

Revista Eutomia - Ano III - Volume 2 - Dezembro/2010

Revisitando a paragoge em Português Arcaico sob a ótica da Fonologia Lexical

Lívia Migliorini¹ (Unesp/Araraquara)

Resumo:

Este artigo tem como objetivo fazer uma análise teórica da regra da paragoge no Português Medieval, através das *Cantigas de Santa Maria*. A paragoge é um fenômeno exclusivamente de ordem estilística, que age sobre palavras já bem-formadas e existentes na língua, acrescentando uma vogal epentética ao final de palavras oxítonas terminadas em consoante /r, l, n/. Depois de apresentar as características linguísticas desse fenômeno e de explicitar sua motivação estilística, é dada uma interpretação da Fonologia Lexical.

Palavras-chave: paragoge, português medieval, fonologia lexical.

Abstract:

This paper aims to analyze theoretically the paragoge rule in Medieval Portuguese through *Cantigas de Santa Maria*. Paragoge is a stylistic phenomenon that adds an epenthetic vowel /e/ to well formed oxytone words that are finished in /r, l, n/. The linguistic characteristics and the stylistic motivation of the phenomenon are presented, and a Lexical Phonology interpretation is given.

Keywords: paragoge, medieval portuguese, lexical phonology.

Introdução

De acordo com Xavier e Mateus (1990, p. 281), a **paragoge** pode ser definida como o “acrescentamento de um segmento fonético em posição final de palavra”. Encontra-se definição semelhante em *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*: “Paragoge: The development of an additional sound or sounds at the end of a word [...]” (MATTHEWS, 1997).

Por conta disso, segundo Massini-Cagliari (2005, p. 275), o processo da paragoge vem sendo caracterizado como um subtipo de epêntese (processo no qual também ocorre a inserção de um segmento em uma palavra). Ainda de acordo com a autora, quando a adição do segmento

acontece no início de uma palavra, utiliza-se o termo **prótese**. Se adição se der no final da palavra, utiliza-se o rótulo **paragoge**.

Lee (1993) faz uma análise do fenômeno da epêntese no Português Brasileiro (doravante, PB), levando em consideração fatores como a estrutura silábica, a Teoria de Subespecificação e os fundamentos da Fonologia Lexical¹. O autor considera que a vogal epentética do PB é sempre fonologicamente um /e/, podendo realizar-se como [e] (como por exemplo, *abr* + *e*; *ab*[e]*r* + *tura*), e também como [i] (como em [e]*special*, [i]*special*). No caso da realização como [i], o que ocorre é uma regra de alçamento: [e] – [i]. Porém, é necessário que haja um contexto favorável para que essa regra se aplique, pois não ocorre o alçamento em *ab*[e]*rtura*, ou seja, não existe a forma **ab*[i]*rtura*.

Inserido no quadro teórico da Fonologia Lexical, Lee (1993) afirma que a epêntese, no caso de *abertura*, é sensível à formação de palavras, pertencendo, desta forma, ao domínio lexical. Assim, a forma **ab*[i]*rtura* torna-se impossível, porque o alçamento é uma regra que opera no pós-léxico.

Desse modo, o autor conclui que o PB apresenta duas regras *default* com relação ao fenômeno da epêntese: uma regra lexical e outra pós-lexical, sendo que esta última pode vir acompanhada da regra do alçamento. Em outras palavras, a representação fonética da vogal epentética /e/ pode, muitas vezes, ser problemática, como no caso de *abertura*. Nesses casos, sugere que sejam aplicadas duas regras para resolver tal problema: uma que vem acompanhada da regra de alçamento da vogal (aplicada, desse modo, no nível pós-lexical, após a aplicação da regra *default*); a outra que opera no domínio lexical e, portanto, não vem acompanhada pela regra do alçamento.

Massini-Cagliari (2000), ao fazer uma análise comparativa entre a epêntese e a paragoge, observa que sua principal diferença é com relação à motivação. A autora considera dois tipos de inserção de vogais em final de palavra. Um deles é motivado pela busca de boa formação silábica dentro da língua e, nesse caso, é chamado de **epêntese**. O outro tipo de inserção é aquele cuja

¹ De acordo a teoria da Fonologia Lexical (Kiparsky, 1982; Mohanan, 1986; Pulleyblank, 1986), o léxico de uma língua é composto de níveis (ou “estratos”, segundo Mohanan, 1986) ordenados que caracterizam os domínios de aplicação de regras morfológicas e fonológicas. Desse modo, os processos de derivação e de flexão de uma língua podem ser organizados em uma série desses níveis. Cada um deles é associado a um conjunto de regras fonológicas que define o domínio de sua aplicação. A ordem dos processos morfológicos na formação da palavra é definida pela ordem desses níveis. Há, portanto, dois tipos diferentes de aplicação das regras fonológicas. O primeiro nível é representado pelas regras que se aplicam dentro do léxico e é chamado, deste modo, de nível lexical. O segundo representa as regras que operam fora do domínio do léxico, isto é, no componente sintático, e é chamado, assim, de nível pós-lexical.

motivação é rítmica e é chamado, portanto, de **paragoge**². Deste modo, a epêntese busca estruturas silábicas possíveis para “corrigir” alguma má formação nesse sentido. A paragoge, por outro lado, altera uma estrutura que já é considerada bem formada (MASSINI-CAGLIARI, 2000, 2005).

Porém, ao analisar algumas ocorrências no Português Arcaico (doravante, PA), a pesquisadora encontra apenas um tipo de inserção de vogal em final de palavra. Todavia, tal inserção se comporta de maneira diferente dos exemplos do PB citados acima, pois insere (sempre) uma vogal [e] no final de uma palavra que já está bem formada, com relação à estrutura da sílaba, como, por exemplo, *Portugal – Portugal[e]*. Ao investigar cuidadosamente esses processos no PA (a partir de cantigas trovadorescas profanas), observa que a aplicação deste processo é raro neste contexto, pois “em todo o universo da lírica profana galego-portuguesa”, tal inserção ocorre em apenas cinco cantigas (MASSINI-CAGLIARI, 2000, p. 402 – nota de rodapé).

Massini-Cagliari (2000) retoma as idéias de Cunha (1982) que afirma que a vogal paragógica [e] está diretamente relacionada ao ritmo, pois, para o autor, esse processo seria “um recurso poético ou melódico diretamente ligado à estrutura métrica desses cantares”, sendo, deste modo, “um necessário apoio rítmico para acomodar as palavras agudas na língua ao final de frase” (CUNHA, 1982, p. 270-272)³.

Ao caracterizar o fenômeno da paragoge em PA, a autora afirma que:

Em PA, todos os casos de paragoge envolvem o acréscimo de *-e* ao final de uma palavra oxítone terminada em consoante líquida, ou seja, /l/, /R/ ou /n/. Em outras palavras, pode-se dizer que, para o aparecimento da paragoge, é necessária uma palavra terminada em uma sílaba travada por um arquifonema /L/, /R/ ou /N/, nos termos de Câmara Jr. (1970). (MASSINI-CAGLIARI, 2000, p. 404)

É o que ocorre, por exemplo, em *mar – mare; mal – male; canton – cantone* (MASSINI-CAGLIARI, 2000, p. 404).

A partir de então, traça um panorama de diferenciação entre os processos de epêntese e paragoge. Para ela, a principal diferença está na motivação desses processos, pois a epêntese é motivada com o objetivo de formar boas estruturas silábicas. Por outro lado, a paragoge altera uma estrutura que já apresenta uma boa formação com relação às sílabas:

² De acordo com Massini-Cagliari (2005, p. 275), quando analisada sob este ponto de vista, a paragoge também pode ser definida como “epêntese rítmica”, ressaltando o fato de tal definição já ter sido anteriormente adotada por Câmara Jr. (1973, p. 161).

³ O trabalho de Cunha (1982) será discutido mais detalhadamente a seguir.

Assim, a epêntese se aplica quando, na formação de palavras, a língua se depara com seqüências que não constituem sílabas possíveis. Já a transformação operada pela paragoge não se dá somente no nível da estruturação dos segmentos em sílabas, mas da estruturação dessas em pés. (MASSINI-CAGLIARI, 2000, p. 409)

Além disso, há diferenças com relação à posição da vogal inserida, pois a paragoge insere a vogal somente em final de palavra, ao passo que a epêntese também pode inseri-la no início e no meio da palavra, como ocorre nos exemplos do PB: *esnobe*, *fute**bol*** e *club**e*** (MASSINI-CAGLIARI, 2000, p. 408). Outra diferença tem a ver com a estrutura silábica. Enquanto a paragoge só é aplicada quando há /-R/, /-L/ ou /-N/ na coda, a epêntese não apresenta tal restrição.

1 A paragoge no Português Arcaico

Cunha (1982), em seu clássico estudo sobre a realização do /e/ paragógico em línguas românicas, retrata as idéias discutidas em trabalhos anteriores por diferentes estudiosos sobre o mesmo assunto, e ressalta que o aparecimento da paragoge está relacionado a vários fatores, tais como: arcaísmos, vulgarismos, hipercorreção, resgate da vogal etimológica, exigência da música ou estrutura poética, ou mesmo uma regularização do sistema.

Segundo Cunha (1982), ao retomar as discussões de Menéndez Pidal, afirma que o acréscimo de uma vogal paragógica era tratado, na Espanha do século XVI, como “vulgarismo” ou “arcaísmo”:

Arcaísmos e vulgarismos, dissemos, porque na boca do povo elas continuariam a fazer parte da estrutura rítmica desses cantos narrativos. Eloquentes parecem-nos, no particular, os exemplos que se colhem em obras de escritores portugueses do século XVI, época em que o castelhano era em Portugal quase uma segunda língua e em que os romances e cantares nele vazados tinham muito mais prestígio literário do que as trovas autóctones. (CUNHA, 1982, p. 237)

O autor conclui, ainda, que no caso do aparecimento da vogal /e/ em questão, o “fator ritmo” deve predominar sobre o “elemento lingüístico” (CUNHA, 1982, p. 266). Pelo fato de o fenômeno da paragoge operar somente no final dos versos, Cunha (1982, p. 270) reconhece ser a realização deste processo nestes contextos um recurso poético que estaria intimamente relacionado com a métrica das cantigas. Portanto, para ele, a paragoge deve ser aplicada categoricamente em todas as cantigas paralelísticas de versos agudos, pois, seria um apoio rítmico necessário “para acomodar as palavras agudas da língua à final grave” (CUNHA, 1982, p. 272).

Cunha (1982), ao concluir, afirma ser o **-e** assonântico,

[...] por vezes etimológico, por vezes ultracorreto, mas que, antes de tudo, funcionava como um necessário apoio rítmico para acomodar as palavras agudas da língua à final grave, tradicional e típica da poesia peninsular: um arcaísmo – ou melhor, um tradicionalismo –, sim, porém um tradicionalismo, antes que lingüístico, rítmico. (CUNHA, 1982, p. 272)

Para Massini-Cagliari (2005), há três fatores essenciais na contextualização da regra da paragoge: “a) final de verso (diante de pausa); b) palavra originalmente oxítônica; c) terminada em líquida” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 308). Já para Cunha (1982),

[...] o aparecimento do **-e** depois de /r/ e /l/ finais dependeria da articulação alveolar da consoante, de que seria um natural desenvolvimento [...]. Em contrapartida, a realização gutural do fonema consonântico impediria a epítese vocálica. (CUNHA, 1982, p. 262)

Massini-Cagliari (1995, 1999), a partir de uma perspectiva derivacional, classifica a paragoge nas Cantigas Profanas como uma regra pós-lexical (portanto, pós-sintática), aplicada depois da localização do acento, visto que esta se encontra no domínio lexical, já no PA. Inserida no quadro da teoria métrica paramétrica (HEYES, 1995), a pesquisadora concluiu que o pé básico do ritmo do PA é o troqueu moraico:

Como o PA constrói pés não-iterativamente, da direita para a esquerda (isto é, no sentido do final para o início da palavra), basta que um único pé básico completo seja construído para que o acento da palavra seja atribuído – não é preciso continuar a construir pés até esgotar toda a extensão da palavra. Deste modo, a paragoge transformaria a estrutura de uma palavra oxítônica, composta de uma sílaba travada/pesada, em uma paroxítônica, composta de duas sílabas abertas leves. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 310)

Partindo dos resultados de sua análise realizada em 1995, que aponta as paroxítonas como a maioria das palavras em PA (56, 7%), conclui que “a estrutura rítmica canônica do português trovadoresco é o troqueu moraico composto de duas sílabas breves” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 310). Portanto, conforme seu raciocínio, a paragoge tem todas as características dos processos que têm motivação rítmica (dentro do modelo de Heyes, 1995), por serem processos que transformam estruturas não-padrão em estruturas canônicas, mas jamais o contrário.

A autora, apesar de concordar com Cunha (1982) quanto à origem da paragoge (caracterizada pela final trocaica), considera, ainda, que esta não se trata apenas de um processo estritamente estilístico, mas também

[...] pode ser considerada o resultado da aplicação de processos rítmicos visando euritmia, pautados na possibilidade aberta pelas próprias escolhas da

língua quanto ao seu ritmo de base. É somente porque o ritmo básico do português naquela época era trocaico que existe a possibilidade de ocorrência de paragoge; se o ritmo do português arcaico fosse iâmbico (duas sílabas, sendo que a segunda é a proeminente), por exemplo, tal possibilidade não existiria, uma vez que não haveria lugar de ancoragem para a vogal introduzida. Desse modo, processos rítmico-poéticos como a paragoge só podem ser licenciados na língua quando estiverem de acordo com seus padrões básicos de ritmo lingüístico, sobre o qual se constrói o ritmo poético. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 312)

Ao realizar uma interpretação otimalista da paragoge em PA, Massini-Cagliari (2005), classifica este processo como um caso de “desvio”. Nas palavras da autora,

[...] o falante procede à avaliação dos candidatos a partir da hierarquia original, que gera a maioria dos dados, mas, em um momento específico, por razões extra-lingüísticas, opta por uma hierarquia alternativa, diferente da original. (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 313)

É o que a pesquisadora chama de “desvio regrado”, isto é, trata-se de um desvio que é submetido a condicionamentos lingüísticos, e não aplicado aleatoriamente.

2 Análise da paragoge nas *Cantigas de Santa Maria*

O *corpus* de base deste trabalho corresponde a um recorte da lírica medieval religiosa remanescente, estando constituído, desta forma, das 420 *Cantigas de Santa Maria* (doravante, CSM), atribuídas à lavra do rei Afonso X de Castela, o Rei Sábio.

Nestes cantares, são retratados os milagres da Virgem Maria e os poemas (narrativos, neste caso), de acordo com Mettmann (1986, p. 13), apresentam quase sempre a mesma estrutura, isto é, mais de 90% deles apresentam certa uniformidade. Geralmente, esta estrutura está representada da seguinte maneira: no estribilho (ou refrão) é onde se apresenta “a idéia principal, a lição que se quer passar” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 67), e é repetido após cada estrofe. Na primeira estrofe (algumas vezes na segunda e na terceira também), há informações que indicam o tempo e o espaço em que se passa a narrativa, além de algumas referências sobre a fonte do milagre. Neste tipo de cantigas (narrativas), também são indicadas as personagens que vivenciam ou presenciam os milagres.

Há, todavia, os chamados louvores (cantigas não-narrativas), em que há a predominância dos hinos, e é também onde a Virgem “é celebrada como auxiliadora, medianeira e procuradora” (METTMANN, 1986, p. 14-15).

Já com relação às suas fontes, as CSM estão distribuídas em quatro códices: “dois deles pertencem à Biblioteca del Monasterio de El Escorial, na Espanha; o terceiro está conservado na Biblioteca Nacional de Madrid; e o último pertence à Biblioteca Nazionale Centrale de Florença, Itália” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 63). Assim, esses quatro códices sobreviventes estão representados de acordo com as seguintes siglas (PARKINSON, 1998, p. 86-nota 3): **E**: El Escorial, Real Monasterio de san Lorenzo, MS B.I.2 (*códice dos músicos*); **T**: El Escorial, Real Monasterio de san Lorenzo, MS T.I.1 (*códice rico* ou *códice das histórias*); **F**: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari, 20 (*códice de Florença*); **To**: Madrid, Biblioteca Nacional, MS 10.069.

No que tange ao processo ora analisado, tal como na lírica profana, a lírica religiosa galego-portuguesa também apresenta poucos casos da adição do /e/ paragógico em final de palavra (MASSINI-CAGLIARI, 1995, 1999, 2000, 2005).

Wulstan (1993), considerando todo o conjunto das 420 CSM pôde identificar o fenômeno da paragoge em apenas 8 cantigas: CSM10, CSM17, CSM76, CSM100, CSM102, CSM180, CSM197 e CSM350.

Segundo o autor, a cantiga 17 é a única que apresenta a inserção do /e/ paragógico anotado no texto e apenas em um (E17) dos três manuscritos remanescentes da cantiga (E17, T17 e To17). Para ele, nesta cantiga, a paragoge se refere aos três primeiros versos da primeira estrofe (seguindo a notação musical), mas sugere que a regra deveria ser estendida para os demais versos da cantiga na mesma posição das estrofes seguintes. De acordo com a análise deste autor, a paragoge atuaria no final dos verbos *oir*, *mentir* e *fogir*, que rimam entre si.

Wulstan chega a tais conclusões partindo da análise da notação musical em E17, em que a letra /r/, ao final dos três primeiros versos da cantiga, que está grafada separadamente do resto da palavra, corresponde a uma nota musical, exclusiva para a formação da sílaba a partir da paragoge:

(1)

Esta é de como Santa Maria guardou de morte a onrrada dona de
Roma a que o demo acusou pola fazer queimar.

Sempre seja beita e loada
Santa Maria, a noss' avogada.

Maravilloso miragre d'oir
vos quer' eu ora contar sen mentir,
de como fez o diabre fogir

de Roma a Virgen de Deus amada.
Sempre seja beita e loada...

En Roma foi, ja ouve tal sazon,
que ha dona mui de coraçon
amou a Madre de Deus; mas enton
soffreu que fosse do demo tentada.
Sempre seja beita e loada...

A dona mui bon marido perdeu,
e con pesar del per poucas morreu;
mas mal conorto dun fillo prendeu
que del avia, que a fez prennada.
Sempre seja beita e loada...

A dona, pois que prene se sentiu,
gran pesar ouve; mas depois pariu
un fill', e u a nengu non viu
mató-o dentr' en sa cas' enserrada.
Sempre seja beita e loada...

En aquel tenpo o demo mayor
tornou-ss' en forma d' ome sabedor,
e mostrando-sse por devador,
o Emperador lle fez dar soldada.
Sempre seja beita e loada...

E ontr' o al que soub' adevyar,
foy o feito da dona mesturar;
e disse que llo queria provar,
en tal que fosse log' ela queimada.
Sempre seja beita e loada...

E pero ll' o Emperador dizer
oyu, ja per ren non llo quis creer;
mas fez a dona ante ssi trager,
e ela vo ben aconpannada.
Sempre seja beita e loada...

Poi-lo Emperador chamar m[a]ndou
a dona, logo o dem' ar chamou,
que lle foi dizer per quanto passou,
de que foi ela mui maravillada.
Sempre seja beita e loada...

O Emperador lle disse: «Moller
bõa, de responder vos é mester.»
«O ben», diss' ela, «se prazo ouver
en que eu possa seer consellada.»
Sempre seja beita e loada...

O emperador lles pos praz' atal:
«D'oj'a tres dias, u non aja al,
venna provar o maestr' este mal;
se non, a testa lle seja tallada.»
Sempre seja beita e loada...

A bõa dona se foi ben dali
a un' eigreja, per quant' aprendi,
de Santa Maria, e diss' assi:
«Sennor, acorre a tua coitada.»
Sempre seja beita e loada...

Santa Maria lle diss': «Est' affan
e esta coita que tu ás de pran
faz o mestre; mas mos que can
o ten en vil, e sei ben esforçada.»
Sempre seja beita e loada...

A bõa dona sen niun desden
ant' o Emperador aque-a ven;
mas o demo enton per nulla ren
nona connoceu nen lle disse nada.
Sempre seja beita e loada...

Diss' o Emperador: «Par San Martin,
maestre, mui pret' é a vossa fin.»
Mas foi-ss' o demo e fez-ll' o bocin,
e derribou do teit' ha braçada.
Sempre seja beita e loada...

O autor considera, ainda, que o fenômeno da paragoge se estenderia para todas as consoantes /r/, /n/ e /l/, localizadas no final dos três primeiros versos das estrofes seguintes (apesar do fato de a música não estar presente para as demais estrofes desta cantiga).

Seguindo a proposta de Wulstan (1993) para CSM17, os versos abaixo deveriam apresentar a paragoge final, como apresentado, em (2):

(2)

En Roma foi, ja ouve tal sazón(e),
que ha dona mui de coração(e)
amou a Madre de Deus; mas entón(e)

Porém, se se considera a existência da paragoge nos versos acima, há que se considerar que, nos exemplos abaixo, os ditongos se realizam como hiatos (sendo, neste caso, um processo

estilístico), para que os versos correspondam à mesma quantidade de sílabas poéticas dos versos acima e ao mesmo desenho melódico.

(3)

A dona mui bon marido perdeu,
e con pesar del per poucas morreu;
mas mal conorto dun fillo prendeu

A dona, pois que prenne se sentiu,
gran pesar ouve; mas depois pariu
un fill', e u a nengu non viu

Poi-lo Emperador chamar m[a]ndou
a dona, logo o dem' ar chamou,
que lle foi dizer per quanto passou,

O Emperador lle disse: «Moller
bõa, de responder vos é mester.»
«O ben», diss' ela, «se prazo ouver

O emperador lles pos praz' atal:
«D'oj'a tres dias, u non aja al,
venna provar o maestr' este mal;

Neste caso, a análise de Wulstan (1993) parece problemática, pois, de acordo com ele, a silabação dos versos terminados em ditongo deveria ficar como ilustra o exemplo abaixo:

(4)

A/ do/na/ mui/ bon/ ma/ri/do/ per/**de/u**,
e/ con/ pe/sar/ del/ per/ pou/cas/ mo/**rre/u**;
mas/ mal/ co/nor/to/ dun/ fi/llo/ pren/**de/u**

No entanto, este raciocínio pode parecer incoerente, pois, se são consideradas a paragoge e a realização de ditongos como hiatos, não haveria como representar os versos abaixo dentro da mesma perspectiva, visto que os mesmos não possuem ditongo final e não podem, portanto, se desdobrar em duas sílabas:

(5)

A bõa dona se foi ben dali
a un' eigreja, per quant' aprendi,
de Santa Maria, e diss' assi:

Ainda baseado na notação musical, com relação à CSM180, Wulstan (1993, p. 17) considera também um caso de paragoge ao final do verso 10⁴.

(6)

*Vella e Mina,
Madr' e Donzela,
Pobre e Reynna,
Don' e Ancela.*

5

Desta guisa deve Santa Maria
seer loada, ca Deus lle quis dar
todas estas cousas por melloria,
porque lle nunca ja achassen par;
e por aquesto assi a loar
deviamos senpre, ca por nos vela.

10

O mesmo fenômeno é observado pelo autor na CSM10. De acordo com Wulstan (1993, p. 17), o refrão (composto de versos graves) é alternado paralelamente com estrofes compostas de três versos agudos e um grave.

Ainda de acordo com Wulstan (1993, p. 16-17), tal alternância entre versos graves e agudos também parece ser a principal evidência da realização da paragoge em CSM350:

(7)

*Santa Maria, Sennor,
val-nos u nos mester for.*

E val-nos, Santa Maria
ca mester é que nos vallas,
ca tu por nos noit'e dia
cono diabo barallas
e ar punnas todavia
por encobrir nossas fallas,
e por nos dar alegria
con Deus sempre te traballas,
ca tu es razónador
a el polo peccador.
Santa Maria, Sennor...

5

10

Para o autor,

⁴ A numeração dos versos está de acordo com Mettmann (1986; 1988; 1989).

The apparent agudo lines of the refrain contrast with the mainly grave lines of the stanzas, in which a series of repeated notes accommodate the extra syllables. Thus, in the first stanza (tra)ballas has two notes whereas for in the refrain, to otherwise identical music, has one. This suggests that for, and indeed all rhymes in –r in the cantiga, should have an extra, paragogic syllable. (WULSTAN, 1993, p. 16-17)⁵

Já com relação à CSM197, o autor afirma tratar-se de um caso em que a realização da paragoge remove a necessidade de “emendas” (caracterizadas na edição de Mettmann (1988) entre colchetes). Wulstan afirma que o terceiro segmento do refrão *Mayor l'a en ben fazer* tem a mesma música de *E poren'd' um gran miragre*, cuja “sílabas extra” é, mais uma vez, acomodada no verso pela nota repetida. Segundo ele, há tanto uma paragoge no –r final de *fazer* (terceiro verso do refrão), como em *poder* (final do primeiro hemistiquio do primeiro verso da estrofe) – fato este que elimina a necessidade do acréscimo de “de”, tal como fez Mettmann (1988, p. 236).

(8)

*Como quer que gran poder
á o dem' en fazer mal,
mayor l' á en ben fazer
a Reynna spírital.*

Ca sse el algun poder á [de] os omees matar
pelos pecados que fazem, e o quer [Deus] endurar,
mui mayor poder sa Madr[e] á en os ressucitar;
e poren'd' un gran miragte vos direi de razon tal.
Como quer que gran poder...

Massini-Cagliari (2005, p. 299), ao discutir a análise de Wulstan sobre a CSM102, mais especificamente sobre o exemplo do refrão *Sempr' aos seus val, / e de mal todavia; guarda-os sen al / a mui Santa Sennor*, argumenta que:

Ao contrário de Cunha (1982) para as cantigas profanas, Wulstan (1993) considera a possibilidade de paragoge em posição medial de verso. Por exemplo, em CSM102 [...], Wulstan (1993, p. 19) considera que as rimas internas sugerem que: “those on –l may possibly have been emphasised by a paragoge”. No entanto, a notação musical traz evidências confusas nesse sentido, já que, embora haja duas notas correspondendo a *al*, há apenas uma, correspondendo a *val*, nos dois manuscritos que conservam esta cantiga[...]

⁵ Os versos “aparentemente” agudos do refrão contrastam com os versos das estrofes, em sua maioria graves, nos quais uma série de notas repetidas acomoda as sílabas extras. Assim, na primeira estrofe, (tra)ballas corresponde a duas notas, enquanto que *fór*, no refrão, e em todas as outras rimas em –r devem ter uma sílaba extra, paragógica. (Wulstan, 1993, p. 16-17)

Wulstan (1993, p. 18) também observa a ocorrência da paragoge medial em CSM100: “The music of the stanza, however, reveals internally rhyming lines involving a paragoge [...] whose is not identified in Mettmann’s editions [...]”

(9)

*Santa Maria,
Strela do dia,
mostra-nos via
pera Deus e nos guia.*

Ca veer faze-los errados
que perder foran per pecados
entender de que mui culpados
son; mais per ti son perdoados
da ousadia
que lles fazia
fazer folia
mais que non deveria.
Santa Maria...

Amostrar-nos debes carreira
por gãar en toda maneira
a sen par luz e verdadeira
que tu dar-nos podes senlleira;
ca Deus a ti a
outorgaria
e a querria
por ti dar e daria.
Santa Maria...

Guiar ben nos pod' o teu siso
mais ca ren pera Parayso
u Deus ten senpre goy' e riso
pora quen en el creer quiso;
e prazer-m-ia
se te prazia
que foss' a mia
alm' en tal compannia.
Santa Maria...

A CSM76 é, para Wulstan (1993, p. 19), um claro exemplo da ocorrência da paragoge devido à falta de uma sílaba no primeiro hemistíquio de alguns versos. Tal fenômeno “faz com que eles não correspondam ao primeiro hemistíquio do primeiro verso do refrão, do qual acompanham a música.” (MASSINI-CAGLIARI, 2005, p. 302)

Os versos de número 8, 23 e 38 ilustram, segundo Wulstan, a necessidade de Mettmann (1986, p. 249-251) em propor tais “emendas”:

(10)

Quenas sas figuras da Virgen partir
quer das de sen Fillo, fol é sen mentir. 5

Porend' un miragre vos quer' eu ora contar
mui maravilloso, que quis a Virgen mostrar
por hua moller que muito [se] fiar
semp'r' en ela fora, segund fui oyr.
Quenas sas figuras da Virgen partir... 10

Esta moller bõa ouv' un fillo malfeitor
e ladron mui fort', e tafur e pelejador;
e tanto ll' andou o dem' en derredor,
que o fez nas mãos do juyz viir.
Quenas sas figuras da Virgen partir... 15

E poi-lo achou con furto que fora fazer,
mandó-o tan toste en hua forca põer;
mais sa madr' ouvera por el a perder
o sen, e con coita fillou-s' a carpir.
Quenas sas figuras da Virgen partir... 20

E como moller que era fora de [seu] sen
a hua eigreja foi da Madre do que ten
o mundo en poder, e disse-lle: «Ren
non podes, se meu fillo non resurgir.»
Quenas sas figuras da Virgen partir... 25

Pois est' ouve dito, tan gran sanna lle creceu,
que aa omagen foi e ll' o Fillo tolleu
per força dos braços e desaprendeu,
dizend': «Este terrei eu trões que vir
Quenas sas figuras da Virgen partir... 30

O meu são e vivo viir sen lijón nen mal.»
Quand' est' ouve dito, log' a Madr' Espiritual
resurgio-o dela, que veo sen al
dizendo: «Sandia, mal fuste falir,
Quenas sas figuras da Virgen partir... 35

Madre, porque fuste fillar seu Fillo dos seus
braços da omagen da Virgen, Madre de Deus;
poren m' enviou que entr[e] ontr' os teus,
per que tu ben possas conmigo goyr.»
Quenas sas figuras da Virgen partir... 40

Como é possível observar, a paragoge, nas *Cantigas de Santa Maria*, é uma regra que atua em final de verso, em sílabas já bem formadas. Desta forma, torna-se claro seu caráter eminentemente estilístico nesses contextos.

No entanto, no que se refere à realização da paragoge exclusivamente em cantigas paralelísticas, Massini-Cagliari (2005, p. 306-307) reconhece ser “precipitado” caracterizar tal fenômeno como regra categórica nas cantigas medievais galego-portuguesas – como fizera Cunha (1982), já citado anteriormente – por ser um fenômeno raro, tanto na lírica profana, como na lírica religiosa. Tal argumento torna-se relevante nesta análise, visto que, nos oito casos citados por Wulstan (1993) (todos de cantigas religiosas) nenhuma é paralelística.

Considerações Finais

A partir da reflexão ora apresentada, sob a ótica do modelo teórico proposto pela Fonologia Lexical, constata-se que a paragoge em PA pode ser caracterizada como um processo de cunho estilístico, que acrescenta um **-e** em sílabas já bem formadas. Desta maneira, conclui-se que este é um fenômeno que opera exclusivamente no domínio pós-lexical.

Como pôde ser observado, a realização da paragoge nas CSM é bastante rara, levando-se em consideração sua totalidade (420 cantigas). Os dados mapeados são retomados a seguir: parecer/parecere (CSM10); prazer/prezere (CSM10); seer/seere (CSM10); oir/oire (CSM17); mentir/mentire (CSM17) fogir/fogire (CSM17); moller/mollere (CSM76); poder/mollere (CSM76; CSM197); perder/perdere (CSM100); entender/entendere (CSM100); veer/veere (CSM100); per/pere (CSM100); amostrar/amostrare (CSM100); dar/dare (CSM100); gaar/gaare (CSM100); par/pare (CSM100); bem/bene (CSM100); ren/rene (CSM100); tem/tene (CSM100); quen /quene (CSM100); al/ale (CSM102); val/vale (CSM102); loar/loare (CSM180); fazer/fazere (CSM197); for /fore (CSM350).

Como é possível constatar através dos dados angariados, o fenômeno da paragoge atua em final de verso, em palavras oxítonas terminadas em líquida (como já afirmara MASSINI-CAGLIARI, 2005).

Todavia, Wulstan (1993) também considera a realização da paragoge em posição medial de verso, porém, como todos os casos citados pelo autor que aparecem no meio do verso estão imediatamente antes de cesura, pode-se afirmar que o contexto “final de verso” foi preservado.

Segundo Massini-Cagliari (2000, p. 409):

a paragoge deve ser vista como o resultado da aplicação de processos rítmicos visando eurritmia, pautados na possibilidade aberta pelas próprias escolhas paramétricas da língua quanto ao seu ritmo de base. Neste sentido, pode-se dizer que, enquanto a motivação da epêntese é fonotática, a da paragoge é rítmica. (MASSINI-CAGLIARI, 2000, p. 409)

Nos termos de Lee (1993), podemos afirmar que, ao contrário da epêntese (regra lexical por excelência), a paragoge, como nos casos analisados, não é sensível à formação de palavras, isto é, pertence ao domínio pós-lexical. Assim sendo, o presente trabalho mostra-nos que este processo, como discutido aqui, pode ser caracterizado como pós-lexical, uma vez que se trata de um fenômeno que atua sobre estruturas já bem formadas, canônicas, fato que caracteriza seu emprego eminentemente estilístico.

Referências Bibliográficas

CUNHA, C. F. *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1982.

HAYES, B. *Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1995.

KIPARSKY, Paul. From Cyclic Phonology to Lexical Phonology. In: VAN DER HULST, Harry and SMITH Norval (eds.), *The Structure of Phonological Representations – Part I*. Foris Publications, 1982.

LEÃO, Â. V. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o sábio. Aspectos culturais e literários*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

LEE, S.H. Epêntese no Português. *Estudos Lingüísticos XXII – Anais de Seminários do GEL*, Ribeirão Preto, Instituição Moura Lacerda, v. II, p. 847-854, 1993.

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

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

MASSINI-CAGLIARI, G. Epêntese e paragoge: processos fonológicos distintos. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN, 2., e INSTITUTO LINGÜÍSTICO, 2000, Florianópolis, *Anais...* Florianópolis: ABRALIN – Associação Brasileira de Lingüística, 2000. p. 400-410. CD-ROM.

MASSINI-CAGLIARI, G. *A música da fala dos trovadores: estudos de prosódia do português arcaico, a partir das cantigas profanas e religiosas*. 2005. Tese (Livre Docência em Fonologia) – Departamento de Linguística/UNESP, Araraquara, 2005.

MATTHEWS, P.H. *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*. New York: Oxford University Press, 1997 (p. 264).

METTMANN, W. (Ed.). *Cantigas de Santa María (cantigas 1 a 100)*: Alfonso X, el Sabio. Madrid: Castalia, 1986.

METTMANN, W. (Ed.). *Cantigas de Santa María (cantigas 101 a 260)*: Alfonso X, el Sabio. Madrid: Castalia, 1988.

METTMANN, W. (Ed.). *Cantigas de Santa María (cantigas 261 a 427)*: Alfonso X, el Sabio. Madrid: Castalia, 1989.

MOHANAN, K. P. *The Theory of Lexical Phonology*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1986.

PARKINSON, S. *As Cantigas de Santa Maria: estado das questões textuais*. *Anuario de estudios literarios galegos*, Vigo, p. 179-205, 1998.

PULLEYBLANK, Douglas George. *Tone in Lexical Phonology*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1986.

WULSTAN, D. Pero cantigas... *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, incinnati, v. 6, p. 12-29, 1993.

XAVIER, M. F.; MATEUS, M. H. M. (Org.). *Dicionário de termos lingüísticos*. Lisboa: Cosmos, 1990. v. 1.

AUTORA

¹ Lívia MIGLIORINI, Doutoranda em Lingüística e Língua Portuguesa

Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)/
Campus de Araraquara
livia@fclar.unesp.br