

## DE SONS DE POETAS OU ESTUDANDO FONOLOGIA ATRAVÉS DA POESIA

*Gladis Massini-Cagliari\**

*Luiz Carlos Cagliari\*\**

*RESUMO: Neste trabalho, pretende-se demonstrar que a consideração da poesia como objeto de estudo pode contribuir na descrição gramatical, em especial de elementos fonológicos – sobretudo prosódicos. Em relação ao estudo desses fenômenos em um momento passado da língua, a escolha de textos poéticos é o fator que viabiliza a descrição de elementos do componente prosódico (como acento e ritmo) – insondáveis através de textos em prosa.*

*PALAVRAS-CHAVE: poesia; metrificacão; fonologia; prosódia.*

### INTRODUÇÃO

Quando Mattoso Câmara, com o seu *Contribuição à Estilística Portuguesa*, em 1953, tentou estabelecer as bases da Estilística de Bally (1951) dentro da Lingüística brasileira, sua proposta, em um certo sentido, era ampliar o conceito de Gramática. Considerando as três funções da linguagem propostas por Bühler (1934) – a saber, manifestação anímica, atuação social (apelo) e representação mental –, Câmara Jr. (1953: 23), afirma que “o que o conceito saussureano de língua afasta decisivamente de si, se inclui, ao contrário, naquele conceito de estilo”. Isto

---

\* Universidade Estadual Paulista – UNESP (Araraquara).

\*\* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

porque a língua, no seu conceito saussureano, se deduz apenas da função representativa, compreendendo essencialmente a sua estrutura, e estando, deste modo, na própria essência da linguagem, mas deixando de fora fenômenos específicos da manifestação anímica e do apelo, embora essas funções se desdobrem sobre a pauta do sistema intelectual das representações simbólicas.

A partir desta constatação, a exemplo de Bally, Mattoso Câmara propõe uma ampliação da Gramática nos seguintes termos: existiriam duas maneiras de se conceber a Gramática de uma língua, mesmo sem deixar de lado uma concepção estruturalista de sistema – uma *lato* e outra *stricto sensu*. Uma Gramática *stricto sensu* englobaria os diversos níveis de descrição lingüística tradicionais, da maneira como propostos pela teoria estruturalista, ou seja, os níveis fonológico, morfológico e sintático. Já na Gramática *lato sensu* estariam incluídos todos os fenômenos de estilo, qualquer que seja a definição que esta palavra receba dentro da Lingüística.

Abre-se, desta forma, uma porta para fazer de todas as linguagens que sejam, de certo modo, “individuais”, objeto legítimo da Lingüística. Dentre estas, a poesia, manifestação anímica e de estilo individual por excelência.

Não é à toa, pois, que, na mesma época em que toda essa discussão a respeito de estilo se desenvolvia, Jakobson (1960), em seu famoso trabalho sobre as funções da linguagem, batiza de *poética* a função da linguagem que focaliza a própria *mensagem*. Segundo Martins (1989: 13), aproximando a teoria de Jakobson da de Bally, “*para Jakobson a Estilística, ou Poética, se concentra na relação da função poética com as demais funções*”.

No entanto, embora a influência dos estudos estilísticos tenha sido decisiva para a consideração da poesia como objeto legítimo da Lingüística, é necessário salientar que, mesmo em uma concepção de Lingüística *stricto sensu*, as manifestações poéticas devem ter um lugar de igual destaque em relação aos outros textos dignos de figurar em *corpora* de estudo. Em alguns casos, devem até mesmo ser privilegiados. É o que acontece

quando, dentro da Fonologia, se quer estudar fenômenos prosódicos de um período passado da língua, quando não havia, ainda, tecnologia suficiente para gravar a fala. Mas também em relação ao momento atual da língua, muitos fatores podem ser estudados a partir da estrutura poética de um texto, especialmente se este for metrificado.

Como diz Allen (1973: 103):

*“... metrical phenomena cannot be ignored, since, especially in the case of ‘dead’ languages, the relationship between poetry and ordinary language may provide clues to the prosodic patterning of the latter; and in any case verse form is a form of the language, albeit specialized in function, and entitled to some consideration as such.”*

Dentre os fenômenos fonológicos que muito podem se beneficiar, na sua descrição, da consideração de textos poéticos para a construção da Gramática de uma língua, estão o acento e o ritmo. Para Abercrombie (1967: 98), o ritmo da fala corrente é o fundamento do verso; portanto, *fala e poesia* não se distinguem tipologicamente quanto ao ritmo (Abercrombie, 1965: 18). Para ele, a única diferença entre o ritmo da fala e da poesia é que, na poesia, ele se encontra organizado de maneira a produzir (e a fazer com que o ouvinte/leitor perceba) padrões recorrentes. Como Abercrombie trabalha com a noção de *ritmo silábico* e *ritmo acentual*, estes padrões recorrentes variam de acordo com o tipo de língua. Desta maneira, os padrões recorrentes em um poema escrito em uma língua de ritmo silábico (*silabas*) são obviamente diferentes dos padrões recorrentes em outro, escrito em uma língua de ritmo acentual (*pés*), mas o que tais poemas têm em comum são padrões recorrentes de ritmo, que causam a sensação de ritmo poético.<sup>1</sup>

---

<sup>1)</sup> Seguindo a orientação de Abercrombie, Cagliari (1984) faz uma análise de diversos poemas do português. Partindo também dessa distinção entre ritmo silábico e ritmo acentual, Lehiste (1985, 1990) procura analisar instrumentalmente através do sinal acústico textos poéticos lidos em voz alta, em busca, no texto de 1985, de diferenças rítmicas entre textos poéticos e em prosa. No texto de 1990, ela

Entretanto, para Verluyten (1982: 36-37), a prosódia de uma língua não pode ser estudada somente no nível da sua realização fonética, como o fazem Abercrombie e Cagliari (1984), mas a descrição deve atingir um certo nível de abstração fonológica:

*“Notre conclusion sur l’absence de corrélation entre certains paramètres phonétiques et certain faits prosodiques, pour négative qu’elle soit, n’en est pas moins importante. En effet, elle implique non seulement la légitimité, mais la nécessité d’étudier la prosodie à un niveau plus abstrait que ne le fait la phonétique.”*

Estudando os versos alexandrinos franceses, Verluyten (1982: 257) afirma que as categorias métricas são versões estilizadas de certas categorias prosódicas (definidas conforme os preceitos da fonologia prosódica). Desta maneira, o “verso” corresponde ao “enunciado”, o “pé métrico” à “palavra prosódica”, e assim por diante. O autor chega a generalizar, dizendo que toda categoria métrica tem seu equivalente em uma categoria prosódica da língua (mas não necessariamente vice-versa). Mas, embora cada categoria métrica tenha sua correspondente prosódica, elas não coincidem, isto é, elas não são necessariamente co-extensivas (caso contrário, a distinção entre métrica e prosódia não faria sentido). Desta maneira, o equivalente prosódico do verso é o enunciado, mas é evidente que os dois não coincidem sempre na linguagem versificada.

No décimo capítulo (*“Prosodic domains and the meter of the Commedia”*) do livro de 1986 de Nespore & Vogel, também são fornecidas evidências a favor da correlação entre categorias prosódicas e métricas, obtidas a partir da análise que as autoras fazem das estruturas métrica e prosódica de versos da *Divina Comédia*, de Dante.

Também Hayes (1989) mostra a relevância da consideração da hierarquia prosódica no estudo do ritmo poético, ao analisar os metros trocai-

---

continua a sua investigação da estrutura métrica da poesia produzida oralmente, porque acredita que *“the suprasegmental structure of a language is crystallized (...) in the metric structure of its traditional poetry.”*

cos de “*Hiawatha*”, de Longfellow. Para ele (p. 255), três são os fatores que provam esta relevância: a consideração da hierarquia prosódica permite que um grande número de regras métricas (i.e., de versificação) seja formulado de maneira mais simples e mais acurada; uma regra particular, a “Bounding Theory” em “*Hiawatha*”, é suficientemente generalizante para servir como base de diagnóstico de parentetizações que correspondem às da hierarquia prosódica; a teoria prosódica desenvolvida por Hayes (1989), a partir de trabalhos anteriores de Selkirk e Nespor & Vogel, fornece a base para uma tipologia restritiva, porém empiricamente adequada, das regras de versificação em inglês.

Alguns outros trabalhos podem ser citados, por também acreditarem que é em um nível mais abstrato do que o da fonética (ou seja, no nível fonológico) que podem ser inferidas as estruturas que regulam os versos compostos em uma determinada língua. Entre eles, figuram os de Halle & Keyser (1971), Maling (1973), Youmans (1989), Prince (1989), Halle (1989) e Kiparsky (1989).

No estudo de Halle & Keyser (1971), os autores fornecem um panorama da evolução da acentuação do inglês, estudando-a através de textos poéticos. A primeira parte do livro fornece uma análise do acento do inglês americano atual (“moderno”, como preferem chamá-lo), com base no modelo da fonologia gerativa de Chomsky & Halle (1968). Na segunda parte, apresentam uma análise do acento do inglês em três períodos históricos: *Old English*, *Late Middle English* e *Early Modern English*. Apenas para a última fase da sua análise dispunham de dicionários de rimas e observações de tratadistas sobre a posição do acento nas palavras da época. Já para as duas primeiras fases, foi preciso escolher um corpus poético e procurar, nos limites dos próprios versos, indicações da localização do(s) acento(s). A elaboração de um estudo de tal vulto, como este de Halle & Keyser, só é possível quando se assume que o acento é governado por “regras abstratas”, que podem ser inferidas a partir da estrutura metrificada dos versos (Halle & Keyser, 1971: xi). Há no livro, ainda, uma terceira

parte, em que é desenvolvida a teoria de metrificação dos autores. Propõem que versificar é introduzir uma seqüência de palavras em um único padrão abstrato, estabelecendo uma correspondência entre os elementos constitutivos deste padrão e propriedades fonéticas (ou fonológicas) específicas da seqüência de palavras em questão – Halle & Keyser (1971: 140).

Maling (1973) propõe uma nova análise do sistema da poesia árabe clássica, sugerindo que uma espécie de “gramática métrica” pode dar conta daquele sistema de metrificação. Desta forma, regras de base geram um único padrão métrico abstrato (e correspondente estrutura arbórea), de que são derivados todos os outros padrões métricos. A partir daí, vários tipos de transformações (supressão, cópia e substituição) geram outros padrões abstratos que correspondem aos subgrupos de metros tradicionalmente chamados de “círculos” (base da poesia árabe clássica).

Youmans (1989), na *Introdução* da coletânea de artigos de que fazem parte Prince (1989), Halle (1989), Kiparsky (1989) e Hayes (1989), aproveita para apresentar as divergências e convergências entre os estudos lingüísticos e literários do ritmo poético e defender uma visão “gerativista” destes padrões. Para ele, todos os que procuram estabelecer condições explícitas de permissibilidade da ocorrência de versos, ao invés de apenas fazer uma lista dos tipos possíveis, são, a seu modo, “gerativistas” – até mesmo literatos tradicionalistas.

Prince (1989) vai mais longe. Formula uma teoria que define que tipos de pés são permitidos em versos metrificados, testando-a através de evidências empíricas fornecidas pela poesia quantitativa grega e árabe clássica. Uma de suas muitas conclusões é que tanto o *pé* como o *metron* (uma unidade métrica hierarquicamente superior ao pé) são essenciais para a descrição acurada dos padrões métricos encontrados. Halle (1989) faz um “Adendo” à teoria de Prince, discutindo a introdução dos metros árabes na poesia hebraica, em meados do século X.

Kiparsky (1989) analisa o “*sprung rhythm*” de Hopkins, tido como um ritmo “indecifavelmente idiossincrático” (Youmans, 1989: 12) por

estudos anteriores. Argumenta que as escansões dos poemas de Hopkins fazem sentido se os acentos forem interpretados como posições marcadas como fortes em níveis prosódicos hierarquicamente superiores ao das palavras, ao invés de sílabas acentuadas no nível das palavras. E, assim, constrói mais um engenhoso argumento favorável ao tratamento “mais abstrato” do ritmo poético.

Como mostram todos os trabalhos citados acima, a escolha de textos poéticos para se estudar fenômenos prosódicos (e, em especial, o acento e o ritmo) de uma língua, inclusive e principalmente em seus estágios passados, já se provou adequada e eficaz, sobretudo quando se toma a descrição em um nível “mais abstrato”.

Assim, dentro deste contexto, pretende-se, neste trabalho, fornecer alguns exemplos de como a consideração da poesia enquanto objeto de estudo pode contribuir na descrição gramatical, sobretudo de elementos fonológicos – com especial ênfase em fenômenos prosódicos.

## 1. PROSÓDIA E POESIA

Passaremos, a seguir, a fazer alguns comentários específicos a respeito da relação entre métrica e ritmo lingüístico.

A tradição da análise poética tem mostrado que a poesia pode revelar a duração das sílabas, a localização de acentos e pausas (cesuras) e um valor melódico/rítmico de natureza acústica. Com base na observação desses fatos, desenvolveram-se, dentro dessa tradição de análise poética, vários “métodos” de descrição, que passam a ser considerados.

O método *quantitativo* (Manuel Cavalcanti Proença, 1955) atribui durações relativas (longas e breves) às sílabas dos versos – exemplo (1). As línguas que apresentam oposição fonológica entre sílabas longas e breves, como o Latim e o Grego, usam a duração silábica para constituir os *metros*,





Croot, 1968), tentando reconhecer nos elementos acústicos da fala de poemas o que traz a sensação do ritmo e andamento poético. Infelizmente, ainda há poucos estudos elaborados a partir desse arcabouço teórico.<sup>2</sup>

Como já demonstrado em outro estudo (Cagliari, 1984: 76-96), essas abordagens revelam apenas aspectos parciais do sistema rítmico e métrico das línguas. Porém, individualmente, ajudam a mostrar fatos fonéticos e fonológicos sob determinado ponto de vista.

Poesias não metrificadas (pelas regras tradicionais) podem revelar, pela disposição dos versos, a definição de grupos tonais – cada verso sendo um deles. Isto revela claramente o andamento e a concatenação, além do comportamento de padrões entoacionais, em termos de elementos prosódicos da língua – exemplo (5).

- (5) No meio da noite despertei  
Não ouvi mais vozes nem risos  
Apenas balões  
Passavam errantes  
Silenciosamente  
Apenas de vez em quando  
O ruído de um bonde  
Cortava o silêncio  
Como um túnel.

No exemplo acima, tirado de Manuel Bandeira, o autor poderia ter disposto os versos de outra maneira – mas isso alteraria a *estrutura* dos grupos tonais, levando a resultados prosódicos indesejados pelo autor. Considerações dessa natureza mostram também como se pode e como não se

---

<sup>2</sup> Vejam-se os trabalhos de Ilse Lehiste, citados anteriormente.

pode “segmentar” um enunciado em grupos tonais. Nem todo verso branco corresponde a um grupo tonal, mas, em alguns poemas, isso é imperativo, pois, um dos “segredos” de fazer poesia e de senti-la está justamente no fato de se reconhecer tal padrão prosódico nos versos.

Outro exemplo pode ser visto nos seguintes versos de Cassiano Ricardo, que pretendem imprimir a estrutura de um toque binário de tambor, através da recorrência de duas batidas acentuais (dois acentos) por verso:

- (6) Então o vento  
Lá dentro da serra  
Onde apenas havia  
O barulho insensato  
Das coisas sem nome  
Começou a bater  
A bater rataplã  
No tambor da manhã

Outros elementos poéticos também contribuem para a identificação de padrões prosódicos, como o ritmo e o andamento. Entre eles, a estrutura de estrofes em certos tipos de poemas marcam claramente esses padrões, como os poemas paralelísticos do Português Arcaico, poemas com refrão, antífona, etc.

As rimas, por outro lado, constituem um dos materiais mais preciosos para se tirar da escrita, através da poesia, elementos fonéticos e fonológicos. Pela comparação entre escrita e resultado de rima em poesias, pode-se até mesmo chegar a conclusões bastante seguras a respeito da pronúncia do poeta e, conseqüentemente, de seu dialeto e de sua época. Por exemplo, um poema em que há rimas do tipo *touro* – *morro* ou *bandeira* – *pêra* revelam que os ditongos /ow/ e /ej/ apresentam uma variante monotongada [o] e [e].

Um padrão de final de verso – que faz rima apenas com vogais – e que apresente *álibi – cálice – cale-se* mostra a ocorrência fonética do padrão [a – i – i]. Infelizmente, como a Língua Portuguesa apresenta muitos processos fonológicos do tipo variação em distribuição complementar, fica impossível, somente através da escrita, mesmo de poesias metrificadas, identificar a pronúncia. Por exemplo, ocorre o fonema [ʃ] em início de sílabas (posição de onset): *xícara, chapéu*, etc. Em alguns dialetos, como o carioca, ocorre também no final de sílabas (posição de coda): *paz, mas*, etc. Como não se escreve com dígrafos essa pronúncia da coda, mas apenas com as letras Z e S, nunca se poderá ter certeza sobre sua realização fonética, a não ser que se tenha uma descrição baseada na observação da fala de indivíduos. Apenas através da escrita (por exemplo, de textos medievais) é, praticamente, impossível detectar esse tipo de variação.

As poesias – metrificadas ou não –, à semelhança da prosa, apresentam elementos de pontuação e demais marcas que servem para sinalizar realizações prosódicas. Vírgulas e pontos costumam delimitar grupos tonais; pontos de exclamação, de interrogação, reticências, etc., costumam indicar padrões entoacionais básicos (tons primários) e até mesmo certas *atitudes do falante* responsáveis por padrões entoacionais secundários (tons secundários) (Cagliari, 1982).<sup>3</sup> É muito comum reconhecer no uso de vírgulas a ocorrência de tom 3 (suspensivo), no uso de ponto final, a ocorrência de tom 1 (asserção), e, no uso do ponto de interrogação, a ocorrência de tom 2 (interrogativo) – se não houver palavra “interrogativa” na frase (tipo: quem, onde, o que, etc.). Na verdade, em relação ao sistema de pontuação, tudo o que se pode afirmar da prosa, pode-se atribuir à poesia, embora o contrário não seja verdade, uma vez que algumas considerações a respeito de certos fatos fonéticos e fonológicos somente podem ser feitas dentro da estrutura poética, se se está apenas diante da escrita e não da fala propriamente dita (Cagliari, 1989).

---

<sup>3</sup> Cagliari (1982) segue o modelo descritivo da entoação das línguas proposto por Halliday (1970).

Um fato interessante e pouco pesquisado com relação à maneira como a escrita pode revelar aspectos da fala reside no estudo do significado de palavras que, por sua natureza semântica, remetem a fatos de fala. Por exemplo: *dizer suavemente, dizer pensativamente, esbravejar, sussurrar, perguntar, gritar, suplicar, dizer chorando*, etc. são verdadeiras descrições prosódicas dentro do próprio texto. Algumas apresentam implicações claras: quem *suplica* não vai usar uma velocidade rápida para dizer o que quer e sim vai procurar destacar mais as palavras, silabando-as (Cagliari, 1992). O modo “tradicional” de ler poesia não costuma incorporar uma realização prosódica marcada explicitamente na escrita, acabando em um nivelamento prosódico muito diferente do que se encontra na fala real das pessoas. Mesmo certos poetas, lendo seus poemas, acabam por interpretá-los dessa maneira. Este é um fruto da escolaridade, que obriga os alunos a lerem assim. Por outro lado, interpretações artísticas, leituras dramáticas, têm mostrado que os artistas de palco interpretam as poesias de maneira muito mais próxima do modo como as pessoas falam. Nesses casos, a riqueza prosódica reaparece em seu esplendor.

Nos exemplos apresentados a seguir, nota-se a descrição de um certo tipo de qualidade de voz (“dizer com mágoa”, “palavras cansadas”, “voz triste e piedosa”, “com um tom de voz horrendo e grosso”, “voz pesada e amara”) e da fala propriamente dita – o que se disse com qual qualidade de voz. Descrições desse tipo abrangem o conteúdo semântico (ou atitudes do falante) que a Gramática de uma língua associa a diferentes qualidades de voz. Embora precariamente, com esses elementos já é possível reconstituir parte do sistema prosódico que relaciona entoação, ritmo e atitude dos falantes.

- (7) “Ah! Diogo cruel!” disse com mágoa,  
E, sem mais vista ser, sorveu-se n’água...<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Carumuru*, de Frei José de Santa Rita Durão – Mocma, Canto VI. In *Anthologia Nacional*, de Fausto Barreto e Carlos de Lact. Livraria Francisco Alves, 1918 – B, ed. p. 485.

- (8) Um coitado de um pastor,  
Triste, mal aventurado,  
Vencido de grande dor,  
Ao derredor de seu gado,  
Se queixava do amor:  
Com palavras cansadas,  
Sem descanso, e sem cansar,  
A quantos via passar,  
Com vozes desesperadas  
Os fazia esperar.<sup>5</sup>
- (9) Ela, com tristes e piedosas vozes,  
Saídas só da mágoa e saudade  
...  
Pera o avô cruel assi dizia:  
“Se já nas brutas feras, cuja mente ...<sup>6</sup>
- (10) C’um tom de voz nos fala, horrendo e grosso,  
Que pareceu sair do mar profundo:  
Arrepiam-se as carnes e o cabelo  
A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo.  
  
E disse: “Ó gente ousada mais que quantas  
No mundo cometeram grandes cousas ...<sup>7</sup>
- A boca e os olhos negros retorcendo  
E dando um espantoso e grande brado

<sup>5</sup> Égloga III, de Bernardim Ribeiro – *Anthologia Nacional*, p. 548.

<sup>6</sup> Camões, *Os Lusíadas*. Episódio de Inês de Castro, CXXIV, CXXV e CXXVI. *Anthologia Nacional*, p. 568-9.

<sup>7</sup> Camões, *Os Lusíadas*. Episódio do Adamastor, XI. e XII. *Anthologia Nacional*, p. 575-6.

Me respondeu com voz pesada e amara,  
Como quem da pergunta lhe pesara:

Eu sou aquele oculto e grande cabo...<sup>48</sup>

Uma outra fonte importante para os estudos de Fonologia, baseados em análises de poesias, sobretudo antigas, para as quais não se tem registro oral gravado da época de seus autores, é o que se encontra em gramáticas e em tratados de metrificação da época dos poemas. Os comentários dos gramáticos e dos teóricos da literatura revelam fatos que a ortografia e a escrita, em geral, escondem. Por exemplo, quem garante que todo A do latim tinha o som de [a] e nunca de um chuá ou de uma vogal posterior fechada não-arredondada, como se encontra no Português Europeu e no Japonês (quando se observam as transliterações do sistema de escrita japonês para o alfabeto latino)? A prosódia latina, porém, logo percebeu que havia pelo menos um [ã] e um [ã̃] e que esta diferença era crucial para a formação dos metros poéticos. Atualmente, sabemos que o sistema latino de vogais funcionava dessa maneira, não porque identificamos a diferença na escrita, mas porque os gramáticos descreveram o fenômeno com detalhes, inclusive dando *regras*.

No entanto, a confiança em informações colhidas em tratados de gramática ou prosódia não pode ser total, pois, infelizmente, nota-se que é muito comum um gramático ou teórico da literatura copiar outro, mesmo quando os dados da fonte referiam-se a línguas diferentes. Isto tem levado a tradição escolar a sérios equívocos. Para um língua, contar sílabas pode ser uma estratégia métrica importante, mas, para outra, será o acento o principal fator rítmico. Com uma única e mesma abordagem teórica de metrificação para línguas diferentes, o resultado pode ser estranho, quando não errado, ao ponto absurdo de o estudioso forçar os

---

<sup>48</sup> Camões, *Os Lusíadas*. Episódio do Adamastor, XLIX e L. *Anthologia Nacional*, p. 578-9.

dados para se adaptarem aos modelos teóricos, desfigurando a língua e enchendo os tratados de exceções, para justificar o que os poetas mais famosos fizeram.<sup>9</sup>

Uma posição diferente é utilizar um modelo teórico, adaptando-o aos fatos reais da língua numa determinada época. Um bom exemplo disto é a maneira como o gramático Jerônimo Soares Barbosa (1822) descreve o ritmo da Língua Portuguesa. Sua contribuição é algo muito precioso para se entender alguns fatos prosódicos da Língua Portuguesa de seu tempo. O fato de ele usar um modelo teórico baseado no da gramática latina, na verdade, acaba se reduzindo apenas a uns tantos “rótulos”, uma vez que os exemplos que dá e comenta revelam uma realidade prosódica muito diferente da encontrada na gramática latina.<sup>10</sup>

No caso da Língua Portuguesa, há ainda outros gramáticos e tratadistas que deixaram contribuições preciosas para a compreensão fonológica da língua em tempos passados, de modo particular para os fenômenos prosódicos que, como não têm letras para representá-los, necessitam de uma descrição à parte, atenta e pormenorizada, por parte dos estudiosos. Um desses autores é, sem dúvida, José Feliciano de Castilho, em seu *Tratado de Metrificação Portuguesa*, de 1850.

A divergência entre os estudiosos é outra fonte de pesquisa que pode revelar fatos importantes, como a ruptura de uma tradição com a adoção de novos parâmetros descritivos – porque a língua mudou e alguém notou. Castilho, por exemplo, chamou a atenção para este fato, dizendo que *não se deviam mais contar as sílabas átonas finais dos versos – como faziam os antigos e alguns de sua época*. Said Ali, que também tem uma contribui-

---

<sup>9</sup> Um bom exemplo disto pode ser visto na análise que faz Cagliari (1984) do poema “As pombas”, de Raimundo Correia. Uma análise tradicional encontraria um poema parnasiano excelentemente bem metrificando, com rimas ricas, etc. Visto de outra forma, não há metrificação, nem sequer algumas rimas apontadas pela análise tradicional. Isto se deve ao fato de a teoria tradicional tratar o poema como se tivesse sido escrito para uma língua como o italiano ou o francês (de ritmo silábico) e não para o português (de ritmo acentual).

<sup>10</sup> A respeito do trabalho de Jerônimo Soares Barbosa, veja-se Cagliari (1985).

ção importante com sua *Versificação Portuguesa*, de 1948, voltou a discutir a questão, pois achava que os versos agudos acabam sempre *em uma pausa* – fato que foi questionado por Manuel Bandeira, que prefaciou seu livro. As razões alegadas por eles trazem contribuições importantes para se entender melhor a estrutura do verso e, conseqüentemente, os fatos prosódicos em jogo.

Dado o fato de a poesia metrificada usar padrões repetitivos de duração (sílabas, grupos de acento, grupos tonais, etc.), fica relativamente fácil descobrir que tipo de padrão duracional a poesia emprega em cada verso e, a partir daí, levar adiante estudos detalhados sobre o ritmo e as regras de atribuição de acento, mesmo em se tratando de textos antigos, para os quais não se tem registro falado. Um exemplo de estudo dessa natureza pode ser visto na tese de doutorado de Massini-Cagliari (1995), em que a autora mostra como, no Português Medieval, alguns poetas contavam a última sílaba átona dos versos graves e outros não, fato que lhe permitiu fazer hipóteses sólidas a respeito da atribuição de acento no Português daquela época.

Para se chegar aos padrões repetitivos de duração em versos de uma língua como o latim, isto é, para se chegar a um processo de escandir corretamente versos latinos, era preciso ter uma direção (da esquerda para a direita) e ficar atento às cesuras e à concatenação das palavras. Um metro (dátilo, iambo, troqueu, anapesto, etc.) podia se estender sobre duas ou até mais palavras (em alguns casos de metros muito longos), mas não podia haver pausa entre seus componentes básicos. Pausa podia ocorrer apenas nas fronteiras dos metros, caso contrário, o padrão rítmico esperado seria quebrado. Obviamente, isto não significa, por outro lado, que se podia inserir uma pausa nas fronteiras de todos os metros de um verso. Para uma língua como o Português, estas restrições aplicam-se às junturas silábicas, gerando as regras de *sândi*.

A poesia metrificada é rica em material para estudo do fenômeno de *sândi*, justamente pelo fato de nossos poetas acharem que precisavam fa-



zer versos isossilábicos. Diante dessa exigência, os teóricos da literatura e gramáticos formularam regras que os ajudavam a definir o isossilabismo dos versos. Visto de outro lado, os poetas esforçavam-se por seguir essas regras. Como em outros assuntos semelhantes, não faltam as exceções, “distrações” e “licenças poéticas”. No Português Medieval, era costume assinalar os casos de sândi com elisões claramente marcadas (através da junção, na escrita, de mais de uma palavra e da queda de vogais). Vejam-se, a este respeito, os exemplos (11) a (13). Depois, a escrita ficou menos transparente, exigindo um trabalho específico de interpretação em função de um determinado isossilabismo esperado.

(11) Ay eu, cativ' e coytado,  
en forte pont' eu fuy nado!  
Que scrui sempr' endõado  
ond' um bem nunca prendi.  
En forte pont' eu fuy nado,  
senhor, por uós e por mi!<sup>11</sup>

(12) Por que uos ei eu, mha senhor,  
a dizer nada do meu mal?  
pois d'esto sã[o] saberor,  
segurament', u nã iaz al,  
que non m' auedes a creer,  
macar me uciades morrer?<sup>12</sup>

(13) Rogaria eu mha senhor  
por Deus que mj fizesse ben,

---

<sup>11)</sup> Pero da Ponte, n. 292 do C.A. e 570 do C.V. In *Crestomatia Arcaica* – José Joaquim Nunes, 6. ed. Livraria Clássica Editora, p. 236.

<sup>12)</sup> Fernan Rodrigues de Calheiros, n. 31 C.B. e 341 C.A. In *Crestomatia Arcaica* – José Joaquim Nunes, 6. ed. Livraria Clássica Editora, p. 237.

mais ei d'ela tan gram pauor  
que lhe non ouso falar ren,  
con medode se m'assanhar  
e mj non querer pois falar.

Diria-lh'eu de coração  
como me faz perder o sem  
o seu bom parecer, mais non  
ous' e tod' aquest' a mi) auen  
com medo de se mi assanhar  
e mj non querer pois falar.<sup>13</sup>

À semelhança do metro, o fenômeno de sândi revela a não ocorrência de pausa ou de cesura; além disso, mostra, de maneira apropriada, que houve queda de vogal ou ditongação. No Português do Brasil, é mais comum ocorrer ditongação em junção intervocabular quando se encontram vogais com qualidades diferentes; porém, no Português Europeu, o truncamento da primeira vogal é mais comum, exceto quando a primeira vogal é átona e a segunda é tônica, caso em que ocorre a queda da primeira vogal.

Nos estudos desse fenômeno na poesia, um fato interessante a ser investigado é a determinação de quais os contextos possíveis que, de fato, acabam gerando casos reais de sândi. Alguns teóricos acham que todos os casos possíveis de sândi deveriam obrigar o poeta a formar um ditongo ou exigir a supressão de uma das vogais ou a crase de vogais iguais. Na prática, o que se encontra é um uso conveniente do fenômeno para *ajustar* o isossilabismo. Por exemplo, por que um poeta medieval como Airas Corpancho – exemplo (14) – representa o sândi em *lh'ei, com'eu, led'andar*,

---

<sup>13</sup> Joan Nunez, Camanés, n. 113 C.A. e 221 C.B. In *Crestomatia Arcaica* – José Joaquim Nunes, 6. ed. Livraria Clássica Editora, p. 240.

*lh'estaria*, mas não em *Pero ei, quando a, lh'ei a?* Qual é o contexto exigente ou mais favorável? Seqüências de ditongos (cf. *ei eu*) não permitiam a ocorrência de nenhuma forma de sândi? Estas questões exigem ainda estudos específicos.

- (14) Pero ei gran sabor de lhe falar,  
quando a uejo, por lhe nō pesar,  
nō lh'ei a dizer ren  
de com'eu poderia led'andar  
e lh'estaria bem.<sup>14</sup>

## 2. POESIA E DIACRONIA

Como se afirmou na Introdução deste artigo, em alguns casos, a consideração da poesia como objeto de estudo pode favorecer a descrição de alguns fenômenos fonológicos (como, por exemplo, a estruturação silábica de uma língua). Em outros casos, porém, torna-se obrigatória, pois não só a consideração de textos poéticos favorece, mas viabiliza, no sentido estrito da palavra, a descrição de fenômenos (os prosódicos, por exemplo – como acentuação e ritmo) que seriam insondáveis através de textos escritos em prosa. Em relação a fases passadas da língua, em que não havia tecnologia suficiente para “gravar” a fala, este é um fato de extrema relevância, uma vez que não existe outra maneira de perscrutar fenômenos desse tipo.

Para exemplificar esta possibilidade de se estudar fenômenos prosódicos de um tempo passado da língua através da poesia, serão considerados alguns fatos do Português Arcaico (doravante, PA), estudados através das cantigas de amigo contidas no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (de agora em diante, CBN).

---

<sup>14</sup> Airas Corpancho, n. 152 C.B. 65 CA. In *Crestomatia Arcaica* – José Joaquim Nunes, 6a ed. Livraria Clássica Editora, p. 229.

Para se chegar ao valor dos parâmetros do acento em PA, deve-se estudar mais detidamente as palavras e sua estrutura métrica. Para tal, é possível recorrer a uma metodologia análoga à de Halle & Keyser (1971), que estudaram a evolução da acentuação do inglês através de textos poéticos, correspondentes a três momentos da língua: *Old English*, *Late Middle English* e *Early Modern English*. Apenas para a última fase da sua análise, dispunham de dicionários de rimas e observações de tratadistas sobre a posição do acento nas palavras da época; para as outras duas fases, tiveram que procurar, nos limites dos próprios versos, dispositivos que indicassem qual (ou quais) palavra(s) possuía(m) o(s) acento(s) principal(is) do verso.<sup>15</sup> Em relação aos poemas da primeira fase (*Old English*), as palavras foram focalizadas de acordo com a seguinte estratégia – Halle & Keyser (1971: 87):

*“... poets of the time adhered to the following metrical convention: each line of the poetry had to contain at least two alliterating ‘staves’, that is, at least two words in which the syllable bearing primary stress begins with the same consonant or with zero consonants. Thus, this type of verse affords evidence for the location of primary stress in a word when the word in question is attested in staff position.”*

Já para o segundo período, Halle & Keyser escolheram os poemas de Chaucer, cuja estrutura (“*iambic pentameter*”) fornece evidências da localização dos acentos nos versos (e, conseqüentemente, no interior das palavras).

Assim como em Halle & Keyser (1971), faz-se necessário adotar uma estratégia, a partir da própria estrutura dos versos, que aponte qual palavra recebe o acento principal. Em muitos dos versos, apenas a última palavra (ou a sílaba proeminente da última palavra) recebe o acento, isto é, constitui o único acento do verso. Em outros, várias palavras recebem acento. No entanto, o último acento do verso é sempre mais forte do que os outros. Isto tudo pode ser observado a partir dos exemplos em (15):<sup>16</sup>

<sup>15</sup> O acento secundário do verso, neste caso, não serve, pois, como ainda acontece hoje em dia, pode ser resultado de uma operação de “Mova x”, segundo a teoria métrica de Hayes (1995).

<sup>16</sup> O algarismo entre parênteses indica a quantidade de sílabas no verso e o(s) algarismo(s) que o segue(m) indica(m) a posição do(s) acento(s).

(15) Cantiga 495 (CBN 1282):<sup>17</sup>

Quantas sabedes amar amigo	(9)	4 – 9
treydes comig'a lo mar de Vigo:	(9)	4 – 9
E Banhar-nos-emos nas ondas!	(8)	5 – 8

Cantiga 16 (CBN 565):<sup>18</sup>

Bon dia vi amigo,	(6)	4 – 6
pois seu mandad'ei migo,	(6)	4 – 6
louçana.	(2)	2

Portanto, a estratégia aqui adotada consiste em focalizar as palavras que aparecem no fim de cada verso, pois são, com certeza, portadoras do acento principal do verso (ou, em outros termos, de uma proeminência nos níveis superiores ao do pé). De posse da informação de que estas palavras são portadoras do acento principal, basta olhar para a estrutura métrica do poema, pois ela fornece, através da observação da quantidade de sílabas poéticas por verso e da estratégia de versificação do trovador (contar ou não as átonas finais), a posição da tônica.

A partir dessas premissas, Massini-Cagliari (1995) desenvolveu um estudo a respeito do percurso histórico da acentuação do latim ao Português Brasileiro atual, passando pelo PA, que chegou às seguintes conclusões:

- a grande maioria das palavras do corpus é paroxítona – o que vem a confirmar a hipótese, levantada anteriormente em Massini-Cagliari (1995: 181-203), com base em informações a respeito dos procedimentos de metrificação dos trovadores medievais galego-portugueses (às ve-

<sup>17</sup> Na versão de Cunha (1956: 67).

<sup>18</sup> Na versão de Pimpão (1942: 62).

zes considerar as sílabas átonas de final de verso como integrantes do verso, às vezes, não considerá-las), do troqueu moraico como pé básico único do PA, já que a pauta paroxítona é o padrão trocaico canônico.

- o PA é sensível à quantidade silábica na construção dos pés. Em outros termos, o que isto quer dizer é que qualquer sílaba longa (ou pesada) posicionada na penúltima ou última posição silábica da palavra atrai o acento principal. É o que pode ser visto nos exemplos abaixo:

(16)	a.	sagrádo	vs.	sagraçón
		U U U		U U —
	b.	uírgo	vs.	uirgeú
		— U		— — —

O exemplo (16b) mostra também que, quando as duas últimas sílabas da palavra são longas, é a última que recebe o acento. Além disso, os exemplos em (16) provam que, em relação à escolha do valor do parâmetro que rege que sílabas são consideradas leves ou pesadas, o PA escolheu contar os elementos da rima como um todo e não só do núcleo – como demonstrado em (17).

<p>(17)    σ</p> <p style="padding-left: 20px;">^</p> <p style="padding-left: 20px;">O R</p> <p style="padding-left: 20px;">  ^</p> <p style="padding-left: 20px;">  N C</p> <p style="padding-left: 20px;">     </p> <p style="padding-left: 20px;">  μ μ</p> <p style="padding-left: 20px;">     </p> <p style="padding-left: 20px;">ξ o n</p> <p style="text-align: center;"><u>sagraçõn</u></p>	<p style="padding-left: 20px;">σ            σ</p> <p style="padding-left: 20px;">^            ^</p> <p style="padding-left: 20px;">O R        O R</p> <p style="padding-left: 20px;">  ^           </p> <p style="padding-left: 20px;">  N C       N</p> <p style="padding-left: 20px;">            ^</p> <p style="padding-left: 20px;">  μ μ      μ μ</p> <p style="padding-left: 20px;">              </p> <p style="padding-left: 20px;">u i r    g e u</p> <p style="text-align: center;"><u>uirgeú</u></p>
---	--

Além do acento, outros fenômenos fonológicos do PA podem ser “recuperados”, isto é, descritos, a partir da métrica das cantigas de amigo. Por exemplo, considerando-se a divisão que os trovadores fazem dos versos em sílabas poéticas, a exemplo do que fez Cunha (1961, 1982), pode-se dizer se se está diante de um ditongo ou um hiato, ao considerar um encontro vocálico.

Por exemplo, em (18), que contém uma estrofe da cantiga CBN 563, de D. Dinis, na versão de Nunes (1973: vol. II: 14), pode-se saber, a partir da contagem das sílabas poéticas, que em *sei* (linha 2), se está diante de ditongo, ao passo que em *sõo* (linha 4) e *queria* (linha 5), de hiato:<sup>19</sup>

(18)	f̄c/zc/-o/ por/ en/co/ber/ta,	(7)*
	ca/ sei/ que/ se/ fo/ra/ ma/tar/	(8)
	an/te/ que/ a/ mi/ fa/zer/ pe/sar/	(9)
	e/ por/ es/to/ sõo/o/ cer/ta	(7)*
	que/ an/t'el/ que/ri/a/ mo/rrer/	(8)
	ca/ mi/ sol/ un/ pe/sar/ fa/zer/	(8)

Um caso digno de discussão é a ocorrência da palavra “*liria*”, na cantiga CBN 1173, de Juião Bolseiro, a respeito da qual pairam dúvidas quanto à localização do acento (na antepenúltima ou na penúltima sílaba?), porque, além de não ocorrer em posição final de verso, não se sabe ao certo se o encontro vocálico *li* forma um ditongo ou um hiato. Nunes (1973,

---

<sup>19)</sup> O algarismo entre parênteses, no final de cada verso, corresponde à quantidade de sílabas poéticas do verso. A barra inclinada marca a divisão do verso em sílabas poéticas, que são contadas conforme o estabelecido em Massini-Cagliari (1995: 49-53). Já o asterisco depois do parêntese chama a atenção para o fato de que o verso em questão (sempre grave) tem uma sílaba poética a menos do que os outros versos (agudos) da cantiga, pelo sistema de contagem de sílabas poéticas que o português utiliza atualmente. Como foi visto em Massini-Cagliari (1995), na época das cantigas, também esta sílaba átona final de verso fazia parte da sua estrutura rítmica, porque todas as sílabas deveriam ser contadas. Isto faz com que todos os versos desta cantiga de D. Dinis tenham a mesma quantidade de sílabas poéticas. Este fenômeno ficou conhecido na literatura especializada como *lei de Mustafa*.

vol. II: 364-365) considera-a paroxítona, já que grafia “*liria*” (no seu padrão ortográfico, a forma proparoxítona seria “*lirias*”) – e, portanto, possuidora de um hiato IA. O interessante é que a estrutura poética da cantiga em que ocorre esta palavra, felizmente, pode fornecer pistas a respeito dessas dúvidas, mesmo estando ela em posição medial, porque, na maioria dos versos, octossílabos agudos, os acentos aparecem nas 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sílabas – como exemplificado em (19):

(19)	Fez ãa cantiga d'amor	(8)	5 – 8
	ora meu amigo por mi,	(8)	5 – 8
	que nunca melhor feita vi,	(8)	5 – 8
	mais, como x'é mui trobador,	(8)	5 – 8
	fez ãas lirias no son	(8)	5 – 8
	que mi sacam o coração,	(8)	3 – 8
	 Muito ben se soube buscar,	(8)	5 – 8
	por mi ali quando a fez,	(8)	4/5 – 8
	en loar-me muit'e meu prez	(8)	5 – 8
	mais de pran, por xe mi matar,	(8)	3 – 8
	fez ãas lirias no son	(8)	5 – 8
	que mi sacam o coração,	(8)	3 – 8
	 Per bõa fé ben baratou	(8)	4/5 – 8
	de a por mi bõa fazer	(8)	5 – 8
	e muito lho sci agradecer,	(8)	5 – 8
	mais vedes de que me matou,	(8)	5 – 8
	fez ãas lirias no son	(8)	5 – 8
	que mi sacam o coração,	(8)	3 – 8



Desta maneira, “*lirias*” deve ser considerada paroxítona, encaixando-se no padrão canônico do PA, e *IA*, um hiato.

Além disso, a consideração de fenômenos de metrficação no PA podem ser muito úteis na discussão do *status* dos clíticos: palavras ou não? No exemplo (20), retirado da cantiga CBN 1119, de Pero de Berdia, o artigo *o* aparece em uma posição privilegiada (final de verso), que nos permite determinar se recebe ou não o acento principal (do verso). Observando o padrão de rimas da cantiga em questão, pode-se notar que *ant’o* rima com *tanto* – o que indica que, neste caso, o artigo não recebe o acento principal do verso e que, portanto, por não ter uma independência prosódica, não deve ser considerado uma palavra fonológica.

(20) Na versão de Nunes (1973, vol. II: 319):

Se m’el desejasse tanto  
como dizia, logo ant’o  
tempo que disse verria,  
mais sei que non me queria  
tam gram ben como dizia.

Na versão do CBN:

Se mel desciasse tanto  
Como dizia logo anto  
Tempo q̃ disse viria  
Mays sey q̃ me nō q̃ria  
Tã grã bẽ como dizia

Tais conclusões, importantíssimas para a descrição do componente fonológico do PA, considerado na sua completude, jamais poderiam ser

alcançadas, sem que fossem tomados textos poéticos como base para a formação de um corpus.

## CONCLUSÃO

Os exemplos apresentados e discutidos anteriormente provam que, mais do que ser considerada apenas em uma Gramática *lato sensu*, como o faz Mattoso Câmara (1953), a poesia é uma forma que tem por base o sistema da língua, como todas as outras, embora possa ser considerada de uso especializado (cf. Allen, 1973). Portanto, deve ser considerada como uma fonte legítima de dados para o estudo da língua em que foi escrita. Além disso, em relação a alguns fenômenos fonológicos (os prosódicos, por exemplo), como foi visto no item 1 deste trabalho, deve ser considerada como uma fonte privilegiada. No entanto, em relação ao estudo desses mesmos fenômenos em um momento passado da língua, a consideração de textos poéticos é o fator que possibilita a descrição do componente prosódico da língua, sem o que seria impossível perscrutar essa nuance dos sons do nosso passado.

*ABSTRACT: This paper aims to demonstrate how grammatical description can be favoured by the inclusion of poetry in phonological studies, particularly in prosodic phenomena research. As far as a diachronic approach is concerned, the utilization of a poetical corpus and metric treatise are the only possible way to acquire a reasonable description of the prosodic system of a language, in ancient times.*

*KEYWORDS: poetry; metrification; phonology; prosody.*

## BIBLIOGRAFIA

- ABERCROMBIE, D. (1965) *Studies in Phonetics and Linguistics*. London, Oxford University Press.  
\_\_\_\_\_. (1967) *Elements of General Phonetics*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

- ALI, M. S. (1948) *Versificação Portuguesa*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional.
- ALLEN, W. S. (1973) *Accent and Rhythm – Prosodic Features of Latin and Greek, a study in theory and reconstruction*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BALLY, C. (1951) *Traité de Stylistique Française*. Troisième édition. Paris, Klincksieck.
- BARBOSA, J. S. (1822) *Gramatica Philosophica da Lingua Portuguesa*. Lisboa, Typographia da Academia das Sciencias.
- BARRETO, F. & C. de L. (1918) *Anthologia Nacional*. 8. edição. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves.
- BÜHLER, K. (1934) *Sprachtheorie*. Iena. (apud Câmara Jr., 1953)
- CAGLIARI, L. C. (1981) *Elementos de Fonética do Português Brasileiro*. Campinas, UNICAMP. Tese de Livre-Docência defendida em 1982.
- \_\_\_\_\_ (1984) Análise fonética do ritmo em poesia. *EPL*, n. 3. Campinas, IEL – UNICAMP, p. 67-96.
- \_\_\_\_\_ (1985) O ritmo do português na interpretação de Jerônimo Soares Barbosa. *Anais do I Encontro Nacional de Fonética e Fônologia*. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, p. 27-38.
- \_\_\_\_\_ (1989) Marcadores prosódicos na escrita. *Estudos Lingüísticos XXVIII – Anais de Seminários do GEL*. Lorena, p. 195-203.
- \_\_\_\_\_ (1992) Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos. *Cadernos de Estudos Lingüísticos – Fônologia do Português*. Número organizado por ABAURRE, M. B. M. & W. L. WETZEL S. Campinas, UNICAMP, IEL, DL, p.137-151.
- CÂMARA JR., J. M. (1953) *Contribuição à Estilística Portuguesa*. 2. edição ampliada. Rio de Janeiro, Simões.
- CASTILHO, A. F. de (1850) *Tratado de Metrificação Portuguesa*. 5. edição. Lisboa, Empresa da Historia de Portugal/Livraria Moderna Typographia, 1908.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. (1955) *Ritmo e Poesia*, Rio de Janeiro, Org. Simões Editora, Coleção Rex (reimpresso).
- CHOMSKY, N. & M. H. (1968) *The Sound Pattern of English*. New York, Harper & Row.
- CUNHA, C. F. DA (1956) *O Cancioneiro de Martin Codax*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional.
- \_\_\_\_\_ (1961) *Estudos de Poética Trovadoresca – Versificação e Eclótica*. Rio de Janeiro, MEC/ Instituto Nacional do Livro.
- \_\_\_\_\_ (1982) *Estudos de Versificação Portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português.
- GROOT, A. W. de (1968) Phonetics in its relation to aesthetics. In MALMBERG, B. (ed.) *Manual of Phonetics*. Amsterdam, North-Holland Publishing Co., p. 533-549.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis e CAGLIARI, Luiz Carlos. *De sons de poetas ou estudando fonologia através da poesia*.

HALLE, M. (1989) Addendum to Prince's "Metrical Forms". In KIPARSKY, P. & C. YOUMANS (eds.) *Phonetics and Phonology: Volume 1: Rhythm and Meter*. Academic Press, p. 81-86.

\_\_\_\_\_ & S. J. K. (1971) *English Stress: its form, its growth, and its role in verse*. New York, Harper & Row.

HALLIDAY, M. A. K. (1970) *A Course in Spoken English: Intonation*. London, Oxford University Press.

HAYES, B. (1989) The prosodic hierarchy in meter. In KIPARSKY, P. & C. YOUMANS (eds.) *Phonetics and Phonology: Volume 1: Rhythm and Meter*. Academic Press, p. 201-260.

\_\_\_\_\_ (1991) *Metrical Stress Theory – Principles and Case Studies. UCLA (draft)*.

\_\_\_\_\_ (1995) *Metrical Stress Theory – Principles and Case Studies. University of Chicago Press*.

JAKOBSON, R. (1960) *Linguística e Poética. Linguística e Comunicação*. 4. edição, revista. São Paulo, Cultrix, 1970.

KIPARSKY, P. (1989) Sprung Rhythm. In KIPARSKY, P. & C. YOUMANS (eds.) *Phonetics and Phonology: Volume 1: Rhythm and Meter*. Academic Press, p. 305-340.

LEIESTE, I. (1985) Rhythm of Poetry, Rhythm of Prose. In FROMKIN, V. A. (org.) *Phonetic Linguistics – essays in honor of Peter Ladefoged*. Orlando, Academic, p. 145-155.

\_\_\_\_\_ (1990) Phonetic investigation of metrical structure in orally produced poetry. *Journal of Phonetics*. 18(2): 123-133.

MALING, J. M. (1973) *The Theory of Classical Arabic Metrics*. Ph.D. Thesis. Department of Linguistics and Philosophy. Massachusetts Institute of Technology. Distributed by: MIT Working Papers in Linguistics.

MARTINS, N. S. (1989) *Introdução à Estilística*. São Paulo, T. A. Queiroz/ EDUSP.

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

MUSSAFIA, A. (1896) Sulla antica metrica portoghese; osservazioni. *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*. Wien, 133.

NESPOR, M. & I. V. (1986) *Prosodic Phonology*. Dordrecht, Foris Publications.

NUNES, J. J. (1973) *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa, Centro do Livro Brasileiro. 1. edição: 1926/1929.

\_\_\_\_\_ (1967) *Crestomatia Arcaica*. 6. edição. Lisboa, Livraria Clássica.

PIMPÃO, P. E. S. (1942) *Cantigas d'El Rei D. Dinis*. Lisboa, Livraria Clássica Editora.

PRINCE, A. S. (1989) Metrical Forms. In KIPARSKY, P. & C. YOUMANS (eds.) *Phonetics and Phonology: Volume 1: Rhythm and Meter*. Academic Press, p. 45-80.

SELKIRK, E. O. (1980) *On prosodic structure and its relation to syntactic structure*. Indiana, IULI.

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

YOUMANS, C. (1989) Introduction: Rhythm and Meter. In KIPARSKY, P. & C. YOUMANS (eds.) *Phonetics and Phonology: Volume 1: Rhythm and Meter*. Academic Press. p. 1-14.

*Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cod. 10991. Reprodução fac-similada. Lisboa, Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.