

A notação musical como fonte para o estudo do ritmo lingüístico no período trovadoresco do português: as cantigas de amor de D. Dinis

Gladis Massini-Cagliari
Universidade Estadual Paulista (UNESP)-Araraquara; CNPq

Resumo: Este trabalho objetiva discutir a contribuição dos documentos contendo notação musical como fontes para o estudo do ritmo lingüístico de períodos ancestrais da língua, em especial o medieval. A exemplificação é feita a partir das sete cantigas de amor de D. Dinis presentes no manuscrito *Sharrer*.

Palavras-chave: Cantigas medievais galego-portuguesas; Ritmo lingüístico; Ritmo musical.

Abstract: This paper aims to discuss the contribution of documents which contain musical notation as sources to the study of linguistic rhythm in ancient periods of the language, with special reference to the medieval period. Examples come from medieval Galician-Portuguese poetry (XIII-XIV centuries), particularly from seven *cantigas de amor* (love songs) composed by D. Dinis, which survived in *Sharrer* manuscript.

Keywords: Galician-Portuguese medieval cantigas; Linguistic rhythm; Musical rhythm.

1. Introdução

Este trabalho objetiva discutir a contribuição dos documentos contendo notação musical como fontes para o estudo do ritmo lingüístico de períodos ancestrais da língua, em especial o medieval. A exemplificação é feita a partir das sete cantigas de amor de D. Dinis que sobreviveram, acompanhadas de pauta musical, no manuscrito conhecido como *Sharrer*, em homenagem a seu descobridor. Pretende-se, aqui, mostrar que a observação do mapeamento dos “acertos” e “desacertos” entre as proeminências musicais e poéticas pode fornecer importantes pistas para a análise da língua sobre a qual se estruturam os versos dos trovadores, em diversos aspectos, sobretudo prosódicos. Com relação a esses aspectos, a análise da relação entre a música e o texto é de suma importância, na medida em que o sistema de escrita vigente na época não costumava reservar anotações especiais para fenômenos rítmicos como ocorrência de acento primário e secundário e de silabação. Desta forma, a análise da estrutura poética

dos versos, aliada à combinação que esta faz com a música, pode contribuir de forma decisiva para a elucidação de elementos da fonologia da língua da época, trazendo pistas de como possivelmente “soariam” os versos que sobreviveram apenas em seu aspecto gráfico.

Propõe-se aqui uma nova metodologia, baseada em uma interface com a Música, que se baseia na extração de elementos da notação musical que possam se constituir em argumentos para a realização fonética das cantigas quanto à sua estrutura silábica e ao seu ritmo lingüístico. O fundamento básico da metodologia proposta é a idéia de que as proeminências musicais devem se combinar preferencialmente com proeminências nos níveis poético e lingüístico (FERREIRA, 1986, p. 33). Neste sentido, a divisão da música das cantigas em suas unidades (frases melódicas e rítmicas) pode auxiliar, por exemplo, na determinação de proeminência principal de palavras que não tenham ocorrido em posição de rima no *corpus* (a sílaba que ocorre em posição de proeminência musical tem muito mais chance de ser tônica do que a que não ocorre); ou na determinação do *status* prosódico (átono ou tônico) de clíticos (que geralmente não ocorrem em posição tônica final de verso).

2. O Pergaminho *Sharrer* no contexto do patrimônio poético-musical galego-português

Apesar de o patrimônio poético-musical galego-português da época medieval ser vasto, pouquíssimos exemplares sobreviveram registrados nas duas dimensões, poética e musical.

De todos os documentos remanescentes que registram cantigas medievais profanas, apenas os Pergaminhos *Vindel* – fólio que contém sete cantigas de amigo de Martim Codax (musicadas), atualmente na Pierpont Morgan Library de Nova Iorque – e *Sharrer* – fólio que contém fragmentos de sete cantigas de amor de D. Dinis (acompanhadas de notação musical), atualmente nos Arquivos Nacionais Torre do Tombo (ANTT), Lisboa – contêm notações musicais.

Oliveira (1994, p. 21) calcula que o conjunto da lírica profana galego-portuguesa soma cerca de 1700 composições, entre cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer,

produzidas no espaço temporal compreendido entre o final do século XII até meados do século XIV. Toda a produção lírica profana sobreviveu até os dias de hoje em um número muito reduzido de cancioneiros – apenas três, *Cancioneiro da Ajuda*, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* e *Cancioneiro da Vaticana* – ou folhas avulsas contendo uma ou mais composições. Portanto, de toda a produção profana medieval em galego-português, conhecemos (e imperfeitamente, devido ao estado de conservação dos manuscritos) apenas 14 melodias, 6 de amigo (uma das cantigas do *Pergaminho Vindel* sobreviveu apenas em texto) e 7 de amor.

Já a vertente religiosa da produção poética galego-portuguesa teve mais sorte: sobreviveram, com partitura, quase todas as 420 *Cantigas de Santa Maria*, uma coleção de cantigas em louvor da Virgem Maria, mandadas compilar pelo Rei Sábio de Castela na segunda metade do século XIII, que sobreviveram em quatro códices: o de Toledo (To), o menor e o mais antigo; o *códice rico* de El Escorial (T), o mais rico em conteúdo artístico, que forma um conjunto (os chamados *códices das histórias*) com o manuscrito de Florença (F); e o mais completo, o *códice dos músicos* – El Escorial (E).

O Pergaminho *Sharrer* é um fólio mutilado e muito danificado da última década do século XIII ou, talvez, dos primeiros anos do séc. XIV, que contém fragmentos de sete cantigas de amor de D. Dinis, que se apresentam na mesma ordem em que aparecem nos *Cancioneiros da Biblioteca Nacional de Lisboa e da Vaticana* (e em uma versão muito próxima à desses cancioneiros), acompanhadas da música. Foi descoberto por Harvey Sharrer, um professor universitário americano, em 02 de julho de 1990, nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo (ANTT), quando procurava informações bibliográficas sobre os manuscritos descobertos pelo Pe. Avelino de Jesus da Costa na década de 40. Assim como o Pergaminho *Vindel*, o *Sharrer* também servia de capa a outro livro, um registro de documentos notariais de Lisboa. Atualmente, continua na Torre do Tombo, guardado na Caixa Forte, onde recebeu a cota Capa do Cartório Notarial de Lisboa, nº 7-A, caixa 1, maço 1, livro 3. É conhecido pela abreviatura D.

É o único manuscrito de data medieval da obra de D. Dinis, e também o único a conservar (mesmo que parcialmente, devido ao estado de deterioração do manuscrito) a

música de cantigas de amor.¹ Se considerarmos, por outro lado, a origem galega de Martim Codax (cujas cantigas de amigo estão preservadas, em texto e música, no Pergaminho *Vindel*), o fólio descoberto por Sharrer é também o único a conservar melodias de cantigas portuguesas (FERREIRA, 1991, p. 35).



Figura 1. Slide do Pergaminho Sharrer, contendo 7 cantigas de amor de D. Dinis, com respectiva notação musical (recto). Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Lisboa, 1996.

Segundo Sharrer (1993, p. 534), trata-se de uma folha extraviada de um livro mais avantajado, produzido talvez no *scriptorium* régio de D. Dinis. No estado atual, como folha avulsa, mede 455 X 271 mm e traz os textos poéticos e a música anotados em três colunas (fato raro na época, segundo Sharrer).

¹ Para um estudo da notação musical presente no Pergaminho Sharrer, remetemos o leitor aos trabalhos de Ferreira (1991, 2005).

Aparecem vários estilos caligráficos no manuscrito, mas todas góticas (SHARRER, 1993, p. 535). A primeira letra é gótica francesa minúscula, própria dos séculos XIII e XIV; o segundo estilo adota uma gótica minúscula, comum nos últimos anos do século XIII. Há também anotações feitas por outra mão, posterior, do século XIV e anotações bem posteriores (de quando o pergaminho já se tornara capa do livro notarial), do século XVI (GUERRA, 1991, p. 33). As letras iniciais e capitais são alternadas em azul e vermelho e uma filigrana modesta ornamenta as capitais das primeiras estrofes (SHARRER, 1991, p. 16).



Figura 2. Slide do Pergaminho Sharrer, contendo 7 cantigas de amor de D. Dinis, com respectiva notação musical (verso). Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Lisboa, 1996.

3. As cantigas de amor de D. Dinis registradas no Pergaminho *Sharrer*: letra e música

Manuel Pedro Ferreira pode ser considerado, atualmente, o maior especialista na música das cantigas medievais compostas em galego-português, profanas e religiosas. Por este motivo, optou-se por basear as análises desenvolvidas por esta pesquisa no seu trabalho mais definitivo sobre a música do manuscrito *Sharrer*: Ferreira (2005).

A interpretação musical das cantigas do Pergaminho *Sharrer* feita pelo autor no seu trabalho de 2005 (*Cantus Coronatus – 7 Cantigas d’El Rei Dom Dinis*) adota a mesma definição de acentuação musical cunhada por ele em 1986, quando editou a música e o texto das cantigas de amigo de Martim Codax, presentes no Pergaminho *Vindel*. Ferreira (1986, p.133) não considera que a música da época fosse organizada em unidades rítmicas do tipo “compassos”, mas a partir de um ritmo que ele classifica como “rapsódico”, baseado na “alternância irregular de valores breves e longos, [n]o uso de fórmulas e [n]o emprego de padrões rematados por longa” (FERREIRA, 1986, p. 47).

Dentro desta concepção de modelo “rimnésico” de Ferreira (1986, p. 39), a “acentuação musical”, nas cantigas de amigo de Martim Codax, realizava-se da seguinte forma:

A maior duração, a maior acuidade ou a maior densidade não bastam, separadamente, para que se conclua da existência de uma acentuação; se queremos que a análise seja concludente, teremos que ver sobre que sílabas estes indicadores aparecem total ou parcialmente conjugados. Propomos neste trabalho que se considere condição necessária e suficiente para a identificação de um apoio acústico a conjugação de dois desses indicadores, desde que o terceiro factor de acentuação não dê uma indicação negativa. Assim, será considerado apoio acústico o lugar em que um elemento melódico apresente, relativamente ao anterior, *a*) maior duração, maior acuidade, e densidade superior ou equivalente; ou *b*) maior acuidade, maior densidade, e duração superior ou equivalente; ou *c*) maior densidade, maior duração, e acuidade superior ou equivalente. (FERREIRA, 1986, p. 33)

Ferreira (2005, p. 56) considera o ritmo anotado no Pergaminho *Sharrer* como “semi-mensural”; para ele, a notação presente no manuscrito tem “características mensurais”: “inclui não apenas informação sobre a linha melódica, mas igualmente [...] indicações sobre a duração relativa das notas” (FERREIRA, 2005, p. 52). Para o autor, o estilo rítmico predominante nas cantigas sobreviventes de D. Dinis pode ser descrito como

“um isossilabismo florido”, que corresponderia a “uma tendência para equalizar a duração das sílabas, dando a estas um valor suficientemente prolongado para admitir floreos melódicos invulgarmente ricos” (FERREIRA, 2005, p. 98).

Segundo Ferreira (2005, p. 15), as proeminências musicais, no caso das cantigas de D. Dinis no Pergaminho *Sharrer*, tendem a ser reforçadas pela “presença de melismas invulgarmente numerosos”.

A análise partiu da transposição que faz Ferreira (2005, p. 129-141) da notação medieval das cantigas de amor de D. Dinis para um padrão atual de notação. Abaixo, a título de exemplificação, transcreve-se a terceira cantiga do manuscrito, *O que vos nunca cuidei a dizer*, na interpretação de Ferreira (2005, p. 132-133).

1. O que vos nun - ca cui - dei a
8. E to - d'a - ques - to mi fez
15. E cre - e - des que a - ve - rei

di - zer, 2. con gran coi - ta, se - nhor,
fa - zer 9. o mui gran me - do que
pra - zer 16. de me ma - tar - des, pois

vo - lo di - rei 3. por - que me ve - jo
eu de vós ei 10. e de - si por vos
eu cer - to sei, 17. que es - so pou - co

já por vós mor - - - rer,
dar a en - ten - - - der
que ei de vi - - - ver

[U]

4. ca sa - be - des que nun - ca vos fa - lei
11. que por ou - tra mor - ri - a de que ei,
18. que ne - nhun pra - zer nun - ca ve - e - rei

5. de co - mo me ma - ta - va
12. ben sa - be - des, mui pe - que -
19. e por - que sã - o des - to

vos - s'a - mor, 6. ca sa - be Deus ben,
no pa - vor, 13. e des oi mais, fre -
sa - be - dor, 20. se mi qui - ser - des

que d'ou - tra se - nhor, 7. que eu
mo - sa mha se - nhor, 14. se me
dar mor - te, se - nhor, 21. por gran

non a - vi - a, mi vos cha - mei.
ma - tar - des ben vo - lo bus - quei.
mer - ce - e vo - lo ter - rei.

Figura 3. Interpretação de Ferreira (2005, p. 132-133) para a cantiga *O que vos nunca cuidei a dizer*, de D. Dinis, a partir de Sharrer 3.

A partir da determinação da posição exata das proeminências musicais feita por Ferreira (2005, p. 72-82) para as sete cantigas do Pergaminho *Sharrer*, foi feito um levantamento da pauta prosódica das sílabas que coincidiam com essas posições de proeminência musical – apresentada na tabela 1.

Ferreira (2005, p. 57) esclarece que adotou os seguintes princípios na edição musical que realizou da música das cantigas de D. Dinis: os restauros editoriais (necessários, dado o estágio de deterioração do manuscrito) foram marcados em parênteses angulados (< >); os restauros baseados em música contemporânea ao Pergaminho *Sharrer*, mas

externa a ele, aparecem entre parênteses redondos – (); já os restauros baseados em material extraído de outras canções de D. Dinis, extraído do próprio manuscrito, foram marcados em colchetes ou parênteses quadrados ([]). A quantificação apresentada neste trabalho considera apenas estes últimos.

Tabela 1. Pauta prosódica das sílabas em posição de proeminência musical – manuscrito *Sharrer* (geral).

Pauta prosódica da sílaba em posição de proeminência musical	quantidade de unidades de proeminência (percentual)
tônica de polissílabos e monossílabos tônicos	270 (74.8%)
monossílabo possivelmente átono (clítico)	29 (8.1%)
pretônica	46 (12.7%)
átona final de palavra	16 (4.4%)
TOTAL	361 (100%)

A tabela acima mostra que existe uma forte tendência em direção às proeminências musicais se combinarem com proeminências textuais, uma vez que, em 270 das 361 proeminências musicais consideradas por Ferreira (2005) (feitos os descontos estabelecidos acima, obviamente) para as 7 cantigas de D. Dinis presentes no manuscrito (em 74.8% dos casos, portanto), ocorre uma sílaba acentuada de polissílabos ou um monossílabo tônico.² Na minoria dos casos ocorrem na posição de proeminência musical monossílabos átonos ou sílabas átonas finais de polissílabos (respectivamente: 29 ocorrências de clíticos – 8.1%; 16 ocorrências de sílabas átonas finais de palavras – equivalendo a apenas 4.4%).

Em 12.7% dos casos (46 em 361), a sílaba que coincide com a proeminência musical é uma pretônica.

Em alguns casos específicos, o posicionamento da proeminência musical sobre uma sílaba pretônica pode indicar a realização de um acento secundário, principalmente quando esta ocorre em posições nas quais, nos demais versos da cantiga, ocorrem sílabas tônicas. É o que ocorre na terceira sílaba do verso 16 (figura 4), em que ocorre a

² Entre os monossílabos tônicos, estão sendo considerados *e*, *ca* e *que*, considerados por Cunha (1961) como tônicos, com base no comportamento dos processos de sândi nas cantigas de Paio Gomes Charinho e João Zorro, além de *mi*, *so*, *u*, etc. considerados igualmente tônicos por Massini-Cagliari (2005), que retoma e amplia a análise original de Cunha, também a partir da consideração de processos de sândi vocálico externo.

sílaba inicial da palavra paroxítona *maravilha*; à posição ocupada por esta sílaba correspondem, nos versos 4 e 10, os monossílabos tônicos *por* e *gran*.

The image shows a musical staff with three lines of lyrics below it. A box highlights the words 'por', 'gran', and 'ma' in the second line of lyrics, which correspond to the first three notes of a musical phrase. Above the staff, there are rhythmic symbols and a bracketed symbol [] above the highlighted notes.

4. te - nh'eu
 10. mais por
 16. mais gran

por gran ma - ra - vi - lha, se - nhor,
 gran ma - ra - vi - lha per te - nh'eu
 ma ra - vi - lha te - nh'eu que é

Figura 4. Versos 4, 10 e 16 da cantiga *Que mui gran prazer que eu ei*, de D. Dinis, no Pergaminho Sharrer 4, na interpretação de Ferreira (2005, p. 135) – linha musical 4.

O mesmo fenômeno pode ser observado no verso 14 da sexta cantiga do manuscrito (figura 5), em que a primeira sílaba da palavra oxítônica *descomunal* co-ocorre, no mesmo ponto da cadeia musical, com as sílabas tônicas das palavras *ollos* e *fremosa*.

The image shows a musical staff with three lines of lyrics below it. A box highlights the word 'des' in the second line of lyrics, which corresponds to the first note of a musical phrase. Above the staff, there are rhythmic symbols and a bracketed symbol [] above the highlighted note.

2. se me Deus an - t'os seus o - lhos le - var,
 8. o que mha se - nhor fre - mo - sa fa - rá
 14. que lhi fiz tor - to tan des - co - mu - nal,

Figura 5. Versos 2, 8 e 14 da cantiga *Non sei como me salv'a mha senhor*, de D. Dinis, no Pergaminho Sharrer 6, na interpretação de Ferreira (2005, p. 138) – linha musical 2.

Há, no entanto, outras explicações para a ocorrência de pretônicas em posição de proeminência musical. Uma dessas ocorrências (a proeminência musical sobre a nona sílaba poética dos versos 1, 8 e 15 da terceira cantiga do manuscrito, figura 6) é justificada por Ferreira (2005, p. 77) como resultado da importância atribuída à antepenúltima sílaba do verso no fazer poético trovadoresco:

[...] este tratamento contradiz a acentuação da palavra em rima, mas sublinha a sua importância na construção poética; na tradição trovadoresca, o peso musical da palavra em rima concentrava-se, por convenção, na penúltima sílaba. O ímpeto descendente e o suspiro final da penúltima sílaba são expressivos da renúncia anunciada (“nunca cuidei a dizer”) e mostram-se

especialmente adequados no terceiro verso, ao veicularem a palavra “morrer”.

1. O que vos nunca cuidei a
 8. E to d'a ques to mi fez
 15. E cre e des que a ve rei

di - zer, 2. con gran coi - ta, se - nhor,
 fa - zer 9. o mui gran me - do que
 pra - zer 16. de me ma - tar - des, pois

Figura 6. Versos 1, 8 e 15 da cantiga *O que vos nunca cuidei a dizer*, de D. Dinis, no Pergaminho *Sharrer 3*, na interpretação de Ferreira (2005, p. 132) – linhas musicais 1 e 2.

Apesar da grande predominância de coincidências entre proeminências musicais e lingüísticas, é possível observar que, além dos 12.7% de casos em que há coincidência com sílabas que podem receber uma proeminência pelo menos relativa (pretônicas), em 12.5% dos casos, a proeminência musical coincide com um monossílabo átono (29 ocorrências - 8.1%) ou com uma sílaba átona final de palavra (16 ocorrências - 4.4%).

Na quinta linha musical da quinta cantiga do manuscrito, há um exemplo de coincidência de uma sílaba átona final de palavra (*venho*, figura 7) em um ponto da melodia ao qual correspondem, nas demais estrofes cantadas com a mesma melodia, o monossílabo tônico *que* e a pretônica inicial de *coraçom*. Embora sejam necessários mais estudos para se poder fazer afirmações mais seguras acerca da pauta acentual dessa sílaba em questão, é possível que a possibilidade de co-ocorrência de sílabas com pautas tão diferentes em um mesmo ambiente musical e prosódico indique uma realização não tão reduzida das sílabas átonas finais de palavras, se comparada com as possibilidades de realização atuais nas vertentes européia e brasileira do português.

e ve - nho vos pre - gun - tar 5. o por-que é,
 be Deus que ei gran pe - sar 12. de vos a - mar,
 di o co - ra - çon for - çar 19. que vos gran ben

Figura 7. Cantiga *Senhor fremosa, non poss'eu osmar*, de D. Dinis, no Pergaminho *Sharrer 5*, na interpretação de Ferreira (2005, p. 136) – linha musical 3.

No exemplo abaixo (terceira linha musical da cantiga 5, figura 8), o monossílabo átono *e* (conjunção) (verso 10) ocorre em um contexto em que, nas demais estrofes, aparecem os monossílabos tônicos *tan* e *mui* (versos 3 e 17, respectivamente); logo em seguida, o monossílabo *de* (verso 17) co-ocorre, na posição de proeminência musical, com a sílaba tônica da palavra *muito* (verso 3) e com a pretônica de *assi* (verso 10).

me - re - ci 3. tan mui - to mal^e
 nen ca mi, 10. e as - si foi
 vos ser - vi, 17. mui de gra - do

Figura 8. Cantiga *Senhor fremosa, non poss'eu osmar*, de D. Dinis, no Pergaminho *Sharrer 5*, na interpretação de Ferreira (2005, p. 136) – linha musical 3.

O mesmo fenômeno acontece nos versos 2, 8 e 14 da cantiga *Sharrer 6* (figura 9), em que o monossílabo tônico *que* convive em um mesmo ambiente musical com os clíticos *me* e *lhi*.

2. se me Deus an - t'os seus o - lhos le - var,
 8. o que mha se - nhor fre - mo - sa fa - rá
 14. que lhi fiz tor - to tan des - co - mu - nal,

Figura 9. Versos 2, 8 e 14 da cantiga *Non sei como me salv'a mha senhor*, de D. Dinis, no Pergaminho *Sharrer 6*, na interpretação de Ferreira (2005, p. 138) – linha musical 2.

Embora a tendência, mesmo em um “canto coroad”³ como o de D. Dinis, seja a combinação entre proeminências nas dimensões musical e lingüística, como foi mostrado na tabela 1, há a possibilidade de esses dois tipos de proeminência não coincidirem. Mesmo nesses casos, há que se considerar a possibilidade apontada por estudos anteriores (MASSINI-CAGLIARI, 1995, 1999, 2005) de monossílabos átonos receberem tonicidade no nível da palavra, adjungindo-se a outros vocábulos apenas em níveis prosódicos superiores. Neste caso, para a totalidade das cantigas do manuscrito, a coincidência entre proeminências musicais e possíveis proeminências lingüísticas subiria para 82.9%.

No entanto, há momentos em que, segundo Ferreira (2005, p. 77), apenas aparentemente não há coincidência entre proeminências musicais e lingüísticas (figura 10). É o que explica o musicólogo a respeito da terceira sílaba da segunda frase musical, sobre a qual, apesar de não haver um “floreado melódico invulgarmente rico” (FERREIRA, 2005, p. 98), como o esperado, é possível considerar a existência de uma proeminência musical:

A terceira sílaba, verbalmente acentuada nos versos segundo e quarto (tendência que se manterá na segunda e terceira estrofes) parece ter recebido um tratamento musical contrário à sua importância, já que tem metade das notas encontradas sobre as posições silábicas anterior e posterior; no entanto, o dó grave que precede o ataque desta sílaba e o facto de ela finalizar o movimento melódico iniciado na primeira dão ao ré inicial um peso cadencial que compensa a menor densidade mélica (apesar da pausa de finalização ser evitada).

Por outro lado, há momentos em que, na opinião de Ferreira (2005, p. 76), embora haja aparentemente uma proeminência musical (figura 11), ela não deve ser considerada. É o que ocorre no refrão da segunda cantiga do manuscrito, no qual “as palavras-chave são, na primeira secção, “vir” (realçada por acuidade, densidade e duração relativamente às

³ *Cantus cononatus* (= canto coroad) é a expressão que Ferreira (2005, p. 12) foi buscar em Johannes de Grocheio, teórico francês contemporâneo de D. Dinis, para caracterizar sua música. Designa uma “canção em língua vulgar, de alto nível artístico, composta e apreciada pela melhor aristocracia, e caracterizada por uma pulsação rítmica pausada e regular. A coroação significa a atribuição de uma dignidade hierárquica superior, comparável à de um monarca”. O canto coroad se distingue, também, “pelo tipo de melodia, pela lentidão da execução e pela tendencial uniformidade de sua articulação rítmica, de divisão idealmente ternária” (FERREIRA, 2005, p. 15). “O conteúdo densamente melismático poderá também estar implicado no conceito de *cantus coronatus*, embora possa igualmente ser um traço mais característico da cantiga de amor dionisina ou galego-portuguesa do que dos seus modelos de além-Pinineus.” (FERREIRA, 2005, p. 98)

sílabas prévias) e na segunda, “vi”(cadencial), já que o prolongamento sobre “por” parece ter apenas um valor de preparação e intensificação musicais”.

[7]

2. con gran coi - ta, se - nhor,
 9. o mui gran me - do que
 16. de me ma - tar - des, pois

Figura 10. Versos 2, 9 e 16 da cantiga *O que vos nunca cuidei a dizer*, de D. Dinis, no Pergaminho *Sharrer 3*, na interpretação de Ferreira (2005, p. 132) – linha musical 2.

R/. u non vir vós, que eu por meu mal vi.

Figura 11. Refrão da cantiga *A tal estado m’adusse, senhor*, de D. Dinis, no Pergaminho *Sharrer 2*, na interpretação de Ferreira (2005, p. 131) – linha musical 5.

A importância da observação do posicionamento das proeminências textuais com relação à música pode apontar também fatos interessantes à elucidação da prosódia da época, mesmo em se considerando apenas as posições tônicas. Por exemplo, uma sucessão de sílabas tônicas coincidentes com proeminências musicais, como acontece no início dos versos 4, 10 e 16 da cantiga *Que mui gran prazer que eu ei* (figura 12), quarta a aparecer no manuscrito, pode indicar que choques acentuais não eram sentidos na época como problemáticos, na entoação musical e/ou na declamação poética.

[7]

4. te - nh’eu por gran ma - ra - vi - lha, se - nhor,
 10. mais por gran ma - ra - vi - lha per te - nh’eu
 16. mais gran ma - ra - vi - lha te - nh’eu que é

Figura 12. Versos 4, 10 e 16 da cantiga *Que mui gran prazer que eu ei*, de D. Dinis, no Pergaminho *Sharrer 4*, na interpretação de Ferreira (2005, p. 135) – linha musical 4.

A observação da notação musical pode se constituir, também, em uma aliada no esclarecimento de questões de silabação, especialmente as concernentes à realização dos encontros vocálicos como hiatos ou ditongos, na medida em que a estrutura melódica pode confirmar ou infirmar hipóteses de silabação construídas com base na contagem de sílabas poéticas do verso. No exemplo abaixo (figura 13), os ditongos intravocabulares foram marcados com retângulos, ao passo que o único hiato intravocabular que ocorre neste trecho específico, com formas arredondadas.

2. d'ir - des a ter - ra d'u é mha se - nhor,
7. Deus gran ben, poi - la po - de - des ve - er,
12. te - nh'eu que mi fez el i mui gran ben,

Figura 13. Versos 2, 7 e 12 da cantiga *Pois que vos Deus, amigo, quer guisar*, de D. Dinis, no Pergaminho *Sharrer 4*, na interpretação de Ferreira (2005, p. 129) – linha musical 2.

Por fim, há que se observar que a notação musical contribui para reforçar observações anteriormente já realizadas, com base na estrutura métrica dos poemas trovadorescos, reforçando a idéia de estreita comunhão entre os domínios métrico e musical, naquela época. Ferreira (2005, p. 75) mostra que “a palavra em rima, que consiste numa inovação retórica, é associada a uma mudança de registro e à culminação do movimento melódico, e a sílaba final recebe um tratamento especialmente importante, em todos os níveis: maior acuidade, maior densidade, maior duração”.

4. Considerações finais

Com relação à coincidência entre proeminências musicais e textuais, Ferreira (2005, p. 72) registra algumas distinções entre as cantigas de amor e de amigo:

No que respeita as modalidades de interação entre texto e música, é imprescindível chamar a atenção para uma importante diferença entre a *cantiga d'amigo* e a *cantiga d'amor*. Na *cantiga d'amigo*, mais próxima da versificação tradicional, os cumes acentuais da música das estrofes estão em relação directa com os nós acentuais do poema. Na *cantiga d'amor*, idealmente regida pela versificação isossilábica de matriz provençal, a

regularidade acentual nas estrofes é pouco comum e não parece desempenhar um papel construtivo, pelo que as frases musicais, necessariamente repetidas, deveriam ser acentualmente neutras ou então frequentemente contrárias à acentuação verbal do verso.

No entanto, para as cantigas específicas registradas no manuscrito *Sharrer*, analisadas a partir da própria marcação das tonicidades musicais feitas por Ferreira (2005), “há a registrar [...] a coincidência entre acentuação musical e o acento fraseológico” (FERREIRA, 2005, p. 83), na grande maioria dos casos.

Portanto, conclui-se que, apesar de a possibilidade da não-coincidência entre proeminências existir e ser explorada por D. Dinis em suas composições,⁴ há que se considerar que, em termos quantitativos (cf. tabela 1), a frequência de ocorrência desse fenômeno é bem menor do que a tendência geral de fazer coincidir os acentos nesses dois níveis. É justamente este fato que amplia as possibilidades de estudo lingüístico da prosódia da época, trazendo novas interpretações possíveis, partindo da consideração de que a posição de proeminência musical carrega preferencialmente uma sílaba tônica ou que pode receber algum tipo de proeminência (secundária ou eurrítmica), no nível lingüístico.

Referências

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

FERREIRA, M. P. Relatório Preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento *Sharrer*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL, 4., 1991, Lisboa, *Actas...* Lisboa: Edições Cosmos, 1991. v. I. Sessões Plenárias. p. 35-42.

_____. *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: UNYSIS, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

_____. *Cantus coronatus. 7 Cantigas d’El-Rei Dom Dinis by King Dinis of Portugal*. Kassel: Reichenberger, 2005.

⁴ “A falta de solidariedade entre o texto trovadoresco e sua melodia parece ser confirmada pela reutilização da mesma música em estrofes de conteúdo variado, pelo recurso frequente a uma tipologia musical convencional, pela falta de fixidez dos detalhes melódicos e pela prática corrente de se retomar uma melodia conhecida para se musicar outro poema (*contrafactio*) [...]. [...] devemos, porém, ter a preocupação de evitar uma abordagem anacrónica da questão, já que os compositores poderiam ter outras formas de reflectir a sensibilidade ao texto.” (FERREIRA, 2005, p. 65)

GUERRA, A. J. R. Contributos para a análise material e paleográfica do Fragmento Sharrer. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL, 4., 1991, Lisboa, *Actas...* Lisboa: Edições Cosmos, 1991. v. I. Sessões Plenárias. p. 31-33.

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

_____. *Do poético ao lingüístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento*. Araraquara: FCL, Laboratório Editorial, UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 1999.

_____. *A música da fala dos trovadores: Estudos de prosódia do Português Arcaico, a partir das cantigas profanas e religiosas*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, 2005. Tese de Livre-Docência.

OLIVEIRA, A. R. *Depois do espetáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 1994.

SHARRER, H. L. Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Dinis, musicadas - uma descoberta. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL, IV., 1991, Lisboa, *Actas...* Lisboa: Edições Cosmos, 1991. v. I. Sessões Plenárias. p. 13-29.

_____. Pergaminho Sharrer. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p. 534-536.