes e Letras*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1963.

LOPES, G. V. *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Edição e notas. Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

MACHADO, H. G. D. Afonso X, o devoto da Virgem: rei, sábio e poeta. In: LEÃO, A. V. (Org.) *Cantigas autobiográficas de Afonso X, o Sábio*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2016, p. 15-26.

MAIA, C. *História do Galego-Português*. 2ª edição. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian/Junta de Investigação Científica e Tecnológica, 1997. [Reimpressão da edição do INIC, 1986.]

MASSINI-CAGLIARI, G. *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao linguístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português*. 1995. Tese (Doutorado em Linguística) - IEL/UNICAMP, Campinas, 1995.

_____. *Do poético ao lingüístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento*. Araraquara: FCL/ Laboratorio edital/ UNESP. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora: 1999.

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

_____. *Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses: fontes, edições e estrutura*. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. O que é fazer pesquisa em Linguística Histórica? In: GONÇALVES, A.; GOIS, M. (Orgs.). *Ciências da Linguagem: o fazer científico?* 1ed. Campinas: Mercado de Letras, 2012, v. 1, p. 267-292.

_____. *A música da fala dos trovadores: desvendando a prosódia medieval*. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp digital, 2015.

MASSINI-CAGLIARI, G.; CAGLIARI, L. C. De sons de poetas ou Estudando fonologia através da poesia. *Revista da ANPOLL*, São Paulo, n. 5, p. 77-105, jul./ dez. 1998.

MATEUS, M. H. M. Fonologia do galego e do português, por Maria Helena Mira Mateus. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA LÍNGUA GALEGO-PORTUGUESA, 1., 1984, Galiza Ourense. Actas... Galiza Ourense: Gráfica Vênus, 1984. p. 295-337.

MATTOS E SILVA, R. *Estruturas trecentistas: elementos para uma gramática do português arcaico*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.

_____. *O português arcaico: fonologia, morfologia e sintaxe*. São Paulo: Contexto, 2006.

METTMANN, W (Ed.). Glossário. In: AFONSO X, O SÁBIO. *Cantigas de Santa Maria*. Coimbra: Universidade, 1972. v. IV, p. 1-324.

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

_____. (Ed.). Introducción. In: ALFONSO X, EL SABIO. *Cantigas de Santa Maria (Cantiga 1 a 100)*. Madrid: Castalia, 1986b, p. 7-42.

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

_____. *Cantigas de Santa Maria (Cantigas 261 a 427)*: Alfonso X, el Sabio. Madrid: Castalia, 1989.

_____. Afonso X, 1221-1284. *Cantigas de Santa Maria*. Afonso X, o sábio. Coimbra: Por Ordem da Universidade. Acta Universitatis Conimbrigensis, [196--] .

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C. *Cancioneiro da Ajuda*: Edição Crítica e Comentada. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1904.

_____. *Lições de filologia portuguesa (segundo as preleções feitas aos cursos de 1911/12 e de 1912/13)* seguidas das lições práticas de português arcaico. Rio de Janeiro: Martins Fontes, [19--]. Referida como 1912-1913.

_____. Glossário do Cancioneiro da Ajuda. In: *Revista Lusitana*, XXIII, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990. v. I, p. 1-95. 1. Ed 1920.

MONACI, Ernesto. *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle, a.S., Max Niemeyer, 1875.

MONARETTO, V. N. O.; QUEDNAU, L. R.; HORA, D. da. As consoantes do português. In: *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. 4ª.ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005, p. 207-242.

MONGELLI, L. M. *Fremosos cantares*: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

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

NEMÉSIO, V. *A poesia dos trovadores*. Obras-primas da Língua Portuguesa. Livraria Bertrand Imprensa Portugal-Brasil. Venda Nova-Amadora, [19--].

NEUSCHRANK, A. *Fonologização na diacronia*: do Latim ao Português Moderno. Tese de doutorado. Universidade Católica de Pelotas. Pelotas, 2015.

NUNES, J. J. *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa- Fonética e Morfologia*. 3.ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1945.

_____. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Nova edição. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972. [1. ed 1932.]

_____. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973. [1. ed 1926/1929.]

OLIVEIRA, A. R. de. *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Edições Colibri, 1994.

_____. *O trovador galego-português e seu mundo*. Lisboa, Editorial Notícias, 2001.

OLIVEIRA, O. L. de; KEMPF, C. B.; SOUZA, S. L. de. Considerações fonético-fonológicas preliminares da 'Língua-de-santo' e da 'Língua-da-gente-de-santo' em Terreiros de Candomblé de Rio Branco. In: *Filologia Linguística Portuguesa*. 15(1), São Paulo, 2013. p. 215-236.

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

_____. *Meestria metrica*: metrical virtuosity in the CSM. In: *La corónica*, 27.2, 1999, p. 21-35.

_____. Layout and Structure of the Toledo Manuscript of the *Cantigas de Santa Maria*. In: PARKINSON, S. (Ed.). *Cobras e Son*: Papers on the Text Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’. Oxford: Legenda, University of Oxford, 2000, p. 133-153.

_____. *Afonso X, the Learned Cantigas de Santa Maria an Anthology*. Londres: MHRA, 2015.

PENA, X. R. *Manual e antologia da Literatura Galega Medieval*. 1ª. ed. Santiago de Compostela: Gotelo Blanco, 1992.

PICKERING, W. A. *A fonologia Xavante: uma revisitação*. Tese de Doutorado-UNICAMP. Campinas, SP, 2010.

PIKE, K. *Phonemics*: A technique for reducing languages to writing. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1971. [1ª edição 1947].

PINHEIRO, M.H.D. *O sistema consonantal do português arcaico visto através das cantigas profanas*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências e Letras-UNESP, Araraquara, 2004.

RAMOS, M. A. Nota linguística; critérios de edição; normas de transcrição. IN: GONÇALVES, E.; RAMOS, M. *A Lírica Galego-Portuguesa (textos escolhidos)*. 2. Ed. Lisboa. Ed. Comunicação, 1985, p. 81-127.

_____. “Cancioneiro da Ajuda”. In: LANCIANI, G. & TAVANI, G. (org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993a, p. 115-117.

_____. “Fernan Rodríguez de Calheiros”. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993b, p. 262.

RIBEIRO, L. M. *Estudo das fricativas coronais da Língua Portuguesa: da fonética à ortografia e da ortografia à fonética*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências e Letras-UNESP, Araraquara, 2011.

SANTOS, M. J. A. *Da visigótica à Carolina – a escrita em Portugal de 882 a 1172*. Aspectos técnicos e culturais. Coimbra, Fac. Letras, 1994.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística Geral*. Organizado e editado por Charles Bally e Albert Secheyaye. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 28ª edição. São Paulo: Cultrix, 2012.

- SCARBOROUGH, C. Autoría o autorias. In: MARTÍNEZ, Jesús Montoya e RODRÍGUEZ, Ana Domínguez (coord.). *El scriptorium alfonsí: de los libros astrología a las 'Cantigas de Santa Maria'*. Madrid: Complutense, 1999, p. 331-337.
- SCHAFFER, M. E. Marginal Notes in the Toledo Manuscript of Alfonso El Sabio's *Cantigas de Santa Maria*: Observation and Composition, Correction, Compilation, and Performance. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, Cincinnati, n. 7, p. 65-84, 1995.
- _____. The 'Evolution' of the *Cantigas de Santa Maria*: The Relationships between Manuscripts T, F and E. In: PARKINSON, S (Orgs.). *Cobras e Son: Papers on the Text Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*. Oxford: Legenda, University of Oxford, 2000. p. 186-213.
- SCHMITT, J. C. "Imagens". In: *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru: Edusc, 2006.
- SELKIRK, E. O. The Syllable. In: HULST, H.V.D; SMITH, N. (eds.). *The Structure of Phonological Representations* (part II). Dordrecht Foris, 1982, p. 337-383.
- SHARRER, H. L. "Fragmentos de sete cantigas d'amor de D.Dinis, musicadas – uma descoberta". *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Lisboa: Edições Cosmos, 1991, vol. 1: Sessões Plenárias, p. 13-29.
- _____. Pergaminho Sharrer. In: LANCIANI, G. & TAVANI, G. (org.). *Dicionário de literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993, p. 534-536.
- SILVA, A. F. D. *Estudo das características acústicas das fricativas do Português do Brasil*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências e Letras-UNESP, Araraquara, 2012.
- SILVA, T. C. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- SILVA NETO, S. *Introdução ao estudo da filologia Portuguesa*. São Paulo: Campanha Editora Nacional, 1956.
- _____. *História da língua portuguesa*. 2ed. Rio de Janeiro: Livro de Portugal, 1970. [1ª edição: 1957].
- SODRÉ, P. R. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010.
- SOMENZARI, T. *Estudo da possibilidade de geminação em Português Arcaico*. Araraquara: FCL/UNESP. Dissertação de Mestrado (Linguística e Língua Portuguesa), 2006.
- SOUZA, P. C. de; SANTOS, R. S. Fonologia. In: FIORIN, J. L. *Introdução à linguística II: princípios de análise*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

SNOW, J. Alfonso X y las “Cantigas”: documento personal y poesía colectiva. In: Montoya, Jesús & Domínguez, A. (Coords.). *El scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las “Cantigas de Santa María”*. Madrid: Complutense, 1999. p. 159-172.

SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. 3.ed. refund. e atual. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1991. [1.ed. 1956].

TAVANI, G. Problèmes de la poésie lyrique galego-portugaise. *Colóquio – Letras*, Lisboa, n. 17, p. 45-56, 1974.

_____. *Ensaio português: Filologia e Linguística*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988.

_____. Cantigas de escarnho e maldizer. In: *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.

TEYSSIER, P. *História da língua portuguesa*. 3. ed. portuguesa. Lisboa: Sá da Costa 1987.

TOLEDO NETO, S. de A. *Variação Grafemática Consonantal no Livro de José de Arimatéia (Cod. ANTT 643)*. 1996. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa – USP, FFLCH, São Paulo, 1996.

TORRES, J. Interpretación organológica de la Miniatura del folio 201-versus del códice b.I.2 escurialense. In: SEMANA DE MUSICA ESPAÑOLA, 1984. Madrid. *Symposium Alfonso X el Sabio y la Música*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1987. p. 117-136.

VASCONCELOS, J. L. de. *Lições de Filologia Portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1959.

WALTHER, I; WOLF, N. “Introdução”. In: *Obras maestras de la iluminación: Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1600*. Madri: Taschen, 2005.

WILLIAMS, E. B. *Do Latim ao Português: fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa*. Tradução de Antônio Houaiss. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: INL: MEC, 1973. (1ª edição: 1938)

WULSTAN, D. The compilation of the *Cantigas* of Alfonso el Sabio. In: PARKINSON, S. (Ed.). *Cobras e Son: Papers on the Text Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’*. Oxford: Legenda, University of Oxford, 2000. p. 154-185.

ZUCARELLI, Fernanda Elias. *Ditongos e Hiatos nas Cantigas Medievais Portuguesas*. Araraquara: FCL/UNESP. Dissertação de Mestrado (Linguística e Língua Portuguesa), 2002.

Referências de sites

Artigo *O criador dos diálogos em Português Arcaico*. Autor desconhecido. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/laborhistorico/desmundo-ofilme.pdf>>. Acesso em 12 ago. 2017.

Reportagem local sobre o filme “Desmundo”. *Filme reconstitui Brasil do século 16 com saga pessoal*, 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2510200222.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

Reportagem: “*Desmundo*” expõe a cara feminina da colonização, 2003. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,desmundo-expoe-a-cara-feminina-da-colonizacao,20030530p74489>>. Acesso em 12 ago. 2017.

Site de consulta: material sobre as Cantigas medievais Galego-Portuguesa. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 24 jan. de 2015.

Roteiro do filme “Desmundo”. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/laborhistorico/roteiro-desmundo-quest%E3o.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2017.