

EM BUSCA DOS PARÂMETROS DO RITMO DO PORTUGUÊS ARCAICO

Gladis Massini-Cagliari
UNICAMP

I - INTRODUÇÃO

Muitos estudiosos de fonética e fonologia já mostraram a importância de se estudar o ritmo poético para depreender informações a respeito do acento e do ritmo – dos parâmetros que regem o ritmo (lingüístico, não poético) – de uma língua, porque acredita-se que *"the suprasegmental structure of a language is crystallized (...) in the metric structure of its traditional poetry"* – Lehiste (1990: 123).

Partindo dessa crença, dois tipos de estudo a respeito do ritmo lingüístico, em fonética, podem ser citados. Do ponto de vista da fonética auditiva, um importante estudo a respeito da estrutura (rítmica) do verso é o de Abercrombie (1965). Para Abercrombie, os versos do inglês se estruturam de maneira que os padrões rítmicos mais típicos da língua, isto é, os pés (uma seqüência de uma sílaba acentuada, seguida de uma ou mais sílabas átonas ou pausas), sejam recorrentes. Em outras palavras, o que se trabalharia mais, em um poema de língua inglesa, seria a quantidade de acentos (ou de pés) por verso e não a quantidade de sílabas.

Por outro lado, em fonética, podem ser encontrados também trabalhos instrumentais a respeito do ritmo poético, como, por exemplo, os trabalhos de Lehiste (1985, 1990), em que mede e compara a duração dos pés em tipos diferentes de poemas declamados.

Comparando-se os trabalhos a respeito do ritmo poético na fonética e na fonologia, pode ser feita a mesma observação que fez Youmans (1989: 1), comparando os estudos do ritmo na fonologia e na literatura, apresentados em Kiparsky & Youmans (1989):

"The literary scholars contributing to this volume take diverse approaches to metrical theory. The linguists, by contrast, work within a single tradition – generative metrics."

Da mesma maneira que a comparação feita por Youmans entre os estudos literários e fonológicos do ritmo poético, pode-se dizer que existe uma variedade muito maior nos estudos de ritmo poético em fonética do que na fonologia. Mas esta filiação única dos estudos fonológicos do rit-

CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO NA PUCRS (MESTRADO)

Instituto de Letras e Artes

- Teoria da Literatura
- Lingüística Aplicada

*Recredenciado pelo Parecer nº 639/93 do C.F.E. de 07/10/93

Informações: ILA - Fone: (051) 339-1511 - Ramal 3176

mo ao modelo gerativo (métrico, no caso), longe de ser um defeito, prova a adequação da teoria à descrição dos fatos lingüísticos. Dentre este trabalho, é importante citar Kiparsky (1989), Prince (1989), Hayes (1989) e Halle (1989). Outros trabalhos dignos de citação, mas que não seguirem à risca a teoria métrica, são Nespore & Vogel (1986), que apresenta uma análise da *Divina Comédia* de Dante, a partir do modelo que seguem – a fonologia prosódica –, e Verluyten (1982), que estuda a estrutura dos versos alexandrinos franceses, à luz de uma ponderação própria a respeito das teorias métrica e prosódica.

Em relação ao português, pode ser citado o trabalho de Cagliari (1984), seguindo a tradição de Abercrombie (1965). Para Cagliari (1984: 76), se levada às últimas conseqüências, a teoria poética tradicional pode produzir versos perfeitos para serem vistos, mas não tão bons assim para serem declamados, pois, se o poeta não souber "casar" bem o isossilabismo da teoria tradicional com uma recorrência de padrões rítmicos *próprios do ritmo de sua língua*, seu poema terá um "ar" de prosa. Segundo Cagliari, para que um texto seja reconhecido como poesia (do ponto de vista formal), em uma língua como o português, de ritmo acentual, não é preciso que os versos possuam o mesmo número de sílabas, mas é necessário que haja um esquema acentual recorrente.

Até onde se conhece, não foram ainda divulgados (ou talvez nem feitos), estudos fonológicos a respeito do ritmo poético do português.

2 – POESIA E LINGÜÍSTICA HISTÓRICA

A Lingüística contemporânea possui muitas metodologias para eleger os dados dignos de descrição. Para os estudos de sintaxe e fonologia gerativa, costuma-se privilegiar a intuição do falante nativo (que fala uma variedade contemporânea à elaboração do trabalho da língua descrita e que, em geral, é o próprio pesquisador); para os estudos de fonética experimental, costuma-se coletar os dados conforme as exigências das condições laboratoriais; para os estudos variacionistas, existe toda uma série consagrada de procedimentos de coleta de dados, para que eles possam ser, posteriormente, submetidos a uma análise estatística, etc.

Em relação à Lingüística Histórica, a situação é mais problemática, pois não se pode recorrer à intuição de um falante nativo morto e só existem como dados disponíveis as produções lingüísticas que foram guardadas pela escrita. Sobre a constituição dos *corpora* dos estudos de lingüística histórica em relação às descrições sincrônicas, diz Mattos e Silva (1989: 15):

Em qualquer estudo que se volte para uma análise de manifestações lingüísticas em uso, o corpus da análise, em geral, é constituído

pelo lingüista de acordo com os objetivos de sua pesquisa. O corpus será então, necessariamente, um corte intencional sobre a totalidade de uma língua; a sua data, o seu lugar, os seus informantes serão identificados e definidos. Quando tratamos de um estado de língua já passado, o corpus sobre que se desenvolverá a análise, por sua própria natureza, já está constituído. O filólogo, o lingüista (...) determinarão os limites do seu campo de observação sobre documentação preexistente.

Desta maneira, na constituição de um *corpus* para estudo histórico, além de ter que fazer um recorte, uma escolha, dentre um conjunto pré-determinado, o lingüista tem sempre que ter em mente que não está trabalhando com a "totalidade" da língua. Mas, do mesmo modo como ocorre na lingüística contemporânea, o recorte que se faz da documentação existente serve aos objetivos específicos do pesquisador. Assim, ao escolher um ou vários documentos como *corpus*, abandonam-se outros; ao se privilegiar alguns aspectos lingüísticos na descrição, outros são obrigatoriamente abandonados.

O extenso estudo de Mattos e Silva (1989) a respeito do português arcaico, extremamente abrangente e cuidadoso, é um exemplo disso.¹ Como o seu objetivo era fazer uma descrição de um momento da língua (período arcaico), a partir do modelo estruturalista, sua escolha recaiu sobre um texto em prosa – o livro dos *Diálogos de São Gregório*.² Esta escolha mostrou-se adequada aos seus objetivos, mas, como é natural, excluiu dos estudos alguns outros aspectos da língua – não é à toa que o seu trabalho nada observa a respeito dos *prosódicos* do português arcaico: para isso, sua escolha deveria ter recaído sobre um texto poético.

Como o objetivo de Halle & Keyser (1971) era estudar elementos prosódicos – acento e ritmo – do inglês, ao longo da história da língua, o recorte feito pelos autores na documentação conhecida inclui somente textos poéticos. Para estudar a "evolução do sistema acentual do inglês", Halle & Keyser construíram regras de acento, com base no arcabouço teórico inaugurado por Chomsky & Halle (1968), para diferentes períodos do inglês: do *Old English* até os séculos XVIII e XIX, incluindo também as regras de acento elaboradas para o inglês contemporâneo, na primeira parte do trabalho. Sendo este um dos objetivos de Halle & Keyser, o seu *corpus* não poderia ser de outro tipo que poético, já que a estruturação rítmica dos versos pode fornecer pistas da localização do acento em palavras já em desuso e de vocábulos desconhecidos.

Como, no presente trabalho, pretende-se apontar para alguns fatos relativos ao ritmo lingüístico do português no período arcaico (mais ou

¹ Ver também Mattos e Silva (1991), publicação feita no Brasil a respeito da descrição fonológica inicialmente desenvolvida em Mattos e Silva (1989).

² Já editado criticamente pela autora em Mattos e Silva (1971).

menos o mesmo período privilegiado por Mattos e Silva, 1989), escolheu-se, como *corpus* algumas das manifestações poéticas deste período: seis **cantigas de amigo** constantes do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (de agora em diante, CBN), edição fac-similada de 1982 – porém, para facilitar a apresentação dos dados, tais cantigas serão aqui consideradas na interpretação de Nunes (1973).³

3 – ANÁLISE DE DADOS

Como o interesse principal deste artigo é buscar pistas, por trás da estruturação rítmico-poética das cantigas, que apontem para fatos elucidativos do ritmo da língua que construiu os poemas, a presente análise será centrada em apenas um aspecto: o comportamento das sílabas átonas de final de verso. Proceder-se-á desta maneira porque este é um contexto favorável à obtenção de pistas a respeito de alguns parâmetros do ritmo de uma língua. Sendo assim, todas as cantigas aqui consideradas tiveram seus versos divididos em sílabas poéticas, contando-se da esquerda para a direita e desprezando a(s) sílaba(s) átona(s) depois do último acento tônico do verso. Os casos em que estas sílabas são parte integrante do verso foram anotados. Elisões de vogais só foram consideradas quando apontadas (aqui simbolizadas pelo uso do apóstrofo -') pelo próprio trovador.

Na cantiga abaixo, de Martin Codax, aparentemente as sílabas átonas finais de verso não são contadas:⁴

CBN 1282

Cantiga CCCCXCV⁵

Martin Codax

Quantas sabedes amar amigo	(9)	4 - 9
treides comig'a lo mar de Vigo	(9)	4 - 9
e banhar-nos emos nas ondas.	(8)	5 - 8
Quantas sabedes amar amado	(9)	4 - 9
treides comig'a lo mar levado	(9)	4 - 9
e banhar-nos emos nas ondas.	(8)	5 - 8

Treides comig'a lo mar de Vigo	(9)	4 - 9
e veeremo-lo meu amigo	(9)	4 - 9
e banhar-nos emos nas ondas.	(8)	5 - 8
Treides comig'a lo mar levado	(9)	4 - 9
e veeremo-lo meu amado	(9)	4 - 9
e banhar-nos emos nas ondas	(8)	5 - 8

Já, nesta cantiga de Pedro Mafaldo, acontece o contrário: para que o versos sejam isossilábicos, isto é, para que possuam o mesmo número de sílabas, todas elas devem ser contadas, inclusive as átonas finais de verso.⁶

CBN 373

Cantiga DX

Pedro Mafaldo

Ai amiga, sempr'avedes sabor	(10)	3 - 5 - 7 - 10
de me rogardes por meu amigo	(9)*	4 - 7 - 9
que lhi faça bem, e bem vos digo	(9)*	3 - 5 - 7 - 9
que me pesa, mais já por voss'amor	(10)	3 - 6 - 8 - 10
farei-lh'eu bem, mais de pran non farei	(10)	4 - 7 - 10
quant'el quiser, pero bem lhi farei.	(10)	4 - 7 - 10
Vós me rogastes mui de coraçõ	(10)	4 - 6 - 10
que lhe fizesse ben alg ã a vez,	(10)	4 - 6 - 8 - 10
ca me seria mesura bon prez,	(10)	4 - 7 - 10
e por vos[s]o rogo e por al non	(10)	3 - 5 - 9 - 10
farei-lh'eu bem, mais de pran non farei	(10)	4 - 7 - 10
quant'el quiser, pero bem lhi farei.	(10)	4 - 7 - 10
Rogastes-mi, amiga, per bõa fê,	(10)	2 - 6 - 8 - 10
que lhi fizesse todavia ben	(10)	4 - 8 - 10
por vós, e, pois vós queredes, convém	(10)	2 - 5 - 7 - 10
que o faça, mais, pois que assi é,	(10)	3 - 5 - 7 - 10
farei-lh'eu bem, mais de pran non farei	(10)	4 - 7 - 10
quant'el quiser, pero bem lhi farei.	(10)	7 - 7 - 10

Por outro lado, com a cantiga abaixo, de D. Joan Mendes de Briteiros, acontece algo um pouco diferente:

³ Devido à falta de espaço, o *corpus* em questão, no presente trabalho, não abrangerá todas as cantigas de amigo do CBN, nem serão efetuados estudos estatísticos. Pretende-se levar a cabo tal empreendimento em Massini-Cagliari (em preparação).

⁴ Em todos os exemplos analisados neste trabalho, será utilizada a seguinte convenção: entre parênteses, à direita do verso, aparece o número de sílabas (poéticas) do mesmo, e, mais adiante, também à direita, aparece indicada a posição dos acentos, ou melhor, que sílabas são acentuadas (ex: 2 - 4 - 7, em que são acentuadas a segunda, a quarta e a sétima sílabas do verso).

⁵ A numeração corresponde à de Nunes (1973).

⁶ Nos versos marcados com *, as sílabas poéticas estão sendo contadas somente até a última sílaba tônica, desconsiderando a última sílaba átona final, para ressaltar a diferença entre a estrutura rítmica dos versos, apesar de terem o mesmo número de sílabas.

Amiga, bem sei que non á	(8)	5 - 8
voss'amigo nen hun poder	(8)	5 - 8
de vos falar, nen vos veer	(8)	4 - 8
e vedes por que o sei já:	(8)	5 - 8
por que vos vej'ambos andar	(8)	5 - 8
mui tristes e sempre chorar.	(8)	5 - 8
Encobride'-vos sobejo	(7)*(3)	5 - 7
de mim e já o feito eu sei	(9)	4 - 9
e poridade vos terrei	(8)	4 - 8
mais vedes por que o vejo:	(7)*	5 - 7
por que vos vej'ambos andar	(8)	5 - 8
mui tristes e sempre chorar	(8)	5 - 8
Como se fosse o feito meu,	(9)	4 - 9
vos guardarei quant'eu poder	(8)	4 / 5 - 8
e negar-me non á mester,	(8)	5 - 8
ca vedes por que o sei eu:	(8)	5 - 8
por que vos vej'ambos andar	(8)	5 - 8
mui tristes e sempre chorar	(8)	5 - 8
Non choredes, ca o pesar	(8)	5 - 8
sol Deus tost'en prazer tornar	(8)	4 - 8

Na cantiga acima, podemos notar que o trovador, como ocorreu em Pedro Mafaldo, conta todas as sílabas do verso, inclusive as pós-tônicas finais, na busca do isossilabismo entre os versos. Entretanto, ao contrário do que ocorre em CBN 373, esta cantiga de Joan Mendes de Briteiros possui um esquema quase fixo de acentuação. Pelo seu esquema acentual, a cantiga acima aproxima-se mais da cantiga de Martin Codax, embora conte sílabas à moda de Pedro Mafaldo.

As observações feitas a respeito da cantiga acima encaixam-se também perfeitamente na cantiga CBN 732, de Pero Gomes Barroso.

Amiga, quero-vos eu já dizer	(10)	2 - 4 - 7 - 10
o que mi diss[e] o meu amigo	(9)*	2 - 4 - 7 - 9
que morre, quando non é comigo,	(9)*	2 - 4 - 7 - 9
cuidando sempre no meu parecer,	(10)	2 - 4 - 7 - 10
mais eu non cuidado, se el cuidasse	(9)*	2 - 4 - 7 - 9
en mi, que tanto sen mi morasse.	(9)*	2 - 4 - 7 - 9

Nunca lhi já creerei nulha ren	(10)	1 - 4 - 7 - 10
pois tanto tarda, se Deus mi perdon,	(10)	2 - 4 - 7 - 10
e diz ca morre d'esto, ca d'a non,	(10)	2 - 4 - 8 - 10
cuidand'en quanto mi Deus fez de bem,	(10)	2 - 4 - 7 - 10
mais en non cuidado, se el cuidasse	(9)*	2 - 4 - 7 - 9
en mi, que tanto sen mi morasse	(9)*	2 - 4 - 7 - 9
Porque tan muito tarda d'esta vez,	(10)	2 - 4 - 8 - 10
seu pouqu'e pouco se vai perdendo	(9)*	2 - 4 - 7 - 9
comigu'e diz el que jaz morrendo,	(9)*	2 - 4 - 7 - 9
cuidand'en quant fremosa mc Deus fez,	(10)	2 - 4 - 6 - 10
mais eu non cuidado, se el cuidasse	(9)*	2 - 4 - 7 - 9
en mi, que tanto sen mi morasse.	(9)*	2 - 4 - 7 - 9
E non sei ren por que el ficasse	(9)*	2 - 4 - 7 - 9
que non veesse, se lh'eu nembrasse.	(9)*	2 - 4 - 7 - 9

Já nas cantigas mais recentes, existe uma certa predominância em relação à maneira de encarar a contagem das sílabas finais dos versos – elas, de maneira geral, não são consideradas como parte integrante dos versos, ou seja, o trovador só conta as sílabas até a tônica final (da esquerda para a direita). É o que acontece, por exemplo, nas cantigas abaixo:

Par Deus, coitada vivo,	(6)	2 - 6
pois non ven meu amigo;	(6)	3 - 6
pois non vem, que farei?	(6)	3 - 6
meus cabelos, con sirgo	(6)	3 - 6
eu non vos liarei.	(6)	2 - 6
Pois non ven de Castela,	(6)	3 - 6
non é viv', ai mesela,	(6)	3 - 6
ou mi-o detem el-rei:	(7)	2 - 7
Mias toucas da Estela,	(7)	2 - 7
eu non vos tragarei.	(6)	2 - 6
Pero m'eu leda semelho,	(7)	3 - 7
non me sei dar conselho,	(6)	3 - 6
amigas, que farei?	(6)	2 - 6
en vós, ai meu espelho,	(6)	2 - 6
eu non me veerei.	(6)	2 - 6

Estas dōas mui belas	(6)	3 - 6
el mi-as deu, ai donzelas	(7)	3 - 7
non vo-las negarei:	(6)	2 - 6
mias cintas das fivelas,	(7)	3 - 7
eu non vos cingirei.	(6)	2 - 6

CBN 568

Cantiga XIX

El-Rei D. Dimis

- Ai flores, ai flores do verde p ão,	(10)	5 - 10
se sabedes novas do meu amigo?	(10)	5 - 10
ai, Deus, e u é?	(5)	2 - 5
Ai flores, ai flores do verde ramo,	(10)	5 - 10
se sabedes novas do meu amado?	(10)	5 - 10
ai, Deus, e u é?	(5)	2 - 5
Se sabedes novas do meu amigo,	(10)	5 - 10
aquel que mentiu do que pos comigo?	(10)	5 - 10
ai, Deus, e u é?	(5)	2 - 5
Se sabedes novas do meu amado	(10)	5 - 10
aquel que mentiu do que mi á jurado?	(11)	5 - 11
ai, Deus, e u é?	(5)	2 - 5
- Vós me preguntades polo vosso amigo?	(11)	5 - 11
E eu ben vos digo que é sã' e vivo	(11)	5 - 11
ai, Deus, e u é?	(5)	2 - 5
Vós me preguntades polo voss'amado?	(11)	5 - 11
E eu ben vos digo que viv' e são:	(11)	5 - 11
ai, Deus, e u é?	(5)	2 - 5
Eu eu ben vos digo que sã' e vivo	(11)	5 - 11
e seerá vosc' ant' o prazo saído:	(11)	5 - 11
ai, Deus, e u é?	(5)	2 - 5
E eu ben vos digo que viv' e são	(11)	5 - 11
e s[e]rá vosc' ant' o prazo passado:	(11)	5 - 11
ai, Deus, e u é?	(5)	2 - 5

4 - RITMO POÉTICO E RITMO LINGÜÍSTICO

Nas análises efetuadas no item anterior deste trabalho, o fato mais importante a ser observado é o comportamento das sílabas tônicas finais dos versos: às vezes, devem ser contadas como parte integrante do verso;

às vezes, devem ser desconsideradas. Este é um fato muitíssimo importante porque demonstra que, entre os séculos XII e XIV, conviviam duas maneiras de se construir poesia: uma ligada à tradição latina, baseada no isossilabismo; a segunda, baseada na contagem e/ou posicionamento dos acentos por verso, independentemente de as sílabas estarem ou não sendo contadas (até as átonas finais ou não) pelo trovador. No item anterior deste trabalho pôde ser constatado que podia haver também uma mistura destas duas maneiras de fazer versos: contando as sílabas e os acentos, ao mesmo tempo.

Seria possível atribuir esta convivência de diferentes estilos poéticos a diferentes filiações literárias dos trovadores. Porém, como já foi apontado por vários lingüistas citados anteriormente, das estruturas poéticas pode-se extrair a estrutura rítmica de uma língua (o que equivale a dizer que um poema, em uma determinada língua, não pode ser construído através de estruturas rítmicas que sejam incompatíveis com as estruturas rítmico-lingüísticas dessa língua). Sendo assim, é tarefa de um lingüista se perguntar quais os parâmetros que estariam regendo o ritmo do português nesta época, com base nas análises da estrutura desses poemas.

Através da observação do comportamento das sílabas átonas finais de verso, pode-se elaborar hipóteses a respeito de qual seria o pé básico (cf. Hayes, 1991 e Halle & Vergnaud, 1987) sobre o qual seria construído todo o ritmo do português, nesta época. Segundo Hayes (1991), existem três tipos de pés básicos, aos quais pode ser "reduzido" o ritmo de todas as línguas do mundo: o *troqueu silábico*, o *troqueu moraiço*, e o *iambo*. Os dois últimos tipos de pés levam em consideração o *peso silábico*; o primeiro não. Os dois primeiros tipos apresentam proeminência à esquerda' o terceiro, à direita. Todos esses são pés binários, isto é, apresentam dois tempos (em geral, duas sílabas), dos quais um é proeminente; mas, no caso dos pés que levam em consideração o peso silábico (o troqueu moraiço e o iambo), pode haver um pé constituído de apenas uma sílaba que vale dois tempos. Há, ainda, um quarto tipo de pé, o *degenerado*, constituído de um único tempo. A ocorrência ou não deste último tipo de pé na língua é regida pela aplicação de um parâmetro à parte.

Como foi visto nas cantigas de amigo analisadas anteriormente, as sílabas átonas finais podiam ou não ser contadas. Este fato poderia até suscitar interpretações erradas, quanto a outros parâmetros, se não for investigado antes qual o pé básico do português arcaico. Por exemplo, uma conclusão errada poderia ser tirada em relação ao parâmetro da *direcionalidade* (cf. Halle & Vergnaud, 1987 e Goldsmith, 1990). Poderia ser dito que, nas cantigas em que as sílabas átonas finais do verso são contadas, os pés rítmicos estariam sendo construídos da direita para a esquerda. Por outro lado, nos poemas em que as sílabas átonas finais de verso não são parte integrante deste, poderia ser dito que a direcionalidade, na construção

dos pés, seria aplicada na direção inversa: da esquerda para a direita. Ora, esta é uma conclusão apressada e errônea, porque, caso houvesse flutuação na direcionalidade, as palavras, no interior dos versos, poderiam sofrer flutuação na localização do acento – o que não ocorre.

O que, à primeira vista, parece ser um problema de direcionalidade é, na verdade, uma maneira diferente de trabalhar com o parâmetro da **extrametricidade** (cf. Hayes, 1991) e relacioná-lo com a ocorrência dos pés básicos. O que quer dizer o fato de as sílabas átonas de final de verso poderem ou não ser contadas é que elas podem ou não ser extramétricas, na poesia. A partir desta possibilidade, diversas hipóteses podem ser feitas em busca do pé básico, no português arcaico.

Se as sílabas átonas de final de verso *sempre* fossem extramétricas, estaria aberta a possibilidade de o pé básico do português arcaico ser o iambo. Neste caso, depois da escolha do parâmetro da direcionalidade (da direita para a esquerda) e antes da construção dos pés métricos, haveria a necessidade de a língua estabelecer a aplicação de uma regra de extrametricidade para toda a primeira sílaba (contada da direita para a esquerda) que possuísse apenas um tempo – o iambo leva em consideração o peso silábico! O principal problema com esta hipótese é que as sílabas átonas finais não são desprezadas *sempre*.

O fato de elas *poderem ou não* ser desprezadas na contagem das sílabas poéticas deixa aberta uma hipótese: o pé básico do português arcaico é o troqueu. Restariam, porém, duas perguntas a serem respondidas: 1) como age a extrametricidade no português dessa época, uma vez que há flutuação? 2) o português arcaico considera ou não o peso silábico na construção dos pés rítmicos (e, conseqüentemente, na localização do acento lexical)? – o que equivale a dizer: *Qual o pé básico do português arcaico: o troqueu moraicou ou o troqueu silábico?*

Por demandarem um estudo mais aprofundado e abrangente do que este, tais questões só poderão ser respondidas posteriormente, em Massini-Cagliari (em preparação).

Entretanto, o levantamento da questão "estaria ou não havendo uma mudança rítmica no português, em curso no período arcaico?" já pretende ser uma contribuição do presente trabalho. Ora, é óbvio que, na passagem do latim ao português moderno, houve uma mudança rítmica, já que o ritmo do latim, baseado nas durações silábicas (cf. Allen, 1973), é diferente do ritmo do português atual, baseado em acentos – Cagliari (1982), Major (1981, 1985), Massini-Cagliari (1992). A questão é, pois, investigar *quando e de que maneira* ela teria sido implementada. Além disso, é importante salientar a importância da aplicação de metodologias e do instrumental teórico das fonologias não-lineares aos estudos de lingüística histórica, enquanto um "lugar" no qual podem ser apontadas questões que não poderiam ser formuladas através de um modelo fonológico tradicional (linear).

E, juntamente com o apontamento de novas questões, a fonologia não-linear traz também um instrumental mais poderoso para refletir sobre elas e buscar respostas mais satisfatórias.

Referências

- ABERCROMBE, D. (1965). A phonetician's view of verse structure. *Studies in Phonetics and Linguistics*. London: Oxford University Press.
- ALLEN, W. S. (1973). *Accent and Rhythm – Prosodic features of Latin and Greek: a study in theory and reconstruction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAGLIARI, L. C. (1982). *Elementos de Fonética do Português Brasileiro*. Campinas: UNICAMP. Tese de Livre-Docência.
- _____. (1984). Análise Fonética do Ritmo em Poesia. *EPA*, n. 3, p. 67-96.
- CHOMSKY, N. & M. HALLE (1968). *The Sound Pattern of English*. New York: Harper & Row.
- GOLDSMITH, J. A. (1990). *Autosegmental and Metrical Phonology*. Oxford: Basil Blackwell.
- HALLE, M. (1989). Addendum to Prince's "Metrical Forms". in P. KIPARSKY & G. YOUMANS (eds.) *Phonetics and Phonology – Volume 1: Rhythm and Meter*. New York: Academic Press, pp. 81-86.
- HALLE, M. & S. J. KEYSER (1971). *English Stress: its form, its growth and its role in verse*. New York: Harper & Row.
- HALLE, M. & J. -R. VERGNAUD (1987) *An Essay on Stress*. Cambridge, Ma.: MIT Press.
- HAYES, B. (1989). The prosodic hierarchy in meter. in P. KIPARSKY & G. YOUMANS (eds.) *Phonetics and Phonology – Volume 1: Rhythm and Meter*. New York: Academic Press, pp. 201-260.
- _____. (1991). *Metrical Stress Theory – Principles and Case Studies*. UCLA (draft).
- KIPARSKY, P. (1989). Sprung Rhythm. in P. KIPARSKY & G. YOUMANS (eds.) *Phonetics and Phonology – Volume 1: Rhythm and Meter*. New York: Academic Press, pp. 305-340.
- LEHISTE, I. (1985). Rhythm in Poetry, Rhythm of Prose. in FROMKIN, V. A. *Phonetic Linguistics: essays in honor of Peter Ladefoged*. Orlando: Academic, pp. 145-155.
- _____. (1990). Phonetic investigation of metrical structure in orally produced poetry. *Journal of Phonetics* 18(2): 123-133.
- MAJOR, R. C. (1981). Stress-timing in Brazilian Portuguese. *Journal of Phonetics* 9(3): 343-352.
- _____. Stress-timing in Brazilian Portuguese. *Language* 61(2): 259-282.
- MASSINI-CAGLIARI, G. (1992). *Acento e Ritmo*. São Paulo: Contexto.
- _____. (em preparação) *Cantigas de amigo: da poesia à fala – um estudo do acento e do ritmo do português arcaico*. Tese de doutorado em preparação. Campinas: UNICAMP.
- MATTOS E SILVA, R. V. (1971). *A mais antiga versão portuguesa dos quatro livros dos Diálogos de São Gregório*. São Paulo: USP. Tese de Doutorado.
- _____. (1989). *Estruturas Trecentistas – elementos para uma gramática do Português Arcaico*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- _____. (1991). *O Português Arcaico: Fonologia*. São Paulo: Contexto.
- NESPOR, M. & I. VOGEL (1986). *Prosodic Phonology*. Dordrecht: Foris Publications.

- NUNES, J. J. (1973). *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- PRINCE, A. (1989). Metrical Forms. in P. KIPARSKY & G. YOUMANS (eds.) *Phonetics and Phonology – Volume 1: Rhythm and Meter*. New York: Academic Press, pp. 45-80.
- VERLUYTEN, S. P. M. (1982). *Recherches sur la prosodie et la metrique du Français*. Wilrijk, Universitaire Instelling Antwerpen. Tese de Doutorado.
- YOUMANS, G. (1989). Introduction: Rhythm and Meter. in P. KIPARSKY & G. YOUMANS (eds.) *Phonetics and Phonology – Volume 1: Rhythm and Meter*. New York: Academic Press, pp. 1-14.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) Cod. 10991*. Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.