

# Biblos

Enciclopédia  
VERBO  
das Literaturas  
de Língua Portuguesa

1

VERBO

*Edição realizada  
sob o patrocínio da*

SOCIEDADE CIENTÍFICA  
DA UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

**Direcção**

JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES  
*(da Faculdade de Letras — Universidade de Coimbra)*

ANÍBAL PINTO DE CASTRO  
*(da Faculdade de Letras — Universidade de Coimbra)*

MARIA DE LOURDES A. FERRAZ  
*(da Faculdade de Letras — Universidade Clássica de Lisboa)*

GLADSTONE CHAVES DE MELO  
*(da Faculdade de Letras — Universidade Federal do Rio de Janeiro)*

MARIA APARECIDA RIBEIRO  
*(da Faculdade de Letras — Universidade de Coimbra)*

**Secretaria-Geral**

A cargo do  
Departamento de Enciclopédias da Editorial Verbo  
sob a direcção de João Bigotte Chorão

se referem à A. maior, embora de um modo aproximativo. Se acrescentarmos a isso o facto de, a partir da segunda metade do séc. XVI, esta técnica compositiva entrar em desuso, apesar de as designações de A. menor e de A. maior continuarem a ser utilizadas, tendo por referência a versificação silábica, poderemos compreender melhor não só todas as ambiguidades terminológicas que afectam o rigoroso manejo destes conceitos, como também todas as indecisões que pairam em torno da sua clara definição.

As questões que se colocam acerca da origem do verso de A. maior têm vindo a receber respostas bastante diversas, quando não contraditórias. Para alguns críticos, esta modalidade versificatória procederá directamente do dodecassílabo médio-latino. De acordo com uma outra corrente de opinião, porém, a A. maior resulta da adaptação do decassílabo utilizado na Provença e no Norte da França ao ritmo do verso de *muiñera* (gaita galega), ou ao ritmo de composições ligadas ao canto e à dança. De facto, na carta proémio dirigida ao Condestável, o marquês de Santillana afirma que os poetas dos reinos da Galiza e de Portugal se distinguiram enquanto cultores desta arte. Tal hipótese, que já havia sido apoiada por Menéndez Pelayo, veio a ser posteriormente explorada e aprofundada por Dorothy C. Clarke, que aponta algumas composições transcritas nos cancioneiros galego-portugueses do séc. XIII como prova dos seus precedentes peninsulares, antecipando a sua cronologia, desta feita, cerca de um século.

Da análise que Giuseppe Tavani levou a cabo deste problema, a partir de uma metodologia de investigação de base textual e filológica, resulta a refutação de uma eventual origem galego-portuguesa da A. maior. Neste sentido, Tavani admite a hipótese, já sugerida por Le Gentil, de que esta técnica compositiva derive do decassílabo francês com cesura épica, embora não deixe de manifestar as suas reservas perante a resposta a fornecer a algumas questões que ficam em aberto, e que se prendem, fundamentalmente, com o modo segundo o qual se teria processado a sua difusão peninsular, volvido um século, bem como com

#### ARTE MAIOR / ARTE MENOR

Através deste binómio, designam-se tipos de versificação assentes em critérios de acentuação silábica. O verso de arte maior é formado por 2 hemistíquios, separados por uma / cesura forte, cujo tempo de pausa é idêntico ao de final de verso, e cada um dos quais actualiza um mesmo esquema de acentos silábicos. A técnica compositiva que enforma esses segmentos mais curtos, tomados por si mesmos, seria originariamente denominada como arte menor.

Tanto o marquês de Santillana, na carta proémio que dirige a D. Pedro, Condestável de Portugal, como Nebrija, na sua *Gramática castellana* (1492), ou Encina, na *Arte de poesia castellana* (1496),

as circunstâncias que teriam levado à substituição do princípio do isossilabismo por uma estrutura de tipo flutuante, para concluir pela impossibilidade de efectuar substanciais avanços críticos sem proceder a um estudo das irregularidades silábicas semelhante ao efectuado a propósito do verso épico anglo-normando e franco-véneto, e a alargar também, eventualmente, ao castelhano.

O uso do verso de A. maior, em estrofes regulares, encontra-se documentado a partir da segunda metade de Trezentos. A diversidade dos esquemas silábicos em causa, associada às flutuações que caracterizam as suas realizações poéticas, são por vezes explicadas em função da vigência de 2 tendências, uma de índole mais livre, outra de carácter normalizador, que teria sido aquela que veio a prevalecer. No período em que o verso de A. maior atinge, nas literaturas peninsulares, o auge da sua difusão, a situar entre a segunda metade do séc. xv e os primeiros anos do século seguinte, o número de sílabas por hemistíquio, até à tónica, é, geralmente, de cinco. À luz desta interpretação, a tónica poderia ser a última sílaba de cada hemistíquio, ou poderia ser seguida de mais uma ou 2 sílabas átonas. Esboça-se, assim, uma série de possibilidades combinatórias da medida métrica das suas partes constituintes: 5/5, 5'/5, 5/5', 5'/5'. Tanto Encina como Nebrija, nos seus tratados, admitem a variação do número de sílabas em causa. Segundo o autor da *Gramática castellana*, esse número pode variar entre 8, 9, 10, 11 e 12. Parece não ser o critério silábico, pois, a assumir uma função determinante no âmbito da sua definição, mas o modo como é feita a distribuição dos acentos.

É este o ponto de partida de Lázaro Carreter, que retoma a ideia, já anteriormente exposta por alguns tratadistas, de que a base do verso de A. maior é um conjunto de 2 hemistíquios separados por cesura, em cada um dos quais encontramos a combinação de acentos — ' — ' — '. Ambos os segmentos têm, portanto, além do acento final, um outro acento interno marcado, que pode recair sobre a 1.ª, a 2.ª ou a 3.ª sílabas, de tal forma que entre eles se interpõem sempre 2 sílabas átonas. Daqui resulta a for-

mação de um grupo central de 4 sílabas, em que as internas são átonas, e as externas são acentuadas, e podem ser também antecedidas ou seguidas por outras átonas.

A observância deste esquema pode ser perfeita ou imperfeita. No primeiro caso, o tempo métrico marcado corresponde a uma sílaba tónica por natureza; no segundo caso, o tempo métrico marcado corresponde a uma sílaba átona, o que pode implicar uma distribuição de acentos diversa da utilizada em textos não literários. O horizonte de espera do ouvinte ou do leitor, afeito ao sistema de acentos — ' — — ' — ', orientaria o sentido desses desvios. Este ponto de vista implica, pois, além do mais, uma atenuação das diferenças que vão entre as 2 tendências tipológicas acima referidas, uma de índole mais livre, outra de carácter normalizador.

Um ritmo concebido à luz destes princípios produz um efeito de variação cadenciada e lenta que se adapta muito bem ao tratamento de assuntos solenes, quando não graves. Nas composições escritas em A. maior, são geralmente versados temas de índole histórica, elegíaca, moral, ou edificante. A *lamentación* foi um tipo de poema lírico, de fundo dolente, cultivado em toda a Península, tradicionalmente associado a esta modalidade versificatória. Mas é a própria forma como se processa a modelização do plano linguístico do texto, pelos desvios em relação ao padrão não literário, a conferir à A. maior um carácter eminentemente erudito.

Não é só a deslocação forçada do regime de acentos em função da combinatória que lhe é característica a emprestar a esta técnica um tom artificioso; também o próprio vocabulário escolhido se reveste de um carácter excepcional, pela frequência com que são utilizados neologismos e nomes próprios fora do comum. A significativa presença deste tipo de palavras tem a ver com a sua mais fácil adaptação aos princípios de acentuação que lhe são próprios. Versos como «Ny Polus y Castor / que muy fixos son», de Luís Henriques (*Cancioneiro Geral*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, I 383, p. 331, v. 11) exi-

gem que se leia *Cástor*, e não *Castór*, em consonância com o esquema ' — — ' . Em «A honra do nobre / sangue dos Vilhanas», de João Rodrigues de Sá (I 493, p. 409, v. 45), deve-se pronunciar, pelos mesmos motivos, *sangué*, e não *sângue*.

Fruto deste conjunto de desvios, que se verifica quer ao nível fonético, quer ao nível linguístico, quer ao nível semântico, a A. maior põe em destaque a própria operação de literaturização inerente à feitura do texto poético, reenviando para ela mesma. Daí a fama de artifício erudito e rebuscado que lhe assiste, documentada pela composição do *Cancioneiro Geral* em que Luís Henriques responde às críticas contra ele desferidas por «um homem que não queria que ele fizera umas trovas de arte maior, porque levavam muita poesia» (I 383, pp. 330-331).

A forma estrófica mais usada é a oitava com 3 rimas — abba-acca ou abab-bccb —, que é a que domina no *Cancioneiro de Baena*, cujas páginas marcam o apogeu do verso de A. maior. Mas um dos mais célebres poemas enformados por este modelo versificatório será, sem dúvida, o *Laberinto de fortuna*, de Juan de Mena.

No *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, Luís Henriques revela-se, de facto, um dos poetas que mais frequentemente o utiliza. O lamento pela morte de D. João II (I 366, pp. 321-322), a trasladação das suas ossadas (I 367, pp. 322-323), ou a celebração da conquista de Azamor pelo duque de Bragança (I 390, pp. 335-338), são alguns dos temas que canta em oitavas de A. maior. Mas também João Rodrigues de Sá, para exaltar a partida da expedição que vai tomar Azamor (I 493, pp. 409-410), Diogo Brandão, ao chorar o desaparecimento do mesmo monarca, que lhe inspira sentidas reflexões sobre o tema da morte (I 333, pp. 297-301), e D. João Manuel, quando lamenta a tragédia do Príncipe Afonso, escolhem esse mesmo modelo poético.

Com a introdução do ↗decassílabo, o verso de A. maior cai em desuso, apesar de a sua sombra se projectar para além desse limite. Na verdade, a frequência com que, tanto nos sonetos de Santillana, como nos de Sá de Miranda, o acento

recai sobre a 5.<sup>a</sup> sílaba, em associação com o esquema ' — — ' , mostram como o ouvido destes poetas se encontra afeito à cadência dos seus acentos. Se o nome do primeiro é indissociável de um dos mais altos momentos desta arte, com a *Comedieta de Ponça*, à pena do segundo se devem aquelas que poderão ser consideradas de entre as mais delicadas oitavas nela escritas com que contam as letras portuguesas, «Al son de los vientos, que van murmurando». Não deixa de ser sintomático, a este propósito, que o poema de Sá de Miranda represente um marco fulcral no âmbito da introdução do sentimento da natureza, entendido em termos petrarquistas, na Literatura Portuguesa. O poeta do Neiva escolhe uma técnica versificatória de conotação erudita, mas que é associada, logo desde o seu título, *Lamentación*, à tradição peninsular, para cantar um tema de índole profundamente inovadora.

A partir deste momento, as designações de A. maior e de A. menor são frequentemente utilizadas, em sentido aproximativo, com referência à versificação silábica, para classificar versos de medida longa, ou de medida curta. Desta feita, A. menor e ↗«redondilha» convertem-se, não raro, em sinónimos aproximativos.

BIBLIOGRAFIA: M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, X, 1945 (original publicado entre 1890 e 1908); D. C. Clarke, «The 'copla de arte mayor'», in *Hispanic review*, VIII, 1940; e in *Revista de filología hispánica*, V, 1943; P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Age*, Rennes, vol. II, 1953; G. Tavani, «Sobre o problema das origens da 'arte maior'», in *Ensaio Portugueses*, Lx., 1988 (original de 1965); A. D. Deyermond, *A literary history of Spain. The Middle Ages*, Londres, Nova Iorque, 1971; F. Lázaro Carreter, «La poetica del arte mayor castellano», *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, 1976 (original de 1972).

Rita Marnoto