

## FONOLOGIA HISTÓRICA: ESTUDANDO O RITMO LINGÜÍSTICO A PARTIR DE UMA INTERFACE LINGÜÍSTICA-MÚSICA

Gladis Massini-Cagliari - UNESP/Araraquara/CNPq

Este trabalho objetiva mostrar que uma análise em paralelo do texto poético e da notação musical de cantigas medievais trovadorescas se constitui em um instrumento auxiliar importante para a análise lingüística do acento e do ritmo de períodos passados da língua, dos quais não sobreviveram registros orais. A eficácia da metodologia aqui apresentada é posta à prova através da comparação da relação de coincidências e não-coincidências entre proeminências lingüísticas e musicais em dois exemplares de natureza e de épocas diferentes: uma cantiga medieval, analisada a partir da interpretação da notação musical da época e da transcrição para uma notação moderna que faz Anglés (em 1943, no livro *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*); e duas canções brasileiras, de autoria de Chico Buarque de Holanda (e colaboradores), analisadas a partir da gravação da interpretação de seu autor. O objetivo dessa comparação é comprovar que as partituras sobreviventes das cantigas medievais religiosas são fonte confiável para o estudo lingüístico do passado da nossa língua, uma vez que a análise em paralelo do texto e da música, que se mostrou eficaz para o estudo histórico, pode ser igualmente eficaz para a análise de canções compostas em diferentes línguas e em períodos dos quais existem registros diversos (gráficos: da partitura e da letra; sonoros: diferentes gravações da mesma canção). A possibilidade de aproximação de recursos de adaptação da letra à música das cantigas medievais galego-portuguesas a cantigas atuais foi já sugerida por Cunha (2004[1985], p. 88), para quem “recursos como transposições de acento no interior e, principalmente, no fim dos versos, que percebemos na poesia cantada de nossos dias, é de crer que seriam freqüentes nos cantares trovadorescos”.

### 1. Metodologia

A metodologia aqui apresentada e defendida foi sugerida por Massini-Cagliari (2007) e Costa (em 2007, em preparação) no contexto dos trabalhos do Grupo Fonologia do Português Arcaico. Esses trabalhos consideram a música e o texto de algumas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X (1121-1284). As *Cantigas de Santa Maria* são uma coleção de 420 cantigas religiosas em louvor da Virgem Maria, com notação musical, 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).

Para o desenvolvimento dessa metodologia, faz-se indispensável uma interface com a Música, já que as poesias medievais galego-portuguesas eram *cantigas*, isto é, peças poético-musicais feitas para serem cantadas. O objetivo principal é extrair 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. Neste sentido, a estrutura musical pode providenciar pistas para a análise de processos lingüísticos, a partir da observação de “acertos” e “desacertos” entre as proeminências musicais e lingüísticas, que fornecem pistas para os limites de ocorrência do acento secundário, para a silabação e para a identificação do acento lexical de palavras das quais se desconhece a posição do acento primário ou acerca das quais se tem alguma dúvida quanto à pauta acentual.

Por muito tempo, acreditou-se ser impossível o estudo do ritmo lingüístico de períodos passados da língua, porque esses sobreviveram apenas em registros escritos. No entanto, estudos mais recentes têm mostrado que a escolha de textos poéticos para se estudar fenômenos prosódicos (e, em especial, 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” (fonológico e não fonético). Neste sentido, o objetivo deste trabalho é mostrar que a notação musical pode ser uma

aliada a mais no estudo de fenômenos prosódicos de períodos passados da língua, em conjunto com a consideração da estrutura poética de textos metrificados.

## 2. Análise de Duas Canções de Chico Buarque de Holanda

O presente trabalho baseia-se principalmente na hipótese de que proeminências musicais combinam-se prioritariamente com proeminências lingüísticas. No entanto, há a possibilidade de proeminências musicais serem ocupadas por sílabas que não correspondam a proeminências lingüísticas (pelo menos, não proeminências principais). Apesar de haver a possibilidade de não-coincidência entre as proeminências do texto e da música, isso não pode acontecer na maior parte dos casos, tendo que se restringir a um uso estilístico marginal, porque, do contrário, não haveria a possibilidade de produção e reconhecimento de um padrão rítmico, já que os padrões de ritmo poético e musical baseiam-se na repetição de estruturas.

Na Coleção de DVDs *Chico: A série*, no DVD1 (Meu caro amigo. RWR Comunicações Ltda, EMI Music Brasil Ltda, 2006), Chico Buarque de Holanda comenta sobre a maneira como ele, compositor, age, com relação à combinação de acentos musicais e lingüísticos:

A letra que você faz para a música, você tem que fazer para aquela música que já existe, que já tem uma forma fixa. Você não pode alterar nada. As pessoas falam isso, comparam muito com poesia; não tem nada a ver, é outra coisa. Mas é muito mais difícil, porque você tem que fazer aquela letra, respeitando cada nota, a métrica, que não é exatamente a mesma coisa que fazer uma fórmula fixa de um soneto, não, não é uma fórmula fixa. Cada frase é de um tamanho diferente. Você tem que respeitar a prosódia musical, ou seja, a letra, a tônica das palavras coincidir com a tônica da música. Ou desrespeitar a prosódia de propósito e tal; e tudo isso, e, no fim, e rimas, e rimas, e, no fim, ainda fazer algum sentido, de preferência, ficar uma coisa interessante ou bonita de se ouvir.

De modo a verificar se o compositor, que é um dos mais talentosos da nossa música popular brasileira, foi bem sucedido na combinação das proeminências, analisamos duas canções de sua autoria. Abaixo, apresentamos a análise de “João e Maria” (letra: Chico Buarque / música: Sivuca). No exemplo abaixo, foram marcadas em todas as sílabas que coincidiam com proeminências musicais tônicas, seguindo o seguinte padrão: **vermelho** – tônicas; **roxo** – monossílabos tônicos; **azul** – pretônicas; **verde** – átona final; **rosa** – monossílabo átono; **verde claro** – pausa.

### João e Maria

| **verde** Agora eu era o he | **roxo**  
 E o meu ca | **roxo** só falava in | **azul**  
 | **verde** A noiva do cow | **roxo**  
 Era vo | **roxo** além das outras | **azul**  
 | **verde** Eu enfrentava os | **azul** batalhões  
 | **verde** Os alemães e | **roxo** seus canhões  
 | **verde** Guardava o meu bo | **roxo** do que  
 E ensaiava o | **roxo** rock para as mati | **roxo** nês

| **verde** Agora eu era o | **roxo** rei  
 Era o be | **roxo** del e era também ju | **roxo** iz  
 | **verde** E pela minha | **roxo** lei  
 A gente e | **roxo** ra obrigado a ser fe | **roxo** liz  
 | **verde** E vo | **roxo** cê era a prin | **roxo** cesa que eu fiz coro | **roxo** ar  
 E era tão | **roxo** linda de se admi | **roxo** rar  
 Que andava | **roxo** nua pelo meu pa | **roxo** ís

| **roxo** Não, não fuja | **roxo** não  
 Finja que a | **roxo** gora eu era o seu brin | **roxo** quedo

| pausa Eu era o seu pi | ão  
 | O seu bicho prefe | rido  
 | Vem, me dê a | mão  
 A gente a | gora já não tinha | medo  
 | pausa No tempo da mal | da de acho que a gente | nem tinha nas | cido  
  
 | pausa Agora era fa | tal  
 Que o faz-de- | conta terminasse a | ssim  
 | pausa Pra lá deste quin | tal  
 Era uma | noite que não tem mais | fim  
 | pausa Pois vo | cê sumiu no | mundo sem me avi | sar  
 E agora eu | era um louco a pergun | tar  
 O que é que a | vida vai fazer de | mim?

Abaixo, apresentamos a tabela 1, em que foram quantificados os tipos de sílaba ou pausa, correspondentes aos tempos fortes do compasso (que, no caso, é ternário).

**Tabela 1.** Pauta prosódica das sílabas em posição inicial do compasso musical – João e Maria (Chico Buarque/Sivuca).

Pauta prosódica da sílaba em posição inicial do compasso musical	quantidade de unidades de tempo (compassos)
Tônica	38 (59.3%)
monossílabo tônico	10 (15.6%)
monossílabo átono (clítico)	1 (1.6%)
Pretônica	2 (3.2%)
átona final	0 (0%)
Pausas	13 (20.3%)
TOTAL	64 (100%)

Retirando da tabela acima os compassos em que o tempo forte corresponde a uma pausa, obtém-se a quantificação presente na tabela 2. Esta tabela mostra que em 94.1% dos casos as proeminências musicais e lingüísticas coincidem. Já em 3.9% dos casos, as proeminências musicais caem sobre pretônicas, que podem corresponder a proeminências secundárias (acentos rítmicos, originados por razões de euritmia). Por outro lado, em apenas um caso (2%), uma sílaba átona coincide com a proeminência musical. A análise de “João e Maria”, portanto, comprova a afirmada busca de Chico Buarque por fazer coincidir as proeminências musicais e lingüísticas.

**Tabela 2.** Pauta prosódica das sílabas em posição inicial do compasso musical – João e Maria (Chico Buarque/Sivuca).

Pauta prosódica da sílaba em posição inicial do compasso musical	quantidade de unidades de tempo (compassos)
Tônica	38 (74.5%)
monossílabo tônico	10 (19.6%)
monossílabo átono (clítico)	1 (2%)
Pretônica	2 (3.9%)
átona final	0 (0%)
TOTAL	51 (100%)

Comentários de músicos a respeito de desacordos entre acentos musicais e lingüísticos<sup>1</sup> motivaram a análise de uma segunda canção de Chico Buarque: “Valsinha” (Chico Buarque / Vinícius de Moraes).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Agradeço a Marcos Ribeiro de Moraes (professor de música na UFES), por ter chamado a minha atenção para o caso da canção “Valsinha”.

### Valsinha

Um | dia, ele chegou tão | diferente do seu | jeito de sempre che | gar  
 O | lhou-a de um jeito mui | to mais quente do que | sempre costumava o | lhar  
 E | não maldisse a vida | tanto quanto era seu | jeito de sempre fa | lar  
 E | nem deixou-a só num | canto, pra seu grande es | panto, convidou-a | pra rodar  
 E en | tão ela se fez bo | nita como há muito | tempo não queria ou | sar  
 Com | seu vestido deco | tado cheirando a guar | dado de tanto espe | rar  
 De | pois os dois deram-se os | braços como há muito | tempo não se usava | dar  
 E | cheios de ternura e | graça, foram para a | praça e começaram a | se abraçar  
 E a | li dançaram tanta | dança que a vizi | nhança toda desper | tou  
 E | foi tanta felici | dade que toda ci | dade se ilumi | nou  
 E | foram tantos beijos | loucos, tantos gritos | roucos como não se ou | via mais  
 Que o | mundo compreendeu  
 E o | dia amanheceu  
 Em | paz

A tabela 3, abaixo, apresenta a quantificação dos tipos de sílabas que coincidem com as proeminências musicais, na canção “Valsinha”. Contrariamente à percepção dos músicos que afirmaram não haver coincidência entre as proeminências musicais e lingüísticas, a tabela abaixo mostra que, em 91.5% dos casos, a proeminência musical recai sobre uma sílaba tônica de palavras de mais de uma sílaba (83%) ou sobre um monossílaboônico (8.5%). Esta predominância de coincidência entre proeminências aumenta, se for considerado que as sílabas pretônicas sobre as quais recai o tempo forte do compasso (4.3% dos casos) podem, também, corresponder a proeminências lingüísticas secundárias.

**Tabela 3.** Pauta prosódica das sílabas em posição inicial do compasso musical – Valsinha (Chico Buarque/Vinicius de Moraes).

Pauta prosódica da sílaba em posição inicial do compasso musical	quantidade de unidades de tempo (≅ compassos)
Tônica	39 (83%)
monossílaboônico	4 (8.5%)
monossílabo átono (clítico)	1 (2.1%)
Pretônica	2 (4.3%)
átona final	1 (2.1%)
TOTAL	47 (100%)

A partir dos resultados contidos na tabela 3, formulou-se a hipótese de que a não-coincidência entre as proeminências se daria não no tempo forte principal do compasso (que, no caso, também é ternário, pois se trata de uma “valsinha”), mas com relação à subdivisão dos tempos dos compassos. Para fazer uma varificação desta possibilidade, foi feita uma análise da pauta prosódica das sílabas em posição forte da subdivisão do tempo musical. Nessa análise, as sílabas tônicas são marcadas em vermelho e as átonas, em azul. Os dados coletados a partir desta análise foram quantificados na tabela 4, que mostra que, mesmo com relação à subdivisão dos tempos musicais (uma espécie de “acento secundário” musical), a coincidência entre as proeminências do texto e da música chega a 68.9%.

### Valsinha

Um | dia, ele chegou tão | diferente do seu | jeito de sempre che | gar  
 O | lhou-a de um jeito mui | to mais quente do que | sempre costumava o | lhar  
 E | não maldisse a vida | tanto quanto era seu | jeito de sempre fa | lar  
 E | nem deixou-a só num | canto, pra seu grande es | panto, convidou-a | pra rodar

<sup>2</sup> As anotações do tipo de sílaba correspondente ao tempo forte do compasso seguem o mesmo padrão estabelecido para a canção “João e Maria”.

E en | tão ela se fez bo | nita como há muito | tempo não queria ou | sar  
 Com | seu vestido deco | tado cheirando a guar | dado de tanto espe | rar  
 De | pois os dois deram-se os | braços como há muito | tempo não se usava | dar  
 E | cheios de ternura e | graça, foram para a | praça e começaram a | se abraçar  
 E a | li dançaram tanta | dança que a vizi | nhança toda desper | tou  
 E | foi tanta felici | dade que toda ci | dade se ilumi | nou  
 E | foram tantos beijos | loucos, tantos gritos | roucos como não se ou | via mais  
 Que o | mundo compreendeu  
 E o | dia amanheceu  
 Em | paz

**Tabela 4.** Pauta prosódica das sílabas em posição forte da subdivisão do tempo musical – Valsinha (Chico Buarque/Vinicius de Moraes).

Pauta prosódica da sílaba em posição inicial do compasso musical	quantidade de unidades de tempo (compassos)
Tônica	82 (68.9%)
átona	37 (31.1%)
TOTAL	119 (100%)

Já a tabela 5 mostra que as posições fortes da subdivisão dos tempos musicais são preenchidas por um monossílabo átono em 32.4% dos casos; uma pretônica, em 35.2%, e por uma átona final em menos do que um terços dos casos, ou seja, 32.4%. Sendo que a soma das sílabas que são intrinsecamente tônicas ou que podem assumir tonicidade em situações especiais (tônicas + pretônicas + monossílabos) chega a 107 (89.9% do total de casos), o estranhamento com relação à não-coincidência entre proeminências reside em 10.1% do total de compassos (apenas 12 casos).

**Tabela 5.** Tipo das sílabas átonas em posição forte da subdivisão do compasso musical – Valsinha (Chico Buarque/Vinicius de Moraes).

Pauta prosódica da sílaba em posição inicial do compasso musical	quantidade de unidades de tempo (compassos)
monossílabo átono	12 (32.4%)
Pretônica	13 (35.2%)
átona final	12 (32.4%)
TOTAL	37 (100%)

### 3. Análise de uma *Cantiga de Santa Maria*: CSM10

CSM10 sobreviveu em três manuscritos: To10, T10 e E10 (cf. Figuras 1, 2 e 3).

Esta dezén. e de loz de sea m  
come firmosa a haa a gu puer

**D**ona das rosas e flor das flores

Rosa de beuad e de parecer...

e flor da legria e de prazer

Dona en min prado seer...

senor en toller coitas e dozes

Esta das rosas e flor das flores

Dona das donas senhor das señores

Tal senhor deuome muit amar

que de todo mal e pode guardar

e pode los peccados perdurar...

e faz no mundo per maos labores

Esta das rosas e flor das flores

Dona das donas senhor das señores

Guemos la muit amar e fuit

ca puma de nos guardar de falir

desi dos erros nos fazs repenir

e nos fazemos come peccatozes

Esta das rosas e flor das flores

Dona das donas senhor das señores

Esta dona q' teno por senhor

e de que quero seer trobadoz

se eu p' re poss auer seu amor

don ad remo os outros amozes

Esta das rosas e flor das flores

Dona das donas senhor das señores

Figura 1. CSM10 em To10 (Edición facsimile do Códice de Toledo, 2003, f. 19v-20r).

sta e de loz de sea m. om e  
firmosa e haa a gu puer. aw...

**D**ona das  
rosas e  
flor das flores  
Dona das donas  
senhor das señores  
Tal senhor deuome  
muit amar  
que de todo mal  
e pode guardar  
e pode los  
peccados perdurar  
e faz no mundo  
per maos labores  
Esta das rosas  
e flor das flores  
Dona das donas  
senhor das señores  
Guemos la  
muit amar e fuit

pudo podar. que faz no mundo

per maos labores. Esta das ro

sas e flor das flores.

Guemola muit amar e feruir

ca puma de nos guardar de falir. desi

dos erros nos fazs repenir. que

nos fazemos come peccatozes. Esta

das rosas. Esta dona que tenno

por senhor e de que quero seer trobadoz

se eu p' ten poss auer seu amor. don

ad remo ofoum amozes. oti

Figura 2. CSM10 em T10 (microfilme).



Figura 3. CSM10 em E10 (Anglés, 1964, p. 39v).

Na figura 4, abaixo, apresenta-se a notação musical da CSM10, segundo Anglés (1943, p. 18):

To, 10, f. 20 c-d  
 E<sub>2</sub>, 10, f. 17 c-d  
 E<sub>1</sub>, 10, f. 39 c-d

Ro - sa das ro - sas et Fror das fro - res,  
 Do - na das do - nas, Se - nhor das se - nno - res. Ro - sa de  
 A - tal Se -  
 De - ve - mo -  
 Es - ta do -  
 bel - dad' e de pa - re - cer et Fror d'a - le - gri - a  
 nhor de - v' o - me mui - t' a - mar, que de to - do mal o  
 la mui - t' a - mar e ser - vir, ca pu - nna de nos guar -  
 na que te - nno por Se - nhor e de que que - ro se -

et de pra - zer; Do - na en mui pi - a - do - sa se -  
 po - de guar - dar; e po - de - ll' os pe - cca - dos per - dõ -  
 dar de fa - lir; des i dos e - rros nos faz re - pen -  
 er tro - ba - dor, se eu per ren po - ss' a - ver seu - a -

es, Se - nhor en to - lier coi - tas et do - o - res.  
 ar, que faz no mun - do per ma - os sa - bo - res.  
 tir, que nos fa - ze - mos co - me pe - ca - do - res.  
 mor, dou a - o de - mo os ou - tros a - mo - res.

Figura 4. Notação musical da CSM10, segundo Anglés (1943, p. 18).

A tabela 6, abaixo, que apresenta uma quantificação da pauta prosódica das sílabas em posição inicial do compasso musical na CSM10, mostra que há uma coincidência entre as proeminências musical e lingüística em 69.5% dos casos (tônicas + monossílabos tônicos: 50 casos). Dentre os monossílabos átonos, há 5 ocorrências da conjunção E/ET, considerada tônica por Cunha (1982). Se contarmos essas ocorrências entre os monossílabos tônicos, a coincidência entre proeminências musical e lingüística sobe para 76.4%.

**Tabela 6.** Pauta prosódica das sílabas em posição inicial do compasso musical – CSM10.

Pauta prosódica da sílaba em posição inicial do compasso musical	quantidade de unidades de tempo (≅ compassos)
Tônica	40 (55.6%)
monossílaboônico	10 (13.9%)
monossílabo átono (clítico)	9 (12.5%)
Pretônica	6 (8.3%)
átona final	7 (9.7%)
TOTAL	72 (100%)

De fato, como mostra a figura 5, a conjunção *e/et*, nesta cantiga, sempre aparece em posições nas quais, nas demais estrofas, aparecem sílabas tônicas de palavras com mais de uma sílaba ou monossílabos tônicos.

Por outro lado, em 8.3% dos casos, a proeminência musical coincide com uma sílaba pretônica. Porém, pode se considerar que pretônicas em posição de força intermediária no compasso possivelmente indicam a incidência de proeminências secundárias (acentos secundários) eurrítmicos (cf. figura 6).

A partir dessas considerações, a não-coincidência entre proeminências musicais e lingüísticas restringe-se a 22.2% dos casos (átonas finais + monossílabos átonos). Estudos anteriores (Massini-Cagliari, 1995, 1999, 2005) apontaram a possibilidade de monossílabos átonos receberem tonicidade no nível da palavra, adjungindo-se a outros vocábulos apenas em níveis prosódicos superiores. Neste caso, a falta de coincidência entre as proeminências musicais e lingüísticas seria de apenas 9.7%.



bel - dad' e de pa-re - cer et Eror d'a - le - gri - a  
 nnor de - v' o - me mui - t' a - mar, que de to - do mal o  
 la mui - t' a - mar e ser - vir, ca pu - nna de nos guar -  
 na que te - nno por Se - nnor e de que que - ro se -  
 et de pra - zer; Do - na en mui pi - a - do - sa se -  
 po - de guar - dar; e po - de - ll' os pe - cca - dos per - dõ -  
 dar de fa - lir; des i dos e - rros nos faz re - pen -  
 er tro - ba - dor, se eu per ren po - ss' a - ver seu - a -

Figura 5. CSM10 (Anglés, 1943: 18), linhas 3 e 4.

de pa-re - cer

Figura 6. CSM10 (Anglés, 1943: 18), linha 3.

Com relação à análise de textos de épocas nas quais não havia ainda tecnologia para o arquivamento de dados orais, a utilização da comparação entre notação musical e texto pode ser uma importante fonte para dirimir dúvidas a respeito de questões de silabação, entre as quais a distinção entre ditongos e hiatos. A figura 7, abaixo, mostra que as seqüências A-O (em *maos*, v. 12, e *ao*, v. 22) e O-O (em *dores*, v. 7) devem ser silabadas como um hiato, já que cada uma das vogais corresponde a uma ou mais figuras musicais diferentes. A figura mostra, também, que, por outro lado, a seqüência O-U (em *dou*, v. 22) deve ser silabada como ditongo, já que as duas vogais referem-se a uma e mesma figura musical.

er, Se - nnor en to - ller coi - tas et do - o - res.  
 ar, que faz no mun - do per ma - os sa - bo - res.  
 tir, que nos fa - ze - mos co - me pe - ca - do - res.  
 mor, dou a - o de - mo os ou - tros a - mo - res.

Figura 7. CSM10 (Anglés, 1943: 18), linha 3.

## Conclusões

Este trabalho comprovou que a tendência à coincidência entre proeminências musicais e lingüísticas pôde ser verificada tanto para as canções de Chico Buarque como para a CSM10. Neste sentido, valeria a pena analisar canções de outros estilos e outras épocas, para que se possa avaliar se

este é um fato característicos dos estilos e/ou compositores específicos que foram aqui analisados ou se se trata de um fato mais geral.

Por outro lado, este estudo mostrou, também, que a interface Música-Linguística pode trazer contribuições para a análise linguística da prosódia de línguas do passado, das quais não se tem registros orais. Os exemplos focalizados mostram que é possível extrair elementos da notação musical que podem se constituir em argumentos para a realização fonética das cantigas, quanto à sua estrutura silábica e ao seu ritmo linguístico (no que diz respeito à ocorrência de acentos secundários, à identificação do padrão prosódico de palavras específicas e à delimitação de constituintes prosódicos mais altos).

### Referências

- AFONSO X O SABIO. *Cantigas de Santa María*: edición facsímil do Códice de Toledo (To). Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 10.069). Vigo: Consello da Cultura Galega, Galáxia, 2003.
- ALFONSO X, EL SABIO. *Cantigas de Santa Maria*: edición facsímil del códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, siglo XIII. Madrid: Edilan, 1979. 2v.
- ANGLÉS, H. *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. – Facsímil, transcripción y estudio crítico por Higinio Anglés. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona; Biblioteca Central; Publicaciones de la Sección de Música, 1943. Volume II – Transcripción Musical.
- \_\_\_\_\_. *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. – Facsímil, transcripción y estudio crítico por Higinio Anglés. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona; Biblioteca Central; Publicaciones de la Sección de Música, 1964. Volume I: Facímil del Códice *j.b.2* de El Escorial.
- COSTA, D. S. *A relação entre o ritmo musical e o ritmo linguístico nas Cantigas de Santa Maria*. Tese de Doutorado (em preparação). Araraquara, FCL/UNESP.
- CUNHA, C. F. *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982.
- \_\_\_\_\_. Significância e movência na poesia trovadoresca. In: CUNHA, C. F. *Sob a pele das palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras, 2004. p. 67-98. Organização, introdução e notas de Cilene da Cunha Pereira.
- MASSINI-CAGLIARI, G. *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao linguístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português*. 1995. Tese (Doutorado em Linguística)- IEL/UNICAMP, Campinas, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Do poético ao linguístico 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.
- NARO, A. J.; SCHERRE, M. M. P. Concordância variável em português: a situação no Brasil e em Portugal. In *Origens do Português Brasileiro*. São Paulo: Parábola, 2007. p. 49-69.