

A sátira a todas as ordens do reino no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende

Marcello Moreira¹
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Resumo

Propõe-se aqui o estudo de um dos poemas publicados no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, intitulado “Arreneguos que fez Gregoryo affonso criado do bispo Devora”. Para levar a termo a análise proposta, procura-se entender a prática quatrocentista do vitupério na corte portuguesa e as relações entre essa prática e as doutrinas sobre o cômico que têm sua *arché* entre gregos e latino e que são apropriadas incontáveis vezes na Idade Média e no início da Idade Moderna.

Palavras-chave: *Cancioneiro geral*; Garcia de Resende; poética; sátira; doutrinas poéticas.

Abstract

This paper aims at the understanding and interpretation of a poem published in Garcia de Resende’s *Cancioneiro geral*, “Arreneguos que fez Gregoryo affonso criado do bispo Devora”. To be able to achieve the expected results, it is undertaken some research about the relationship between the practice of composing satires and the poetical doctrines about comical poetry which have their *arché* amongst Greeks and Latins and which is appropriated during the Middle Ages and Early Modern Times.

Keywords: *Cancioneiro geral*; Garcia de Resende; poetics; satire; poetical doctrines.

Propomo-nos neste estudo uma análise de um dos poemas impressos no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, que tem como matéria o vitupério a membros das três ordens constituintes da monarquia portuguesa do século XV (“Arreneguos que fez Gregoryo affonso criado do bispo Devora”). Em seções prévias à análise, contudo, apresentamos uma discussão sobre o gênero satírico e o pensamos como uma prática poética costumeira cujos princípios doutrinários e antecedentes poéticos remontam tanto às artes de trovar e às cantigas de escárnio e de maldizer galego-portuguesas, como também a escritos gregos e latinos, tanto antigos – como a *Epistola ad Pisones* – quanto medievais. É preciso considerar que, se Aristóteles – pelo menos no que concerne à sua *Poética* – não era lido em Portugal no século XV, há na prática compositiva da poesia neolatina europeia de viés satírico uma compreensão de que a maledicência era cômica (CURTIUS, 1957, p. 436 e seguintes), conquanto não se possa dizer que ela assim era considerada

¹ Este artigo é resultado de pesquisa financiada pelo CNPq por meio de concessão de bolsa de produtividade em pesquisa – PQ, a que agradecemos.

porque se a sabia aristotelicamente *bomolochia* (HANSEN, 2011, p. 145-146) – o que se tornará evidente a partir do século XVI na Europa do Ocidente com as apropriações de que a *Poética* e a *Retórica* serão objeto. Mas ainda assim é preciso hipotetizar que correntes doutrinárias que se propunham regrar a prática poética do vitupério e da maledicência, oriundas do mundo grego, e que permearam posteriormente o mundo latino, passaram ao mundo europeu medieval por escritos que se apropriaram de e combinaram muita vez escritos antigos sobre a poética, sendo possível dizer que a correlação encontrada em toda a tradição poética latino-medieval entre vitupério/maledicência e vício pode ser remontada a escritos platônicos, aristotélicos e também a escritos latinos antigos, devedores quase todos eles do pensamento poético grego. Pode-se, é claro, hipotetizar também que o costume genérico era elemento importante no fazer poético, tão importante quanto as doutrinas poéticas. Sabemos desde os gregos que a produção de discursos por imitação a modelos é anterior aos *technai*, e que livros como a *Retórica* de Aristóteles efetivamente tornam arte o que até então se apresentava como coletâneas de discursos modelares a serem imitados, como bem o provou o livro de Thomas Cole (1991). Não cremos serem pertinentes arrazoados como o de Chloe Balla, que afirma haver em escritos platônicos e aristotélicos ênfase na excelência da arte frente à mera experiência, em que se dá como exemplo dessa oposição e da superioridade da arte frente à experiência passagem do *Górgias* (465a) que não trata absolutamente dessa matéria. Platão, no *Górgias*, discute o que se entendia por retórica em seu tempo; opondo-a a conhecimento, une-a a outras práticas, como culinária – contrária à medicina –, cosmética – contrária à ginástica – e sofística, oposta à legislação (465b), todas elas “adulação”, visantes somente ao prazer. Em 465a, não há referência à oposição entre o médico, conhecedor de sua arte e cujos princípios seria capaz de ensinar a outrem ou de explicá-los e expô-los, e prático, capaz de tratar dos enfermos, mas sem ser capaz de ensinar o que pratica etc., etc., etc., como o declara Balla (2007, p. 73-74). Mais do que opor arte e prática, Platão no *Górgias* contrapõe artes a práticas enganosas, que, como a retórica, têm como suposto objeto a justiça ao tempo em que se opunha a ela, já que não tratava de esclarecer a diferença radical entre o justo e o injusto, mas de somente persuadir sem se ater à justiça.

A ideia de justiça, por seu turno, parece ocupar o centro das reflexões platônica e aristotélica sobre a poética, mesmo quando essa palavra não é referida de forma explícita. Em sua *Poética*, ao tratar do objeto da poesia (*poiesis*), Aristóteles define-o como sendo “homens em ação”, divididos de acordo com sua índole, havendo caracteres mais elevados ou mais baixos, já que essa gradação é resultante da diferença moral (ARISTOTLE, 1898, p. 11); a diferença moral implica, por seu turno, predominância de amor à virtude ou de aderência ao vício, com o conseqüente louvor à virtude e vitupério ao vício, justificados pela opinião pública do que se deve a cada um deles. Não apenas na *Retórica* e na *Poética* Aristóteles define os discursos regrados pela arte retórica como sendo “apenas prováveis” – em oposição à exata demonstração que se espera, por exemplo, de um matemático –, pois em escritos morais, como a *Ética* a *Nicômaco*, ele assevera: “for to

expect exact demonstration from a rhetorician is as absurd as to accept from a mathematician a statement only probable” (ARISTOTLE, 1869, p. 4). Quanto ao objeto da ética, este pode ser definido como o conhecimento do que é bom em toda e qualquer ocasião, e, sobretudo, a aplicação desse conhecimento (ARISTOTLE, 1869, p. 4). O estudo da ética, por conseguinte, não é proveitoso ao homem que se deixa guiar pelas paixões a cada momento, sejam elas quais forem, pois o conhecimento do que é certo não é minimamente proveitoso ao incontinente, que não controla seus desejos e suas ações como a razão ordena (ARISTOTLE, 1869, p. 4). Ainda na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles, ao discutir o que o homem enquanto homem tem a fazer para atingir seu bem, distingue o bem de cada homem, conhecedor de seu ofício, como o do carpinteiro, que obra com vistas ao seu bem ao exercer de forma excelente a arte da carpintaria, do bem de todo homem enquanto homem, e pergunta-se: O que constitui o bem do homem enquanto homem, mas não enquanto carpinteiro, sapateiro ou harpista? (ARISTOTLE, 1869, p. 16). Retomando uma analogia que será cara aos politólogos medievais e também àqueles que escreveram espelhos de príncipe nos séculos XVI e XVII, que propõem o corpo político como análogo do corpo humano, o Estagirita o faz para enfatizar justamente a humanidade do homem, esforçando-se por especificar o exercício de ofício ou arte que seriam próprios da humanidade, do mesmo modo que olho, mão e pé têm também o seu: “Shall we not rather say that as the eye, and the hand, and the foot, and each of the various members, evidently has its office, so too, beyond and beside all these, must be assigned an office to man as such?” (ARISTOTLE, 1869, p. 16).

Essa especificidade da humanidade não pode equivaler ao simples viver, pois o homem partilha o viver com as plantas; a vida da mera nutrição e do simples crescimento deve por essa razão ser imediatamente descartada. À vida resumida à nutrição e ao crescimento se segue aquela concernente aos sentidos; mas mesmo essa vida o homem a partilha com cavalos, bois e todas as outras bestas (ARISTOTLE, 1869, p. 16). Resta, segundo Aristóteles, como traço definidor do homem enquanto homem o que ele chama de “livre ação moral”, fundada naquela parte de todos nós a que chamamos razão. Se o incontinente age em inconformidade com a razão, movido todo o tempo pelas paixões que assomam e que o carregam consigo, ele não age em conformidade com a razão e, por conseguinte, com a sua humanidade. É dessa carência, a dos vícios, que trata toda a seção da poética que tem o cômico como matéria: falar do cômico é falar de vícios e vice-versa.² Se Aristóteles tangencia o cômico na parte da *Poética* que nos chegou às mãos, dedicou um de seus escritos a esse gênero.

² Segundo Robert J. Yamal, ao falar de poesia, Aristóteles em sua *Poética* trata fundamentalmente de dois elementos que estão implicados na ideia de mimese: o primeiro deles seria o que o Estagirita define como caráter agente, ou *drontes*, homens em ação, e, o segundo, a instância moral, móvel da ação, porque definidora do próprio caráter que age: “he [Aristóteles] holds that the objects of imitations are types of persons, but that these types are limited to the moral qualities of fictional entities” (ver YAMAL, 1982, p. 502).

Sabemos que a “suposta” segunda parte da *Poética* de Aristóteles efetivamente existiu, como o comprovaram as pesquisas de estudiosos da poética e da retórica antigas³ e a publicação do que hoje se compreende ser a expressão do pensamento aristotélico sobre o cômico, dado ao prelo por Richard Janko (1984). Em seu livro sobre a segunda parte da *Poética*, em que há excelente tradução do texto grego, aprendemos com Richard Janko que a comédia, assim como a tragédia, era fruto da imitação, dividindo-se a poesia mimética em dois grandes gêneros: drama e narrativa. Quanto ao primeiro desses gêneros, era costumeiramente dividido em dois grandes subgêneros, tragédia e comédia, de que só o segundo deles por ora nos interessa para uma melhor compreensão da prática de composição de vitupérios.

No *Tractatus Coislinianus* afirma-se que a comédia é imitação de ação absurda e a que falta qualquer tipo de grandeza; a ação tem de ser completa e na comédia não há a intervenção da narração, toda a ação sendo performada pela personagem ou caráter agente. O riso, como se diz, é a mãe da comédia, e ele deriva tanto da fala dos caracteres agentes quanto da ação (JANKO, 1984, p. 25). A ação propriamente cômica é descrita sob nove rubricas no *Tractatus Coislinianus*, sendo delas as mais importantes as que especificam os caracteres agentes da comédia como “baixos”, inconsequentes quanto às ações que praticam, aderentes à ação menos digna, deixando sempre escapar a que seria escolhida por gente movida pelo juízo e pela prudência. Na ação cômica um dos meios de se obter o riso do auditório é expor a feiura física ou a feiura moral (JANKO, 1984, p. 37), tendo o argumento por necessidade de basear-se no que é risível, ou seja, no vício. A dicção dos caracteres agentes da comédia é sempre “comum e popular”, e cabe ao poeta cômico prover cada caráter com a fala que lhe seja apropriada, observando o conjunto de tópicos próprias da caracterização (JANKO, 1984, p. 39). Como nos lembra bem João Adolfo Hansen, embora o vício seja matéria do cômico em geral, nem todo vício no entanto é ridículo e risível; se tomarmos a virtude como “meio-termo unitário de dois extremos viciosos, como se lê na *Ética* a *Nicômaco*, só é ridículo o extremo vicioso mais baixo e vergonhoso que o outro” (HANSEN, 2011, p. 151). Como nos esclarece ainda Hansen, considerando-se a virtude, por exemplo, da amizade, “é ridículo o adulator, não o traidor; ou, supondo-se a coragem, ridículo é o covarde, não o temerário” (2011, p. 152). Essa oposição aristotélica já se encontrava exposta em diálogos platônicos, como o *Górgias*, em que Sócrates, discutindo com Polo, questiona-o sobre a relação entre vício, feiura e dor ao tempo em que lhe demonstra haver vícios mais dolorosos e feios do que outros, sendo alguns deles tão dolorosos, que não causam geralmente o riso, mas o horror:

Sócrates: – No se define, entonces, lo feo por lo contrario, por el dolor y el mal?

Polo: – Forzosamente (PLATÓN, 1987, p. 66).

[...]

³ Ver, dentre outros, McMahon (1917, p. 1-46), McMahon (1929, p. 97-198), Smith (1928, p. 145-161), Solmsen (1935, p. 192-201), Starkie (1920, p. 192-201).

Sócrates: – Así pues cuando entre dos cosas belas una es más bela que la outra, es porque la supera en una de estas dos cualidades o en ambas; esto es, en placer, en utilidad o en uno y otra.

Polo: – Cierto.

Sócrates: – También cuando entre dos cosas feas una es más fea que la otra es porque la supera en dolor o en daño, no es preciso que sea así?

Polo: – Sí (PLATÓN, 1987, p. 67).

Independentemente da gravidade do vício, do maior grau de feiura ou dor que a ele seja proporcionado, o castigo do vício é sempre para Sócrates o remédio da alma, assim como a justiça é a medicina que prescreve o castigo adequado à natureza do mal:

Sócrates: – En efecto, en cierto modo, el castigo modera a los hombres, los hace más justos y viene a ser como la medicina de la maldad.

Polo: – Sí.

Sócrates: – Entonces el más feliz es el que no tiene maldad en el alma, puesto que ha resultado evidente que éste es el mayor mal.

Polo: – Es cierto (PLATÓN, 1987, p. 77).

Sabemos que entre os autores latinos a sátira era composta como castigo de vícios e correção de costumes, como fica evidente em Horácio, *Sátiras*, 1, 4, 1-7:

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae
atque alii quorum comoedia prisca virorum est,
si quis erat dignus describi, quod malus ac fur,
quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
famosus, multa cum libertate notabant
hinc omnis pendat Lucilius, hosce secutus
mutatis tantum pedibus numerisque.

Sabemos que nomear “sátira” um dado gênero de poesia latina é algo que se nos faz presente pela primeira vez em Horácio (HORATIUS FLACCUS. *Sermones*, II, 1, 1), cujos antecedentes são ainda matéria de árdua disputa entre pesquisadores. Há aqueles que buscam remontar os *sermones* de Horácio ora a Ennius, ora a Lucilius, sem que se chegue a uma conclusão definitiva sobre os princípios dessa prática genérica. A despeito de Quintiliano dizer no *Institutio Oratoria* (XI, 93) que “satura quidem tota nostra est” (a sátira é toda nossa), há aqueles que propõem haver mais do que mera analogia entre uma suposta *satura* dramática latina e a antiga comédia ática, cujos paralelos precisariam ser mais bem esclarecidos. Um dos primeiros a precisar a referência encontrada em Tito Lívio (*História de Roma*, VII, II), concernente ao paralelismo acima apontado, referente especificamente ao binômio antiga comédia ática/*satura* dramática, foi B. Grubel, que remontou a prática da sátira latina a Ennius (GRUBEL, 1883), proposta essa seguida por

estudiosos da envergadura de F. Leo e G. H. Hendrickson. Este último, ao falar que não se pode crer na existência de um gênero poético latino denominado *satura* antes de Ennius, assevera que *satura*, em Tito Lívio, no tratado sobre a comédia de Euanthius e em Naevius nada mais é do que uma designação romana para a antiga comédia ática:

It will be my effort to show that a parallelism exists between Aristotle and Livy much closer and more extensive than Leo seems to have suspected; as a result of which it will appear, I believe, that the much-vexed *saturae* of Livy, the *satura* of Euanthius' treatise of *de comoedia* and the *satura* of Naevius are but the Roman designation of an analogue to the old Attic comedy, and that thus all evidence for the existence of any branch of literature bearing the name *satura* before the time of Ennius disappears (HENDRICKSON, 1894, p. 4).

Ainda no artigo de George H. Hendrickson encontramos referência à passagem de Tito Lívio, tantas vezes citada, com referência também a outras fontes documentais latinas, sobre a peste que houve em Roma nos anos de 365-364 a.C., quando então espetáculos teriam sido dados para aplacar os deuses; as *saturae*, segundo interpretação de muitos estudiosos referidos por George H. Hendrickson, seriam produto de *vernaculis artificibus*, também chamados de *histriones*, que, vindos da Etrúria, apresentaram-se em público ao som de flautas. O que George H. Hendrickson assevera, contudo, em oposição a outros estudiosos que também se debruçaram sobre os começos da *satura* latina, é que a *satura* se oporia às “rudes produções de caráter fescenino” que lhe eram anteriores, *iocularia*, próprias dos jovens, *iuventus*, que se divertiam com gestos e falas rústicos; ele ainda afirma que com a associação entre *satura* e *histriones* e com a crescente predominância desta, os *iocularia* acabaram por desaparecer, dando lugar aos *exodia*, fesceninos, como os *iocularia*, mas devedores da *satura*, de que teriam apropriado fragmentos ou resquícios (HANSEN, 2011, p. 147-148). Quanto à comédia grega, sabe-se que ela nos primórdios derivou de versos fálicos improvisados e não foi seriamente cultivada até tempo tardio, tendo sido obra de voluntários; duas características marcantes no desenvolvimento do gênero são o ser composta a partir de um *argumentum* e o abandono da censura ou invectiva pessoal (HENDRICKSON, 1894, p. 10). Segundo George H. Hendrickson, o que permite em Tito Lívio a analogia entre *satura* e a antiga comédia ática é justamente o caráter invectivo de ambas, “the iambic ἰδέα – a phrase which describes that element of personal abuse (τὰ καθ’ ἑκάστων) which characterizes the old comedy [...] in distinction from the μύθοι of the new comedy” (HENDRICKSON, 1894, p. 10). É dessa relação entre invectiva e antiga comédia ática que fala Horácio em sua sátira – “Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae/atque alii quorum comoedia prisca virorum est,/ si quis erat dignus describi, quod malus ac fur,/quod moechus foret aut sicarius aut alioqui/famosus, multa cum libertate notabant” – e é ela que se encontra na associação entre a antiga comédia ática e as obras de Lucilius, pois ambas se peculiarizariam por produzir ataques fortemente pessoais: “hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus/mutatis tantum pedibus numerisque etc.” (HENDRICKSON, 1894, p. 11). George H. Hendrickson conclui seu arrazoado como segue:

Our conclusion therefore is that the term *satura* in Livy's account owes its origin to a transference of the word, in the sharply defined meaning given to it by the peculiarly aggressive quality of the poems of Lucilius, to an assumed Roman parallel to the old Attic comedy, and that it was chosen as containing the most significant suggestion of the qualities of the *ἰαμβική ἰδέα* (HENDRICKSON, 1894, p. 11).

Recentemente, seguindo essa mesma linha de raciocínio, Jennifer Ferriss-Hill declara que a *satura* romana foi fruto da coalescência de elementos oriundos de práticas letradas de natureza genérica muito díspar, estando nela presentes “Archilocean iambus, Greek New Comedy and Roman Comedy, and philosophical dialogue and diatribe” (2015, p. 2). O que releva dessa discussão é a associação entre vício, de um lado, e cômico, de outro, incluindo-se neste último também a *satura* latina e tudo o que dela derivou; a correção de vícios, móvel dos antigos poetas cômicos,⁴ é aquilo que os une e à sua prática poética a Lucílio, Horácio e aos demais satiristas latinos, como parecem indicar versos horacianos analisados por Jennifer Ferriss-Hill em *Sátiras* 1.4 e *Epístolas* 2.2: “Within the apparently straightforward image of the Old Comic poets as correctors of vice thus lurk a number of further characterizations that are, particularly in their relation to Horace, far more illuminating” (2015, p. 7). Esse costume de produzir poesia com vistas a castigar vícios e viciosos, a fazer rir por meio da composição de mistos monstruosos, em que a feiura física dos mistos é metáfora da feiura moral, da falta de unidade da virtude e do apagamento do que é especificamente humano no homem, teve larga fortuna na poesia médio-latina e nas poesias vernaculares europeias em emergência a partir do século XII e quiçá antes. Na famosa, mas pouco lida “Arte de trovar”, apensa ao *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, nas seções em que se expõem os princípios doutrinários que regravam a composição de cantigas de escárnio e maldizer, afirma-se, quanto ao primeiro desses gêneros, que

cantigas d'escárnio são aquelas que os trovadores fazem, querendo dizer mal de alguém nelas, e dizem-lho por palavras cobertas que tenham dois entendimentos, para que não sejam entendidas ... ligeiramente: e essas palavras chamam os clérigos “*equivocatio*” (VIEIRA, 2005, p. 2).

O costume de vituperar o vício por meio de remissão a vicioso, que tipologicamente o representa, constituído poética e retoricamente por meio da combinação de lugares comuns da caracterização desse tipo vicioso, é costume antigo, que remonta à Antiguidade; o complemento da cantiga de escárnio, mais do que uma sua contraposição, é a cantiga de maldizer, que era definida por nomear-se nela o vicioso, o que não implicava em termos poéticos e retóricos

⁴ Jennifer Ferriss-Hill assim define a antiga comédia em termos genéricos, sendo seus elementos polêmicos, fálcos e escatológicos traços remanescentes no costume de composição de vitupérios, estando ausente destes últimos um traço propriamente dramático, que a presença e função da *parabasis*: “The plays [...] share a number of elements without which they would not qualify as Old Comedy: an agonistic bent (whether as formal agon or a generally polemical attitude), a prominent base component (phallic and scatological), and, above all, the presence of parabasis, arguably the defining feature of an Old Comic play, in which the chorus stepped forward to address the audience on behalf of, or even in the voice of, the poet” (2015, p. 9).

a “particularização” e “objetivação” do ato de vituperar, já que, enquanto prática discursiva, o costume genérico cômico mantinha-se inalterado. O que mudava não era a estrutura do discurso, mas sim o efeito que ele produzia, pois a nomeação ocasionava a desonra do nomeado, sendo ela, a desonra, resultante do procedimento dêitico. Lê-se na mesma “Arte de trovar”: “Cantigas de maldizer são aquelas que fazem os trovadores [contra alguém] descobertamente: nelas entrarão palavras em que querem dizer mal e não terão outro entendimento se não aquele que querem dizer claramente [...]” (VIEIRA, 2005, p. 2).

Essa diferenciação entre práticas de vitupério em que se dá ênfase ora ao vício, ora ao vicioso, com suposta particularização do ato de vituperar, estende-se pelos séculos XVI e XVII, e é proposta, tal como na “Arte de trovar” do *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, na muito lida e influente poética composta por Antonio Minturno em princípios dos Quinhentos. Nela se assevera que o poeta pode castigar ora somente o vício, tomando-o como matéria de seus versos, ao tempo em que promove por meio do riso a repulsa da comunidade civil frente a esse mesmo vício, ora o vício por referência a um de seus praticantes; esse segundo tipo de vitupério, segundo Antonio Minturno, é inferior, porque para castigar e corrigir os costumes fere alguém em sua honra e reputação. A melhor medicina da alma seria a que punge a doença, ou seja, o vício, sem pungir por necessidade o doente, ou seja, o vicioso (MINTURNO, 1725, primeira seção). Independentemente de ater-se ao vício, vituperando-o de modo direto, ou ao vicioso – o que significa de qualquer modo o vitupério ao vício, mas de modo indireto, por remissão a um de seus praticantes –, o costume cômico obriga o poeta a compor mistos monstruosos, em que a falta de unidade do vício e do vicioso se tornem visíveis pela falta de unidade de sua figuração poética, sobretudo porque os elementos que compõem essa figuração são oriundos de campos não isotópicos de significação (HANSEN, 1989). Essa figuração mista se vale, sobretudo, de metáforas visualizantes – *prosomata* –, que produzem o efeito de vividez do que se dá a ler/ouvir e ver. Tanto em seções da *Poética* quanto da *Retórica*, Aristóteles fala do que entendia por colocar sob os olhos do auditório o que o poeta se propunha figurar; na *Poética*, aprendemos que a dicção ou *lexis* é elemento fundamental da produção de efeitos visualizantes e que esses efeitos coincidem com a efetuação no discurso de uma dimensão temporal, em que o “presente” e o que ele implica de imediaticidade são essenciais para que se produza a *enargeia* da figuração:

One should construct plots, and work them out in diction, with the material as much as possible in the mind's eyes. In this way, by seeing things most vividly, as if present at the actual events, one will discover what is apposite and miss contradictions (ARISTOTLE, 1995, p. 87-89).

Em outra seção da *Poética*, que guarda evidentes ecos da que acima citamos, Aristóteles, ao tratar da catarse e de como ela expunge paixões, assevera que a matéria da tragédia não deve remeter a ações ocorrentes no passado muito remoto ou no porvir muito distante, porque é

difícil sentir terror e piedade pelo que já sucedeu há muito tempo ou frente àquilo que está para suceder, mas em tempo vindouro difícil de imaginar; terror e piedade e catarse, desse modo, são incrementados pela ação que o auditório sabe presente, em que se acentua, por sua imediatividade, o efeito de visualização:

And since these sufferings are pitiable when they appear at hand and since people do not feel pity, or not in the same way, about things ten thousand years in the past or in the future, neither anticipating nor remembering them, necessarily those are more pitiable who contribute to the effect by gestures and cries and display of feelings and generally in their acting; for they make evil seem near by making it appear before our eyes either or something about to happen or as something that has happened. And things are more pitiable when just having happened or going to happen in a short space of time (ARISTOTLE, 2.8.1386a.29-39).

Se se pode dizer que nos efeitos de visualização está implicada a *enargeia* que a composição poética deve evidenciar, por outro lado *enargeia* está ligada a *enargeia*, já que o trazer diante dos olhos tem óbvia relação com esta última. Aristóteles, na *Retórica* (3.11.1411b.26-7), ao falar da vividez da poesia, diz que ela se associa de modo geral à elocução e à metáfora, mas declara ao mesmo tempo que nem toda metáfora é vívida, pois as há que não produzem nenhum efeito de visualização, como, por exemplo, quando se diz que “o homem é uma pedra quadrada” (3.11.1411b.28); essa metáfora não significa atividade ou ação, o que minimiza ou anula o senso de evidência. Já a metáfora “os gregos lançam-se adiante sobre os pés” é metáfora visualizante, pois nela, na metáfora, está implicada a atividade de lançamento e a analogia entre homem e arma perfurante em movimento (3.11.1411b.28-9). Como se disse, se o vitupério é castigo ao vício, se o figura normalmente a partir da composição de mistos monstruosos, e se nele predominam metáforas visualizantes, pode dar-se o caso em que a remissão a vicioso seja no poema índice que aponta para o vício praticado, ambos articulados de forma sucinta no poema; a concisão, desse modo, deixa ao leitor/ouvinte todo o trabalho de crescer aos lugares comuns da figuração de um dado tipo de caráter aqueles outros que normalmente o perfazem quando o discurso poético se alonga e constitui como descrição. No poema que selecionamos para análise, o título dele, “Arreneguos”, significa sobretudo “ter aversão a”, aversão essa que sempre se manifesta quando a voz poética, a *persona* judiciosa que contempla o mundo e seus disparates, não podendo furtar-se a falar deles, o faz de modo econômico, como sabendo já que o mal é tão público que não se faz preciso deter-se em maiores discussões. O “arreneguo” do título do poema, por seu turno, é palavra recorrente em toda a peça, pois é ela que introduz a denegação de todo e qualquer vicioso-vício; cabe dizer que o arrenegar implica tornar presente o que, depois da denegação, deve tornar-se um ausente no âmbito dos costumes e das práticas sociais, porque já corrigidos pelo castigo perpetrado pelo poeta. A posição anafórica de “arreneguo” enfatiza o desejo de alijamento de vícios e viciosos e ao mesmo tempo torna uns e outros, a despeito de sua maior ou

menor feiura, isotópicos, porque sempre ocupam na estrutura versífica e estrófica praticamente a mesma posição. A *persona* satírica arrenega um vasto conjunto de práticas sociais, todas elas transgressoras da ordem cristã e política; neste último caso, por exemplo, a *persona* assevera que arrenega “do julgador/que julga per afeçam”, evidente subversão da distribuição da justiça, apanágio do rei, que tem de se querer sempre reto; afirma-se, outrossim, que se arrenega “da sem rrezam,/ & de quem per ella husa”, já que agir sem razão é justamente, como já se demonstrou antes, agir sem o que no homem o faz homem; a *persona* também declara arrenegar-se “dos perdidos/por cousas nom muy onestas”, versos esses que podem abranger todos os outros, que seriam particularizações, nas acusações que constituem, dessas coisas desonestas que trazem muitos perdidos. Na abertura do poema, seus dois primeiros versos têm um caráter fortemente conativo, e neles há um índice, que, contrariamente aos outros, particulariza o indiciado/vicioso, nomeando-o: “Arreneguo de ty, Mafoma,/ & de quantos creem em ty”, arrenego esse que reúne todos os que se lhe seguem, pois não é crível que em um mundo de infiéis possam ser válidos os valores humanos encontrados de forma plena apenas em um mundo ordenado cristãmente com vistas à salvação das almas. Muita vez o arrenego refere o vicioso por meio de uma remissão que nos parece à primeira vista positiva, por exemplo, “fermosas”, para, logo em seguida, por meio de uma antítese, desqualificá-lo, tornando-o feio, ou atualização do valor semântico antonímico: “arreneguo das fermosas/cujas obras sam muy feas”. Os arrenegos de Gregório Afonso formam uma longa listagem de práticas transgressoras que a musa satírica visa a corrigir e o catálogo de vícios por ele proposto resume os lugares comuns que continuarão a ser a matéria do vitupério poético nos séculos XVI e XVII e que se encontram nos grandes poetas satíricos portugueses que lhe são posteriores, como Gregório de Matos e Guerra, Tomás Pinto Brandão e Bocage.

Referências

- ARISTOTLE. *The Nicomachean Ethics*. Translated by Robert Williams. London: Logmans, 1869.
- _____. *Poetics*. Edited with critical notes and a translation by S. H. Butcher. London: Macmillan, 1898.
- _____. *Poetics*. Edited and translated by Stephen Halliwell. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1995.
- BALLA, Chloe. Plato and Aristotle on rhetorical empiricism, *Rhetorica*, v. 25, n. 1, p. 73-85, 2007.
- COLE, Thomas. *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1991.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- FERRIS-HILL, Jennifer. *Roman Satire and the Old Comic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

- GRUBEL, B. *De satirae romanae origine et progressu*. Merzbach'sche Buchdruckerei, 1883.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- _____. Anatomia da sátira. In: VIEIRA, V. G.; THAMOS, Márcio (Orgs.). *Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011. p. 145-169.
- HENDRICKSON, George H. The dramatic *satira* and the old comedy at Rome, *The American Journal of Philology*, v. 15, n. 1, p. 1-30, 1894.
- HORATIUS FLACCUS, Quintus. *Epodon*. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/horace/ep.shtml>>. Acesso em: set. 2017.
- _____. *Sermones*. Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/horace/serm.shtml>>. Acesso em: set. 2017).
- JANKO, Richard. *Aristotle on Comedy: towards a reconstruction of Poetics II*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
- McMahon, A. P. On the second book of Aristotle's *Poetics* and the source of Theophrastus' definition of tragedy, *HSCP*, v. 28, p. 1-46, 1917.
- _____. Seven questions on Aristotelian definitions of tragedy and comedy, *HSCP*, v. 40, p. 97-198, 1929.
- MINTURNO, Antonio. *L'arte poetica/del Signor/Antonio/Minturno,/ Nella quale si contengono i precetti Eroici, Tragici,/ Comici, Satirici, e d'ogni altra Poesia:/ Com La Dottrina/ De Sonetti, Canzoni, Ed ogni sorte di rime Toscane, dove/ s'insegna Il modo, Che tenne Il Petrarca nelle sue opere./ E si dichiara à suoi luoghi tutto quel, Che da Aristote, Orazio, Ed altri/ Autori Greci, e Latini stato scritto per ammaestramento de Poeti./ In Napoli 1725/ Nella Stamperia di Gennaro Muzio, Erede di Michele Luigi/ Com Licenza de Superiori*.
- PLATÓN. Gorgias. In: *Diálogos*. Traducciones, introducciones y notas por J. Calange Ruis, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri, J. L. Calvo. Madrid: Gredos, 1987. v. II, p. 7-145.
- SMITH, K. K. Aristotle's lost chapter on comedy, *Classical Weekly*, v. 21, p. 145-161, 1928.
- SOLMSEN, F. The origins and methods of Aristotle's *Poetics*, *CQ*, v. 29, p. 192-201, 1935.
- STARKIE, W. J. M. An Aristotelian analysis of the comic, *Hermathena*, v. 42, p. 192-201, 1920.
- VIEIRA, Yara F. Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, *REEL, Revista Eletrônica de Estudos Literários*, v. 1, p. 1-7, 2005.
- YAMAL, Robert J. Aristotle's definition of poetry, *Noûs*, v. 16, n. 4, p. 499-525, 1982.

Minicurrículo

Professor de Historiografia e História Literária e de Letras Luso-brasileiras do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Desenvolve pesquisas sobre as letras no Império Português, sobretudo as do século XVII, em que se estudam as relações entre poética, retórica e bibliografia histórica e material, com ênfase na análise de livros de mão de natureza poética. Recebeu em 2012 o Prêmio Jabuti com o livro *Critica textulis in caelum revocata?* Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra, e o Grande Prêmio da Crítica da APCA, em 2014, financiado pelo Proex-Capes.