

Paulo Sérgio Margarido Ferreira

OS ELEMENTOS PARÓDICOS
NO *SATYRICON* DE PETRÓNIO
E O SEU SIGNIFICADO



Edições Colibri

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

OS ELEMENTOS PARÓDICOS NO *SATYRICON*
DE PETRÓNIO E O SEU SIGNIFICADO

Colecção: ESTUDOS

Livros Publicados:

- 1 – SCHEIDL, Ludwig – *A Viena de 1900: Schnitzler, Hofmannsthal, Musil, Kafka*, Coimbra, 1985 (esgotado).
- 2 – RIBEIRO, António Sousa et alii – *A literatura, sujeito e a história. Cinco estudos sobre literatura alemã contemporânea*, Coimbra, 1996 (esgotado).
- 3 – BURKERT, Walter – *Mito e mitologia*, Coimbra, 1986 (esgotado).
- 4 – GUIMARÃES, Carlos e Ribeiro Ferreira – *Filóctetes em Sófocles e em Heiner Müller*, Coimbra, 1977 (esgotado).
- 5 – FERREIRA, José Ribeiro – *Aspectos da democracia grega*, Coimbra, 1988 (esgotado).
- 6 – ROQUE, João Lourenço – *A população da freguesia da Sé de Coimbra 1820-1849*, Coimbra, 1988.
- 7 – FERREIRA, José Ribeiro – *Da Atenas do séc. VII a.C. às reformas de Sólon*, Coimbra, 1988.
- 8 – SCHEIDL, Ludwig – *A poesia política alemã no período da revolução de Março de 1848*, Coimbra, 1989.
- 9 – ANACLETO, Regina – *O artista conimbricense Miguel Costa (1859-1914)*, Coimbra, 1989.
- 10 – CRAVIDÃO, Fernanda Delgado – *Residência secundária e espaço rural. Duas aldeias na serra da Lousã, Casal Novo e Talasnal*, Coimbra, 1989.
- 11 – SOUSA, Maria Armada Almeida e, VENTURA, Zélia de Sampaio – *Damião Peres. Biobibliografia analítica (1889-1976)*, Coimbra, 1989.
- 12 – JORDÃO, Francisco Vieira – *Mística e filosofia. O itinerário de Teresa de Ávila*, Coimbra, 1990.
- 13 – FERREIRA, José Ribeiro – *Participação e poder na democracia Grega*, Coimbra, 1990.
- 14 – SILVA, Maria de Fátima Sousa e OLIVEIRA, Francisco de – *O teatro de Aristófanés*, Coimbra, 1991.
- 15 – CATROGA, Fernando – *O republicanismo em Portugal. Da formação ao 5 de Outubro de 1910*, Coimbra, 1992.
- 16 – TORRALBA, Luís Reis et alii – *Ideologia, Cultura e mentalidade no Estado Novo – Ensaio sobre a Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1992.
- 17 – SEABRA, Jorge et alii – *O CADC de Coimbra, a democracia cristã e os inícios do Estado Novo (1905-1934)*, Coimbra, 1993.
- 18 – ANACLETO, Marta Teixeira – *Aspectos da recepção de 'Los siete libros de la Diana' em França*, Coimbra, 1994.
- 19 – MARNOTO, Rita – *A Arcadia de Sannazaro e o Bucolismo*, Coimbra, 1995.
- 20 – PONTES, J. M. da Cruz – *O Pintor António Carneiro no Património da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1997.
- 21 – SANTOS, João Marinho dos – *Estudos sobre os Descobrimentos e a Expansão Portuguesa*, Coimbra, 1998.
- 22 – LEÃO, Delfim Ferreira – *As ironias da fortuna – Sátira e moralidade no Satyricon de Petrónio*, Coimbra, 1998.
- 23 – SILVA, Maria de Fátima Sousa e (coord.) – *Representações de teatro clássico no Portugal contemporâneo*, Lisboa, 1998.
- 24 – MARQUES, Maria Alegria Fernandes – *Estudos sobre a ordem de Cister em Portugal*, Coimbra, 1998.
- 25 – SCHEIDL, Ludwig – *Mitos e figuras clássicas no teatro alemão – do século XVIII à actualidade*, Lisboa, 1998.
- 26 – BRANDÃO, José Luís Lopes – *Da Quod Amem. Amor e amargor na poesia de Marcial*, Lisboa, 1998.
- 27 – CARDOSO, João Nuno Paixão Corrêa – *Sociolinguística rural – a freguesia de Almalaguês*, Lisboa, 1998.
- 28 – SOARES, Carmen Isabel Leal – *O discurso do extracénico – Quadros de guerra em Eurípides*, Lisboa, 1999.
- 29 – MONTEIRO, João Gouveia – *Os castelos portugueses dos finais da Idade Média. Presença, perfil, conservação, vigilância e comando*, Lisboa, 1999.
- 30 – FERNANDES, João Luís Jesus – *O homem, o espaço e o tempo no maciço calcário estremenho – O olhar de um geógrafo*, Lisboa, 1999.
- 31 – SEABRA, Jorge, AMARO, António Rafael, NUNES, João Paulo Avelãs – *O C.A.D.C. de Coimbra, a democracia cristã e os inícios do Estado Novo (1905-1934)*, Lisboa, 2000.
- 32 – FERREIRA, Paulo Sérgio Margarido – *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu significado*, Lisboa, 2000.
- 33 – COELHO, Maria Helena da Cruz, SANTOS, Maria José Azevedo, GOMES, Saul António, MORUJÃO, Maria do Rosário – *Estudos de diplomática portuguesa*, Lisboa, 2000.
- 34 – DIAS, Paula Cristina Barata Dias – *Regula Monastica Communis ou Exhortatio ad Monachos? (Séc. VII, Explicit). Problemática. Tradução. Comentário*, Lisboa, 2000.

Paulo Sérgio Margarido Ferreira

OS ELEMENTOS PARÓDICOS NO *SATYRICON*
DE PETRÓNIO E O SEU SIGNIFICADO

Edições Colibri

*

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Biblioteca Nacional – Catalogação na Publicação

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido, 1973-

Os elementos paródicos no *Satyricon* de Petrónio e o seu significado. – (Estudos da Fac. de Letras da Univ. de Coimbra ; 32)

ISBN 972-772-176-1

CDU 821.124.09

Título: *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu significado*

Autor: Paulo Sérgio Margarido Ferreira

Editor: Fernando Mão de Ferro

Capa: Ricardo Moita

Figura da capa: Sátiro pertencente a um coro. De um fundo de taça ática de figuras vermelhas, pintadas por Makron, c. 480 a.C. Munique, Coleções Estaduais de Antiguidades.

Depósito legal n.º 155 616/00

Tiragem: 1 000 exemplares

Edições Colibri, Lisboa, Novembro de 2000

ÍNDICE

PREÂMBULO	9
<i>IN LIMINE</i>	13
INTRODUÇÃO	15
I. PARÓDIAS DE TEXTOS LITERÁRIOS	
1.1. A paródia do romance sentimental	31
1.2. A paródia da epopeia	51
1.3. A paródia das <i>Epistulae morales</i> e dos tratados de Séneca	77
1.4. Outras paródias literárias	
1.4.1. A paródia das tragédias de Séneca	98
1.4.2. A paródia das tragédias de Eurípidas	101
1.4.3. A paródia da poesia de Ovídio	107
II. PARÓDIA DE ESTRUTURAS CODIFICADAS NÃO LITERÁRIAS	
2.1. A paródia da superstição	117
2.2. A paródia jurídica	126
2.3. A paródia do sistema educativo	131
CONCLUSÃO	139
BIBLIOGRAFIA SELECTA	147
<i>INDEX LOCORUM</i>	157

(Página deixada propositadamente em branco)

a
meus Pais
a
minha Irmã

(Página deixada propositadamente em branco)

PREÂMBULO

Perdurasse, que não perdurou, no mármore, no bronze, no contorno de um medalhão, o rosto daquele homem exprimiria a atitude que, desde o Renascimento, os italianos denominam sprezzatura. Uma galhardia isenta de afectação, antes desenvolta que severa, onde em onde escarninha, pontuada de silêncios, mas consciente da riqueza versátil dos meios ao seu dispor. Com o toque interno, apenas acusado, de uma melancolia que se obriga a viver, compassiva de si e dos outros, nas arestas de um mundo desconcertado.

O retrato tacitiano de Petrónio, se corresponde (tudo o indica) ao do autor do Satyricon, desenha uma figura paradoxal, versicolor e pro-teica, bizarra aos próprios olhos do historiador – que, longe de condenar, mal dissimula, a despeito dos seus cânones de moralista, a natural admiração por aquele espelho de contrastes e perturbadoras opções. Quem não desejaria saber um pouco mais da personalidade que se oculta por trás de uma vida aparentemente dissipada e de uma morte que se quis toante com o simulacro de dissipação?

Mas as perplexidades que envolvem o homem recobrem também o romance, tão dolorosamente mutilado que não resta sequer – para decifração de intenções – o princípio ou o fim, nem (à parte o achado providencial, no século XVII, da Cena Trimalchionis) uma sequência longa, íntegra e ininterrupta dos livros sobreviventes: só ficaram extractos, abreviados umas vezes, manipulados outras – acaso um oitavo, acaso um pouco mais, do conjunto que poderia abranger (abrangeria?) os vinte e quatro livros de uma Odisseia paródica. É um salvado apenas: mas nem por isso menos fascinante. Como paisagem humana, reflexo de uma sociedade, angústia (velada) de um porvir inquietante. E testemunho de uma linguagem “avançada”, dúctil e multiforme, sem paralelo, durante muito tempo, na literatura latina.

Os anti-heróis do Satyricon discorrem, na parte conservada, entre uma escola de retórica e um prostíbulo, entre um quarto de locanda e a feira da ladra, entre um teatro de orgias e a domus alienante e labiríntica de um novo-rico, entre uma galeria de pintura e as termas, com passagem por lôbregas vielas e arruaças de hospedaria; padecem um naufrágio e a desolação da costa; entram ovantes na cidade dos caçadores de heranças, prontos a transitar de jardins de sonho para uma choça de feiticeiras. O narrador explora, em prosa e (menos frequentemente) em verso, assuntos tão variados como a educação dos jovens, a decadência das artes, a construtura da épica, o valor da amizade, a ficção da justiça, a licitude do erotismo... Fascinado pela volubilidade de temas e ambientes, pela diversidade e propriedade dos níveis de linguagem, um estudioso de Petrónio, René Martin, chega a admitir, embora a título precário, uma elaboração “plural” do romance, feita a partir dos codicilos-libelo deixados pelo suicida. Hipótese desnecessária para quem acredite, sem ambages, na genialidade do artista: tão conhecedor do usus literário, que haurira na frequentação dos clássicos, como da fala popular, que teria absorvido nas suas incursões de lucifuga pela Urbe ou pelas cidades campanas onde dispunha de propriedades.

Mas torna-se difícil, sem dúvida, classificar um romance que à mutilação acrescenta, desde logo, problemas intrincados como a definição de intenções e a natureza do destinatário. O rótulo de picaresco que se tem proposto parece francamente redutivo e mais conviria (ainda que sem efectiva genuinidade) ao Asinus aureus siue Metamorphoseon libri de Apuleio. E longo é o rol de outras denominações sugeridas: romance priápico, romance de amor, romance de aventuras, romance cómico, romance realista, romance do desencanto, romance de irrisão... O Satyricon é tudo isso – com as devidas ressalvas – e um pouco mais. Também claramente um romance paródico. Da épica, da tragédia, do romance sentimental, da lírica amorosa, da filosofia senequiana (e até platónica), das leis, da educação, da história, das tatuagens da religião tradicional. Mas um paródico subtil, complexo, inquietante, e não isento de amargor. Um paródico que não facilita realmente a missão do analista.

Bem se compreende, por isso, quanto o livro de A. Collignon, Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l’imitation et la parodie dans le “Satyricon” (Paris, 1892) – embora figure em todas as bibliografias do romanista e mereça consultar-se como repertório de exemplos – é uma obra envelhecida e insatisfatória para o leitor do nosso tempo. Collignon inventaria e classifica, não tenta uma explicação “interna” e convivente; para mais, o filólogo francês, como sucedia ainda nas primeiras décadas deste século, mantém um distanciamento pudibundo do Petrónio “lúbri-

co” (que é, na realidade, apenas o Petrónio livre e zombeteiro, sem complacência titilante nas cenas escabrosas).

Qual o porquê, afinal, desta rede finíssima de alusões que envolve toda a parte conservada do romance? Vários estudos, parciais ou apenas pontuais, têm procurado responder a esta pergunta. Nenhum apresenta o carácter sistemático e aprofundado que Paulo Sérgio conferiu à sua indagação. Munido dos instrumentos que a crítica moderna lhe oferece, e que tem o bom gosto de dissimular quanto possível, o autor deste livro – após a reflexão prévia, que se impunha, sobre o conceito actual de paródia – percorre, ordenadamente, os campos literários e não-literários em que se exerce esta técnica inseparável da arte de Petrónio. É uma análise acurada e arguta, nutrida de exemplos, sensível ao contexto e aos propósitos do romancista, e trabalhada, página a página, sobre o exame dos textos, sempre traduzidos, como forma complementar de interpretação. Não raras vezes lhe aconteceu explorar terreno virgem de cometimentos anteriores: mas nem por isso Paulo Sérgio Ferreira se esquivou a rasgar um trilho entre lianas e cipós. Com a prudência requerida para não acabar absorto em pego de areias movediças.

Os elementos paródicos no “Satyricon” e o seu significado não representam, por isso, mais um título inerte a acrescentar à já desmesurada bibliografia petroniana. Paulo Sérgio Ferreira publica um livro de real interesse, um livro que fazia falta e que (é lícito acreditá-lo) se tornará de ora avante um ponto de referência para os filólogos empenhados no estudo da paródia na Antiguidade. Resta esperar que a crítica valorize o esforço desenvolvido e o acompanhe com o apreço que merece.

Espera-se uma conclusão. Mas quem pode tirar conclusões, que não sejam provisórias, sobre um autor, sobre um romance tão enigmáticos como Petrónio e o Satyricon? Petrónio era um aristocrata, e aristocrata terá perdurado na textura mais profunda da sua narrativa: cómica e amoral por fora, nostálgica e irridente por dentro. Mas que podiam remoques e conjuros, a ironia e o desengano contra a marcha inexorável do tempo? O século de ouro era revoluto: e tardaria em reviver. Se revivesse. Melhor acabar, não lhes parece? Mandasse Nero ou Tigelino ou outra máscara da inveja. A morte vinha, como veio, na hora própria. Mas fosse um brinquedo, ao menos, para despeito da Fortuna.

WALTER DE MEDEIROS

(Página deixada propositadamente em branco)

IN LIMINE

Até 1995, Petrónio permanecia, para mim, um quase ilustre desconhecido: só estudara, de forma sumária, um passo da *Cena*. A imagem que eu tinha da literatura latina era a que autores como Cícero, Virgílio e Horácio criaram. Foi enriquecedor observar a versão anti-épica da história romana em geral e da época de Nero em particular.

Se a novidade e o interesse do objectivo me ajudaram a ultrapassar alguns momentos de desânimo, o certo é que este trabalho não teria sido possível sem o apoio e a amizade de muitas pessoas.

Agradeço ao Doutor Walter de Medeiros, que sempre conseguiu aliar ao rigor científico das suas observações a compreensão amiga dos meus erros e problemas. Manifesto também o meu reconhecimento ao Doutor José António Segurado e Campos pelos oportunos reparos que fez, quando da discussão do trabalho. Foram igualmente preciosos os apoios da Doutora Maria Helena da Rocha Pereira, do Doutor Aníbal Pinto de Castro, da Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva, do Doutor José Cardoso Bernardes, do Doutor Delfim Leão, da Professora Lucia Galli, do Dr. Osvaldo Silvestre, do Dr. José Luís Brandão, da Dr.^a Luísa da Nazaré e da Dr.^a Zélia Sampaio Ventura. Pela bibliografia que me facultaram e pelo incentivo em horas difíceis aqui fica o meu obrigado.

A minha gratidão merecem, de igual modo, Amigos como a Cláudia Teixeira, o Luís Duarte, o Luciano Alves, o Carlos Ribeiro, o Paulo Miranda, o Jorge Lopes e a Maria João Sá: com o seu apoio solitário pude sempre contar. De apreço é o meu sentimento para com os funcionários da Faculdade de Letras: foram inexcedíveis em disponibilidade e dedicação.

Importaria lembrar, no termo desta jornada, aqueles que mais de perto acompanharam todas as minhas dificuldades: os meus Pais e a minha Irmã. Aqui lhes deixo um grande e reconhecido abraço.

(Página deixada propositadamente em branco)

INTRODUÇÃO

Na comunicação linguística, poucos são aqueles que têm uma verdadeira noção do significado original das palavras que empregam. Nessa medida, torna-se por vezes difícil aplicar, com o máximo de propriedade, os termos precisos, de forma a expressar, sem quaisquer ambiguidades, determinadas ideias. Contudo, as pessoas entendem-se, porque existe um campo de significação de cada palavra, com fronteiras flexíveis, mas cujo núcleo é comum ao conhecimento mais geral de cada um dos falantes. Algo de semelhante acontece, quando recorremos a expressões do tipo “calcanhar de Aquiles”, “pomo da discórdia” e *ueni, uidi, uici*, para a descrição de acontecimentos tão prosaicos como o facto de um aluno não dominar uma matéria, os partidos políticos não estarem de acordo relativamente a um orçamento de estado, ou ainda para manifestar o sentir de um treinador que, pouco depois de ter chegado a uma equipa, verifica que os resultados obtidos pela mesma melhoraram consideravelmente. A vulgaridade destas situações cria contraste com a excelência dos originais.

Segundo Cèbe, «De um modo geral, pode dizer-se que não existe paródia sem contraste.»¹ Há pouco, usei esta palavra para demarcar um contexto face ao outro. Acaso poderão os exemplos referidos inserir-se no âmbito da paródia? Decerto que não, na medida em que tais expressões são maneiras de dizer, cujos contextos originais a maioria das pessoas só vagamente conhece. A imitação zombeteira, pelo contrário, centra-se sobre aspectos tipificados e suficientemente representativos da globalidade do que se pretende parodiar. Nessa medida, torna-se extremamente importante que o objecto escolhido seja um espécime perfeito, acabado e que respeite canonicamente todos os princípios configuradores da sua classe. Seja como for, o que ambas as situações revelam é a tendência natural do homem para recorrer ao legado cultural que a sociedade lhe transmite, no sentido de exprimir verbalmente a realidade subjectiva e individualmente vivida.

No dizer de Madelénat, «A paródia exhibe a tensão entre uma forma

¹ CÈBE, J.-P., (1966) 11.

arcaica e a evolução da cultura.»² Daqui podemos inferir que a paródia é tão antiga quanto a própria sucessão dos paradigmas culturais. Por exemplo, no caso do gênero épico, a divisão da sua evolução em fases distintas e compartimentadas não traduz verdadeiramente as adaptações, as assimilações, as fracturas, os avanços e os recuos que caracterizam o processo contínuo de transformação das estruturas literárias. A infância, profundamente associada ao mito, tem pontos de convergência com a maturidade, caracterizada pelo aparecimento das obras-primas desta classe de textos. A verborreia estereotipada da velhice não é o resultado de um processo de colisão total com as fases anteriores.

Relativamente à crítica paródica, torna-se óbvio que a ridiculização desses tópicos indica a pervivência de um sistema, que serve de ponto de partida para a criação de outro. Os formalistas russos defendem que a paródia, enquanto ponto de charneira entre duas estéticas, se assume como uma estratégia de “refuncionalização” de tópicos estereotipados e decadentes.³ A abordagem humorística de aspectos obsoletos encobre, ao mesmo tempo, a constatação das semelhanças entre as duas estéticas.

Hutcheon não concorda com a atribuição de tal importância à paródia, no quadro da sucessão de modelos estético-literários: tratar-se-ia antes de um tipo de “transgressão autorizada”.⁴ Adaptando à paródia as conclusões do estudo de Bakhtin sobre a essência do carnaval medieval, a estudiosa considera que o processo em questão não passa de uma crítica consentida, no âmbito do paradigma vigente. Seria uma espécie de catarse literária permitida e até fomentada pelo sistema dominante que, com um poder revigorado, voltaria a assumir as suas funções.

Existem diversos tipos de paródia, consoante os assuntos abordados: paródia literária, de costumes, de opiniões, de atitudes, de gestos, de cerimoniais, de formas de expressão, etc. Para o nosso intento, interessamos sobretudo considerar a primeira e ver em que medida está ao serviço da tese que, mais ou menos explicitamente, a obra em análise pretende demonstrar.

Quando nos propomos estudar o tema da paródia no *Satyricon*, somos, desde logo, confrontados com algumas questões, às quais se torna imperioso dar resposta: existirá uma definição transtemporal de paródia? se, pelo contrário, o conceito é fluido, quais as diferenças entre a teoria moderna e a clássica? será pertinente, por exemplo, a aplicação da terminologia da primeira a obras da literatura greco-latina?

² MADELÉNAT, D., (1986) 188.

³ HUTCHEON, L., (1984) 13-27.

⁴ HUTCHEON, (1985) 39.

Dois ou três séculos depois de Homero instituir as regras do género épico, apareceu uma obra intitulada *Batracomiomaquia*, que relatava, em toada heróica, as preocupações dos deuses olímpicos com uma guerra entre ratos e rãs. Na Antiguidade, começava a desenhar-se a enorme fortuna deste processo literário, que era objecto de reflexão para teorizadores como Aristóteles, Ateneu, Diógenes Laércio, Cícero e Quintiliano. Partindo da etimologia do termo e das opiniões destes autores, podemos definir “paródia” como «uma modalidade artística ou estratégia discursiva paralela e/ou contrária a um discurso em verso ou em prosa, que, com intuito cómico, ou cómico-satírico, imita os homens, tornando-os piores do que são na realidade.»⁵ Basicamente, é nisto que consiste a concepção clássica de paródia.

Madelénat, por sua vez, distingue a paródia extragenérica da intragenérica.⁶ Embora não especifique as características da primeira, diz que se manifesta, por exemplo, na sátira menipeia, nos *Diálogos dos Mortos* e na imitação de alguns tópicos da *Odisseia* e da *Farsália*, feita no *Satyricon*. Quanto à segunda, está para a epopeia como o drama satírico para a tragédia. Vive da associação entre alguns aspectos característicos do género e outros que lhe são estranhos e da discordância entre conteúdo e forma canónicos. Partindo destes critérios, o estudioso subdivide a paródia intragenérica em dois grandes tipos: o burlesco e o herói-cómico. O primeiro resulta da combinação do estilo baixo com uma acção ilustre, ao passo que o segundo coaduna um estilo sublime com temas e personagens medíocres.

Estas definições permitem-nos, desde logo, fazer algumas reflexões

⁵ FERREIRA, P. S., (1999) 132. Importa referir que a definição apresentada reflecte a evolução do conceito de paródia, que começara por ser uma modalidade literária paralela e/ou contrária ao canto épico, aos hinos, às composições, acompanhadas pela flauta, e às fábulas mitológicas. FREIDENBERG, O. M., (1974-1975) 269, define assim a paródia: «Todos estamos familiarizados com a ideia de que a paródia é o termo para a imitação em que uma forma sublime se preenche com um conteúdo vil. A paródia é a imitação do majestoso por meio do lamentoso, contraste entre conteúdo e forma, chocarrice, uma transferência do trágico para o cómico.» E CÈBE, (1966) 11, depois de considerar que Juliano não inova, quando, no seu *Symposium*, associa os verbos σκώπτειν, παρωιδεῖν e γελοιάζειν, demonstra que o significado de paródia em nada se alterou, desde os tempos da civilização greco-latina até aos nossos dias. Em suma, trata-se de uma imitação escarantina, que tem por base o contraste e pode assumir uma feição lúdica, cómica ou satírica. A primeira é a que procura denunciar as fraquezas do seu alvo, através de uma crítica séria, mas com fins cómicos. A censura mordaz é algo que se não verifica na segunda, que visa sobretudo dar um carácter jovial à composição que adorna. Quanto à terceira, caracteriza-se pela ironia, que «se exerce neste caso contra uma personagem que se descreve ou se faz falar» (CÈBE, 1966, 11).

⁶ MADELÉNAT, (1986) 188-189.

e tirar algumas conclusões que nos parecem importantes. Não podemos deixar de notar, em ambas, a recorrência da ideia de que a paródia implica “contraste” ou identificação e distanciamento parciais. Realmente, tal facto indicia uma completa mudança de perspectiva em relação aos princípios defendidos por Aristóteles, na *Poética*. É que, como dizem R. Wellek e A. Warren, «A teoria clássica é normativa e prescritiva, embora as suas “regras” não contenham o ridículo autoritarismo que tantas vezes lhe é atribuído. A teoria clássica acredita não só que cada género difere dos outros quanto à natureza e ao prestígio, mas também que os géneros devem ser mantidos separados, que não deve ser permitida a sua miscigenação. É esta a famosa doutrina da “pureza dos géneros”, do *genre tranché*. Encerrava ela um genuíno princípio estético (e não apenas um conjunto de distinções de castas), não obstante este nunca tenha sido formulado com nitidez e consistência: era o apelo a uma rígida unidade de tom, a uma pureza e “simplicidade” estilizadas, à concentração numa emoção única (terror ou riso) como único enredo ou tema.»⁷ Uma transcrição que, embora longa, nos ajuda a perceber o passo gigantesco que a paródia representa, no sentido de a estética literária se aproximar, cada vez mais, do sentir contraditório e do “plurilinguisme problématique”⁸ do homem moderno.

Hutcheon, em vez de “contraste”, prefere chamar-lhe “distância crítica” ou “inversão irónica”, «irónica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença».⁹ Na verdade, a autora recusa-se a admitir que a paródia se restrinja a uma dimensão ridiculizadora, cómica ou satírica. Efectivamente, a paródia moderna pode assumir uma feição séria. Por isso, quando os críticos baseiam as suas tipologias da paródia em formas de incongruência, estão a aceitar uma teoria particular do riso. Nessa medida, contrariamente a Cèbe, que propõe, como tipos de *ethos*,¹⁰ o cómico, o lúdico e o satírico, a estudiosa referida prefere um leque que englobe o reverencial, o lúdico e o desdenhoso.¹¹

⁷ WELLEK, R. e WARREN, A., (s. d.) 291.

⁸ MADELÉNAT, (1986) 188.

⁹ HUTCHEON, (1985) 17-18 e 48.

¹⁰ O grupo μ de Liège define *ethos* como «um estado afectivo suscitado no receptor por uma mensagem particular e cuja qualidade específica varia em função de certo número de parâmetros. Entre os quais, um lugar de relevo deve ser dado ao próprio destinatário. O valor ligado a um texto não está numa pura “entelequia”, mas numa *resposta* do leitor ou do ouvinte. Por outras palavras, este último não se contenta em receber um legado estilístico intangível, mas reage a certos estímulos. E esta resposta é uma apreciação.» Apud JARDON, D., (1988) 216.

¹¹ HUTCHEON, (1985) 39.

No comentário que faz à teoria apresentada por Genette em *Palimpsestes*, Hutcheon elogia o reconhecimento, por parte deste autor, da existência de um tipo de paródia séria,¹² mas critica o facto de o problema aparecer abordado apenas numa perspectiva de hipertextualidade, isto é, da relação, sem ser de comentário, que dois textos estabelecem entre si. Além deste ângulo de análise, apresenta outro, com uma dimensão pragmática e hermenêutica. Desta forma, o acto inferencial do leitor e a intenção codificada do autor não podem ser deixados ao acaso. O texto é estudado no plano da *énonciation*, isto é, no âmbito da produção e recepção contextualizadas. Assim sendo, contrariamente à definição de Genette, a paródia não pode ser encarada numa dimensão transtemporal. Na verdade, apresenta-se condicionada por factores históricos, políticos, económicos, sociais e culturais.

Sintetizando tudo o que foi dito até aqui, a concepção moderna de paródia distingue-se da clássica, na medida em que se revela mais abrangente. Efectivamente, ao considerarem a hipótese de um tipo de paródia séria, Genette e Hutcheon estendem o conceito até limites muito próximos dos da imitação, da citação e da alusão, entendidas no seu sentido mais lato.¹³ Por outro lado, a ideia de que o contexto epocal não pode ser deixado ao acaso, na codificação e decodificação da paródia, é também um aspecto inovador, relativamente à teoria clássica e a algumas correntes modernas. Esta última perspectiva revela-se extremamente importante para a análise que nos propomos, uma vez que, se atendermos a elementos estritamente textuais, não teremos dificuldade em corroborar a interpretação de Conte. O filólogo italiano procura demonstrar que o alvo principal do *Satyricon* são os anti-heróis na sua condição de *scholastici*.¹⁴ No entender deste estudioso, o que Petrónio critica, sob a máscara da ironia, é o desejo constante, por parte dos protagonistas, de elevarem a sua miserável condição existencial à altura da dos heróis das epopeias e das

¹² Convém precisar que Genette não fala em paródia séria, mas sim em transposição, isto é, a transformação, com fim sério, de um texto em outro. Aparece em obras como *Hamlet* de Laforge, *Electra* de Giraudoux, *Doutor Fausto* de Thomas Mann, *Ulisses* de Joyce ou *Sexta-Feira* de Tournier.

Para as imitações sérias, Genette propõe o termo *forgerie*. Trata-se «de um texto também semelhante o mais possível ao do *corpus* imitado, sem nada que desvie, de uma maneira ou de outra, a atenção para a própria operação mimética ou para o texto mimético.» Apud JARDON, (1988) 182.

¹³ Importa esclarecer que, apesar dessa proximidade, Hutcheon distingue a citação, a alusão e a imitação da paródia: «Conquanto a realização e a forma da paródia sejam as da incorporação, a sua função é de separação e contraste. Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige essa distância irónica e crítica.» HUTCHEON, (1985) 50.

¹⁴ CONTE, G. B., (1996) passim.

tragédias antigas. Falta-lhes a consciência crítica necessária para medir a distância que separa o seu mundo e os seus valores dos que aparecem reflectidos naquelas obras. O processo é eficaz, dado que, através sobretudo da caracterização indirecta, o leitor se vai apercebendo de como as personagens caem em descrédito. Assim, a paródia literária inserir-se-ia no âmbito mais vasto da crítica à retórica. Contudo, embora, textualmente, nada nos possibilite a identificação de Petrónio com os protagonistas, o certo é que a época e o ambiente de corte em que o autor viveu se prestam bem à configuração de pessoas que, na vida real, apresentam comportamentos muito próximos dos de Encólpio, Agamémnon e Gíton, entre outros. Será que Petrónio se manteve totalmente isento ao descrever objectivamente tais comportamentos ou a ironia que se reflecte no olhar dos anti-heróis em determinadas situações não será o reflexo literário de um profundo amargor que lhe trespassa a alma?

As duras palavras de Encólpio e de Agamémnon contra a educação retórica vigente, apesar de incongruentes em relação ao seu comportamento, não serão o reflexo do pensamento de Petrónio? Os dois maiores trechos poéticos da obra, a *Troiae halosis* e o *Bellum ciuile* visarão apenas caricaturar o Bom Cantor, poeta incontinente e insuportável? Ou, pelo contrário, reflectirão a hostilidade de Petrónio contra dois concorrentes, Séneca e Lucano, às boas graças do imperador? Não constituirão apenas formas de o Árbitro se demarcar em relação ao modo como aqueles homens perspectivam a vida e a arte? As reflexões de Trimalquião sobre a condição dos escravos e as de Encólpio sobre a efemeridade da vida humana apresentam pontos de convergência com as de Séneca em algumas cartas: não pretenderá Petrónio ridiculizar a corrente filosófica do rival?

Estas questões conduzir-nos-ão forçosamente a algumas considerações sobre o meio que Petrónio frequentava e o público visado pela sua obra.

Se o conceito de paródia varia consoante a especificidade de cada época, deverá também oscilar a terminologia que descreve este processo. Dane concorda com tal asserção e exemplifica com dois casos que passaremos a apresentar. Segundo este estudioso, o uso de termos como *travesty*, 'burlesco', 'centão', e *pastiche* revela a adaptação, à literatura latina, da terminologia usada pelos lexicógrafos dos séculos XVII e XVIII para descrever obras como *Le chapelain décoiffé*, a *Eneide travestita* de Lalli e *Le lutrin* de Boileau.¹⁵ Desta forma, em vez de se partir da prática literária para a análise dos aspectos característicos da mesma, impunha-se de forma arbitrária e manipuladora a linguagem às obras concretas. É que, além do épico zombeteiro que caracteriza obras como a *Batraco-*

¹⁵ Vd. DANE, J. A., (1988) 205.

miomaquia e a *Disputa entre Homero e Hesíodo*, a comédia grega desenvolve um tipo de paródia específica que só raramente, e talvez acidentalmente, consistia na representação de um texto noutra. Na verdade, a paródia era encarada como uma forma não literária que visava mais a peça, enquanto acção, com tudo o que a rodeava, do que o registo escrito da mesma, que potenciava um número indefinido de encenações. Assim, «A paródia pode ser usada para reconstruir os seus alvos, quer sejam verbais ou mecânicos.»¹⁶ Por exemplo, os vv. 440-441 de *Os Acarnenses* parecem euripidianos e contribuem para a reconstrução textual do frg. 698 de Eurípides: ΔΙΚΑΙΟΠΟΛΙΣ. δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον, / εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή. «DICEÓPOLIS: Hoje tenho de me fazer passar por mendigo, tenho de ser aquilo que sou, não apenas parecê-lo.»¹⁷

De facto a paródia do disfarce, subjacente a toda a acção teatral, é aqui manifesta. O alvo principal desta crítica não é o texto euripidiano em si, mas a semiose dramática que só se concretiza na representação: em última análise, todas as peças de teatro, incluindo as do próprio Aristófanes, e a atitude de suspensão da descrença por parte do público, que se torna conivente e possibilita tal situação. O auditório sabe que a personagem continua a ser Diceópolis, mas finge desconhecer que se trata de uma produção ficcional.

Nos vv. 173 ss. de *A Paz*, Trigeu viaja para o céu num escaravelho, em clara paródia a *Belerofonte*. E a cena tornou-se um dos raros testemunhos da existência da *mekhane* no drama grego. Nos vv. 404-408 de *Os Acarnenses*, encontramos uma referência ao *ekkyklema*: dos poucos testemunhos que nos chegaram sobre a existência de tal mecanismo. Por isso, o trecho funciona para nós como um elemento que serve para reconstituir historicamente uma encenação, ao passo que, para os espectadores gregos, não passava da paródia de uma convenção frequentemente utilizada.

Dane, citando B. Snell, para quem Aristófanes foi o primeiro crítico literário – já que nele se encontra, pela primeira vez, a definição de um poeta em termos de estilo verbal –, especifica que apenas na segunda metade de *As Rãs*, diferentemente do que acontece em *Os Acarnenses* ou em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, «Eurípides é definido menos pelas suas práticas dramáticas do que pelas verbais.»¹⁸

¹⁶ Id., 21.

¹⁷ O texto grego reproduz da edição de HALL, F. W. and GELDART, W. M., *Aristophanis Comoediae*, Oxford, University Press, ²1964. A tradução é de SILVA, M. F., *Aristófanes. Os Acarnenses*, Coimbra, INIC, 1988, 54.

¹⁸ DANE, (1988) 27.

Em *As Rãs*, o disfarce, enquanto convenção teatral, é objecto de paródia na primeira parte, quando utilizado por personagens como Dioniso e Xântias, e abandonado na segunda, na medida em que se passa para uma crítica de aspectos linguísticos. Desta forma, o texto sobrepõe-se às convenções inerentes à semiose dramática. A vitória de Ésquilo sobre Eurípidés representa a do documento histórico sobre a representação viva. O mesmo sucede em *As Nuvens*. Aristófanes recorre a uma convenção cénica para destruir as restantes. O coro refere-se às peças teatrais como textos. O comediógrafo criava assim uma forma de crítica à qual permanecia imune. O objecto passava a ser o estilo individual de cada autor e não as convenções que tornavam possível a conclusão do círculo comunicacional por parte de cada peça. O público, “ingénuo” cúmplice de tais devaneios ficcionais, dava lugar à elite literária culta, a que tinha capacidade para adquirir o texto e interpretá-lo.

Por fim, Dane remata assim: «Marca distintiva da Comédia Antiga era o desdém paródico por toda a convenção através da qual é inteligível e o desdém satírico pela sociedade que possibilita a sua existência. No entender de Platónio, a liberdade satírica de que gozava a Comédia Antiga conduziu a represálias e à sua supressão: os escritores da Comédia Antiga tinham medo; não se conseguiam encontrar chefes para os coros. Platónio refere-se aos ataques da Comédia Antiga à sociedade, mas o seu argumento poderia também abranger os ataques à Comédia Antiga em si mesma. O que leva à transformação da Comédia Antiga na Média e na Comédia Nova é a sua autoparódia – o desafio e a refutação de muitas convenções em que estava baseada. A produção de paródia conduziu à produção de literatura. E um drama reduzido a literatura já não é drama de maneira alguma.»¹⁹

Em resumo, a paródia, reflexo literário da sátira e um dos processos da mesma, assume-se como factor influente na sucessão dos paradigmas estético-literários. Por isso, razão têm, neste caso, os formalistas russos.

O romance de Luciano, *Uma história verídica*, surge marcado pela profissão de fé na mentira: οὐ γὰρ μόνον τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως οὐδὲ τὸ χαρίεν τῆς προαιρέσεως ἐπαγωγὸν ἔσται αὐτοῖς οὐδ' ὅτι ψεύσματα ποικίλα πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως ἐξειρηνόχαμεν, ἀλλ' ὅτι καὶ τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμωιδήτως ἤνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων, οὓς καὶ ὀνομαστὶ ἄν

¹⁹ Id., 63-64.

ἔγραφον, εἰ μὴ καὶ αὐτῶι σοι ἐκ τῆς ἀναγνώσεως φανείσθαι ἔμελλον. «Efectivamente, o que nela os seduzirá reside não apenas na estranheza do tema, ou na minha intenção de divertir, ou no facto de ter inventado mentiras variadas que têm todo o ar de verosimilhança e de verdade, mas igualmente na circunstância de, à laia de paródia, cada passo da narrativa fazer alusão a certos poetas, prosadores e filósofos que nos deixaram obras fantásticas e cheias de imaginação – autores esses cujos nomes eu explicitaria, se a simples leitura não bastasse para que tu próprio os identificasses.»²⁰

Cita os casos de Ctésias de Cnido, Iambulo e Ulisses, o ἀρχηγὸς δὲ αὐτοῖς καὶ διδάσκαλος τῆς τοιαύτης βωμολοχίας «guia e mestre neste tipo de charlatanice».²¹ Critica depois os filósofos que julgavam que não seriam descobertas as patranhas que escreviam. Pelo contrário, as suas mentiras são mais desculpáveis, dado que previne assim o leitor: διὸ δεῖ τοὺς ἐντυγχάνοντας μηδαμῶς πιστεύειν αὐτοῖς. «Portanto, não deve o leitor dar o mínimo crédito às minhas histórias.»²²

Efectivamente, ao considerar a mentira como a marca distintiva do género a que pertence a sua obra, o autor procura acentuar a importância da convenção estética inerente a toda a produção ficcional.²³ Explicita aquilo que vulgarmente se constitui como um acordo tácito entre autor e leitor, isto é, quando o primeiro escreve um romance, uma epopeia, uma tragédia ou outra obra literária, não necessita de prevenir que o *mundo possível*²⁴ por ele criado possui uma existência própria e independência face à realidade. Ulisses é criticado, não pela natureza maravilhosa das histórias que conta, mas por julgar que os seus ouvintes as consideram verdadeiras. Assim, não é de estranhar a narração, à maneira da *Iliada*, dos combates épicos verificados no interior da baleia. Contudo, os exércitos contendores são bastante mais bizarros. A paródia de episódios da *Odisseia* é visível, por exemplo, no caso da ilha das mulheres.

Em suma, segundo Dane, o objecto de crítica de obras como *Uma história verídica* e o *Livro 4* de Rabelais é «a redução do relato de via-

²⁰ Texto lição da Loeb Classical Library, *Lucian I*. Translated by HARMON, A. M. Cambridge, Massachusetts – London. Harvard University Press, 1979, tradução de MAGUEJO, C., *Luciano. Uma história verídica*. Lisboa, Inquérito, s.d., 1.2, p. 17. O comentário linguístico do passo aparece em FERREIRA, (1999) 129-131.

²¹ Id., 1.3, p. 19.

²² Id., 1.4, p. 19.

²³ Vd., a propósito, a teoria de Siegfried Schmidt, sintetizada por AGUIAR E SILVA, V. M. de (1991) 198.

²⁴ Vd., id., 201, onde se expõe o pensamento de Teun A. Van Dijk sobre o assunto.

gens a uma linguagem científica». ²⁵ Este é um problema bastante pertinente na literatura antiga. Como veremos adiante, desde a *Poética* de Aristóteles que se verificava uma rígida distinção entre as obras em verso e as que eram escritas em prosa. Assim, enquanto as primeiras deviam ser caracterizadas por um conteúdo ficcional, já as segundas deviam relatar a verdade dos factos. Era este o principal critério de distinção da epopeia e da tragédia em relação à história, por exemplo. A rebeldia de Luciano a este princípio reside no facto de advogar o carácter ficcional de uma obra em prosa. Algo ainda mais desconcertante acontece em Petrónio. Em Sat. 118, Eumolpo defende a importância da mitologia, mesmo em epopeias históricas. Os versos que declama exemplificam a sua asserção. Contudo, a forma que o romance de Petrónio apresenta é a prosimétrica. Será então ficcional a obra petroniana ou um relato objectivo da realidade quotidiana? Será uma das hipóteses incompatível com a outra ou poderão conciliar-se? É um problema ao qual tentaremos responder no primeiro capítulo, quando tentarmos definir o género a que pertence o *Satyricon*.

Não podemos deixar de constatar que a paródia assim concebida difere não só da forma como a entendem os lexicógrafos dos séculos XVII e XVIII, como também das teorias apresentadas por Aristóteles, Ateneu, Diógenes Laércio e outros teorizadores clássicos.

Em suma, o conceito de paródia diverge diacronicamente. O mesmo sucede quando é definido segundo as poéticas explícita ou implícita. Além disso, os autores de uma mesma época não utilizam a terminologia de forma homogénea.

Saint-Denis, por exemplo, considera a paródia equivalente ao *pastiche* e aos «à maneira de...». ²⁶ Consiste no exagero de determinados traços ou tiques do estilo de um determinado autor. Contudo, tal caricatura não deve tornar impossível o reconhecimento do texto parodiado. Embora utilizemos, neste estudo, o termo caricatura para definir uma das formas de procedimento da paródia, o certo é que Cèbe diz que elas diferem, na medida em que a primeira tem por objecto os elementos mais disformes, ao passo que a segunda, as obras mais perfeitas de cada género. ²⁷

No lema referente à paródia latina do *Oxford classical dictionary*, contrariamente ao que sucede com a teoria do autor de *Essais sur le rire et le sourire des Latins*, Fordyce distingue entre *pastiche* e paródia: o primeiro «caricatura o estilo de um original, sem adesão às suas palavras» ²⁸, a segunda consiste na distorção de um original bem conhecido,

²⁵ DANE, (1988) 73.

²⁶ SAINT-DENIS, E. de, (1965) 170-171 e 237.

²⁷ Vd. CÈBE, (1966) 10.

²⁸ FORDYCE, C. J., (1950) 649. A terceira edição (1996) deste dicionário, p. 1115, apresenta

através do mínimo de alterações vocabulares ou literárias, de forma que se verifique um contraste entre forma e conteúdo.

Genette, por sua vez, defende que a paródia é uma transformação de pormenor, com objectivo lúdico. Desta forma, o estilo elevado do original adapta-se a um tema insignificante. É o que sucede em *Le chapelain décoiffé* de Boileau. Assim, o tom da tirada de Dom Diego, na cena IV do acto I, onde a personagem lamenta a sua incapacidade para vingar com a espada a afronta sofrida, tem nítidas semelhanças com a cena em que o capelão exprime o seu pesar pela perda da peruca, causada por uma que-rela que se tinha gerado em torno de uma tença régia. Transcreverei apenas dois versos correspondentes de cada obra, que julgo suficientes para ilustrar o processo: «DON DIÈGUE: Ô rage! ô désespoir! ô vieillesse ennemie! / N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie?»²⁹ «CHAPELAIN: Ô rage! ô désespoir! ô Perruque m'amie! / N'as-tu donc tant duré que pour cette infamie?»³⁰

O autor visa o poeta Chapelain e não Corneille.

O *pastiche* é a imitação, isto é, a inspiração que um texto de um autor suscita noutro. Consiste na evocação do estilo de um escritor, de uma escola, de uma época, etc. Contudo este processo tem um objectivo lúdico. Hutcheon acrescenta que a paródia difere dele na medida em que se trata de uma «síntese bitextual»³¹, que procura acentuar a diferença e não a semelhança. Por isso, a paródia está para o *pastiche* como a figura retórica para o *cliché*.

Entre os muitos termos que Genette apresenta, importa sublinhar o *travesty*, que consiste na transformação de um texto com intuito satírico.³² Desta forma, um assunto elevado é retratado em estilo corriqueiro. O exemplo apresentado consiste na abordagem que Scarron, em *Le Virgile travesti*, faz do tema da *Eneida*, em octossílabos verbosos e em linguagem trivial.

A distinção entre paródia e sátira baseia-se fundamentalmente nos alvos visados por cada uma. Assim, enquanto a primeira tem por objecto as convenções estéticas, a segunda centra-se sobretudo numa visão deformante da sociedade, realçando as suas estruturas, os seus costumes, tipos, preconceitos, etc., com intuito moralizante.

uma concepção bastante mais alargada de paródia, que é a de Hutcheon, e dela falaremos adiante. Por isso se citam mais exemplos do que no artigo de Fordyce.

²⁹ CORNEILLE, P., *Le Cid* (ed. Fernand Duval), Paris, Larousse, s.d., cena IV, acto I, vv. 237-238, p. 30.

³⁰ Apud JARDON, (1988) 175.

³¹ HUTCHEON, (1985) 50.

³² *Charge* é, segundo Genette, a imitação satírica. Na verdade, o autor do hipertexto procura realçar os traços típicos do estilo do texto parodiado, num claro intuito de ridiculização do seu alvo.

Chegados a este ponto, vemo-nos confrontados com um problema: no meio de tal babel de teorias e terminologias sobre a paródia, qual a que devemos adoptar como linha mestra deste estudo?

Parece-me que a resposta ficou de algum modo antecipada ao longo da exposição. Com um intuito muito prático, procuraremos aproveitar de cada uma o que de melhor tenha para nos oferecer. Assim, ao nível da macroestrutura, importa começar por separar a paródia propriamente literária da que está ao serviço da sátira de instituições ou de pessoas.³³

Para estabelecer a ordem dos capítulos da parte referente à paródia literária, recorreremos à distinção proposta por Madelénat entre paródia intragenérica e extragenérica. Assim, começaremos pela abordagem da

³³ Começou na antiguidade o alargamento do sentido do termo paródia. Efectivamente, como já vimos em nota anterior, descrevia inicialmente uma modalidade literária paralela e/ou contrária a um canto, um hino, uma composição acompanhada pela flauta, ou uma fábula mitológica. Segundo Quintiliano, 9.2.35, porém, o termo [...] *abusivue* [...] *in uersificationis ac sermonum imitatione seruat*. «[...] conserva-se para designar abusivamente uma imitação de discursos em verso ou em prosa.» Ora a reprodução de determinados rituais, com intuito ridiculizador, em obras de poética implícita greco-latinas e medievais leva FREIDENBERG, (1974-1975) 273-4, a formular a seguinte interrogação retórica: «se temos simulação consciente, se nos vemos confrontados com a totalidade do sagrado ou formas legitimadas com um conteúdo ilusório, então não estaremos perante a mesma paródia, nestes rituais e peças, que na *Batracomiomaquia*? Melodias litúrgicas com poemas absurdos, um ofício religioso sobre um burro, um funeral sem cadáver, um casamento sem par de noivos, um nascimento sem recém-nascido: é a mesma *Batracomiomaquia*, na qual encontramos uma forma conhecida e rigorosamente canónica juntamente com uma total ausência de um conteúdo apropriado.» Ainda segundo o mesmo crítico, 276, «[...] o originalmente parodiado era precisamente o que era mais sagrado – os deuses e o culto; a transferência da paródia para “os poderes temporais”, para reis, governantes, e assembleia popular (o parlamento), os juízes, e para todas as principais formas civis, foi secundário.»

Ao estudar as influências textuais e discursivas no *Lazarillo de Tormes*, escreve GÓMEZ-MORIANA, A., (1980-1981) 18: «Com efeito, a colocação em evidência da inautenticidade da confissão autobiográfica como discurso ritual no quadro das práticas jurídicas e religiosas da Inquisição, abrirá caminho à confissão autobiográfica *ficcional*, nova convenção (ou contrato social) institucionalizada pelo género literário chamado romance picaresco.» Mais adiante (28), conclui: «O discurso do pobre (Lázaro) como o discurso do louco (Dom Quixote) são obra de marginais e não encontram legitimidade senão no acto de subversão carnavalesca que denuncia as práticas rituais da sociedade enquanto instrumentos de uma ideologia repressiva.» Embora não utilize o termo “paródia”, o autor do estudo refere-se claramente à imitação ridiculizadora das práticas inquisitoriais e confessionais, que extrapolam o universo literário. CÈBE, (1966) 9, e MEDEIROS., W. de e MENDES, J., (1973) 1361, julgam igualmente que a paródia pode ter por alvos todos os sistemas codificados, referidos na página 16 deste trabalho. Finalmente, HUTCHEON, (1985) 28, afirma que «É conhecida a tendência da literatura para parodiar o discurso não literário.» Assim se justifica a divisão deste estudo em duas partes.

paródia dos géneros narrativos, passaremos para os dramáticos e, posteriormente, para os líricos. Concluiremos com o estudo da sátira paródica de instituições romanas como a superstição, a justiça e a educação. No âmbito do modo narrativo, principiaremos por estudar a representação temática e estrutural do romance sentimental grego no *Satyricon*. Num segundo capítulo, procuraremos ecos de Homero, de Virgílio e de Lucano na obra de Petrónio. Por fim, analisaremos a forma como o autor retoma temas e motivos das epístolas e tratados morais de Séneca. Também será alvo da nossa reflexão o modo e o intuito com que Petrónio transcontextualiza motivos e expressões das tragédias de Séneca e de Eurípides. Terminaremos a primeira parte com um subcapítulo dedicado ao estudo das reminiscências da poesia de Ovídio em Petrónio.

Esta orientação visa apenas facilitar uma abordagem estruturada do tema que nos interessa.

Convém esclarecer, no entanto, que, ao começarmos o nosso estudo pelas reminiscências do romance sentimental grego no *Satyricon*, não pretendemos identificar as características daquele género com as desta obra. Na verdade, a forma prosimétrica do texto também o aproxima da sátira menipeia. Embora idêntica sob o ponto de vista formal, a *Apocolocyntosis* de Séneca manifesta um pendor mais acentuadamente satírico que o da obra petroniana.

São movediças – importa reconhecê-lo – as areias em que operamos.

Para estruturar cada capítulo, aproveitaremos, sempre que tal for possível, a terminologia dos lexicógrafos dos séculos XVII e XVIII e as distinções propostas por Genette. Por exemplo, como o romance sentimental grego, também o *Satyricon* apresenta constantes citações e alusões à epopeia e à tragédia. Contudo, a diferença reside no facto de, nas obras daquele género, se não verificar o distanciamento irónico que se encontra na obra de Petrónio. Por isso, o que, no caso grego, não passa de transposição ou de *forgerie* tem tendência a tornar-se, no caso latino, paródia ou *pastiche* em relação à épica e à tragédia, e *travesty* ou *charge* em relação ao romance de amor grego. Para cada caso, apresento dois termos, já que a distinção proposta por Genette entre transformação e imitação se revela de difícil e subjectiva aplicação. Por isso, em algumas situações, servir-nos-emos da teoria dos autores greco-latinos, que apresenta, de jeito mais funcional, os métodos paródicos. Na verdade, de acordo com estes teóricos, a paródia «Pode manifestar-se através da introdução de um verso ou de um conjunto de versos, alterados ou não, num discurso, para eventualmente provocar ambiguidade; na simples modificação de algumas palavras do discurso inicial; na elaboração de um texto novo nos moldes de outro já existente; ou na alusão cómica a outra obra ou passo de outra

obra, ou ainda, metonimicamente, a um autor.»³⁴ Quanto à paródia de convenções literárias, que pode apresentar um certo paralelo com a das teatrais e ficcionais proposta por Dane, essa parece estar presente no recurso abundante, por parte de Eumolpo, ao maravilhoso, no poema de maior extensão do *Satyricon*.

Finalmente, a teoria de Hutcheon alerta-nos para a necessidade de atendermos aos indícios que nos possibilitam identificar os alvos da paródia, as intenções codificadas e as pistas fornecidas ao leitor na decodificação das mesmas. Este, por sua vez, faz uso de um determinado número de competências: linguística, retórica e ideológica. A primeira permite a interpretação do sentido superficial do texto; a segunda pressupõe o conhecimento das normas que constituem a tradição linguística e literária; e a terceira tem que ver com o sistema de valores partilhado por codificador e decodificador, através do qual se chega ao significado “profundo” da obra. Torna-se também imperioso contextualizar o texto e o autor na sua época, para podermos esporadicamente comparar a abordagem, que Petrónio faz de alguns temas, com a de outros autores da literatura latina.

Seria interessante reavaliar a paródia na literatura latina, com base neste novo aparelho teórico. Começaríamos por nos questionar sobre quais as variedades de *ethos* que estariam subjacentes a imitações tão variadas quanto aquelas a que assistimos nas comédias de Plauto. É que, nos vv. 597-613 de *Miles gloriosus*, o escravo Palestrião, ao indicar processos de derrotar o arrogante Pirgopolinices, recorre à linguagem típica dos discursos do presidente do conselho de guerra para instruir os seus ajudantes. Já em *Mercator* e *Bacchides*³⁵ é evidente o retomar de motivos típicos do *pathos* trágico. Assim, a título de exemplo, na primeira peça, Carino diz que não imitará os amantes que, noutras obras, contam os infortúnios amorosos à Noite, ao Dia, ao Sol ou à Lua (1-7). Contudo, nos vv. 830-837, esquece a promessa e dirige-se à porta da casa paterna. O motivo do arrebatamento furioso, típico da tragédia, também é retomado em *Menaechmi*, quando Menecmo II, simulando loucura, invoca Baco e Brómio e imagina que está a caçar numa floresta, rodeado por uma cadela raivosa e um bode fedorento (836-840). Já a alusão a situações da épica aparece nos vv. 268 e 942 de *Rudens*. Em *Curculio* abundam os temas, motivos e processos trágicos e épicos: o herói maldito (216-222); a cena do sonho (260-273); o juramento solene (288-295); as libações (88-89); as propostas de alívio e moralização do confidente (23-24, 49-56); as imprecações contra os deuses (217-218); a prostração do suplicante

³⁴ FERREIRA, (1999) 132.

³⁵ Vd. vv. 932-934 e 1053-1058, respectivamente.

(630); a invocação da espada ou do escudo (574-575); o discurso do mensageiro (328-363); a utilização recorrente do vocabulário jurídico e amoroso (5-6, 47 e 162). Como veremos nos próximos capítulos, muitos deles serão retomados por Petrónio. A questão está em saber se a intenção dos dois autores é a mesma, se o leitor suposto é idêntico e se tal significa ou não um corte com a tradição literária.

O formalismo do espírito jurídico é objecto de ridiculização em *Pro Murena*, 26. O orador imita pela palavra e pelos gestos a atitude dos litigantes que pleiteiam por um mesmo domínio. Trata-se de um motivo também abordado no *Satyricon*, como veremos adiante. Será instrutivo comparar as posições do advogado Cícero com as dos anti-heróis do romance.

No ataque que faz à severidade de Catão, «A arte do caricaturista», na opinião de Saint-Denis, «é aqui manifesta e magistral: o orador escolheu as fórmulas mais ousadas de Zenão; fabrica ele próprio, a partir delas, algumas *eiusdem farinae*. Bem malicioso teria de ser o juiz capaz de distinguir as citações exactas e os *pastiches*, as cópias e as caricaturas. E o próprio Catão, ao sair da audiência, limitou-se a reconhecer: *Habemus facetum consulem!* ‘Temos um cônsul divertido!’ Era o melhor que tinha a fazer.»³⁶

A paródia do estilo patético de Hortênsio é evidente no *De suppliciiis*, 32. Cícero convida ironicamente Hortênsio a usar do mesmo expediente que o seu mestre M. António, o qual, na defesa de Mânio Aquílio, tinha rasgado as vestes, para que o povo e os juízes se compadecessem do arguido. Enquanto isso, dissertava copiosamente sobre o golpe que o chefe dos inimigos lhe havia desferido na testa. A ironia torna-se clara, pois percebemos que o réu que Hortênsio defende é Verres, homem que vive uma vida luxuosa. Trata-se de uma sátira paródica, dado que o Arpinate parodia o virtuosismo espalhafatoso que caracteriza a estética retórica do advogado de defesa, com vista a atingir principalmente a pessoa que está a ser julgada. Não terá um intuito semelhante a imitação que Petrónio faz das tragédias e das *Epistulae morales* de Séneca? Quais as semelhanças e as diferenças que se verificam entre as ideias de Cícero e as que expõem Encólpio e Agamémnon nos capítulos iniciais da obra?

Em Horácio, a paródia, nas *Sátiras*, é um processo constante. Exemplo famoso é o *Iter Brundisianum*. Em 1.5.51-56, o sujeito poético, à boa maneira épica, invoca a *Musa* para o ajudar a resumir a disputa entre o truão Sarmento e Méssio Cícirro, assim como para lhe lembrar a «ilustre» ascendência dos contendores. O cómico resulta do contraste entre as

³⁶ SAINT-DENIS, (1965) 246.

palavras elevadas do sujeito poético e as triviais das personagens. Recordemos igualmente a *Sát.* 2.4.11 ss., quando se recorre ao tom didáctico e oracular para debitar receitas de culinária, ou a *Sát.* 2.5.1 ss., onde, em clara paródia à *Odisseia*, Ulisses pede a Tirésias que o industrie sobre os meios de alcançar riqueza. Ainda no livro 2, poderíamos aludir à paródia das diatribes filosóficas e exortações estoicas, na *Sát.* 3, aos sermões moralizantes, na *Sát.* 6, e ao *pathos* épico e trágico, na *Sát.* 8.

Além das *Sátiras*, também as *Epístolas* nos fornecem um importante manancial desta estratégia discursiva. Basta lembrar apenas, e a título de exemplo, o convite para jantar que Horácio endereça a Torquato (1.5), onde, à maneira das pregações moralizantes, se faz o elogio da embriaguez.

A sátira paródica é evidente em *Diui Claudii Apocolocyntosis* de Séneca. Recorrendo à forma prosimétrica, característica da sátira meni-peia e também presente no *Satyricon*, o autor utiliza motivos e expressões da épica e da tragédia, sobretudo, para pôr em evidência os defeitos físicos e morais de Cláudio. O objectivo é ridicularizar e aviltar esta figura.

Terminamos esta breve e muito incompleta resenha sobre o tema da paródia na literatura latina com uma referência à *Sát.* 4 de Juvenal, mais precisamente aos vv. 34-36. É o momento em que se faz uma invocação às Musas, bem ao jeito da épica, para que inspirem a narração das deliberações tomadas no conselho convocado por Domiciano, com o objectivo de discutir o melhor recipiente para um enorme rodovalho.

Em relação a estas paródias, importaria estudar as motivações de cada autor, o contexto social e literário que as inspira, o tipo de leitor visado, em suma, tudo o que directa ou indirectamente pudesse condicionar a intenção implícita inerente a cada texto. Cingir-nos-emos ao caso de Petrónio e, quando tal se justificar, faremos uma ou outra referência esporádica a alguns destes autores e obras.

Finalmente, analisaremos o tipo de relação que a paródia, no *Satyricon*, estabelece com os textos parodiados. Será de transgressão autorizada ou de refuncionalização das estruturas caducas de determinados géneros? A paródia dos géneros heróicos, que representam um mundo de valores elevados, não simbolizará o olhar nostálgico de Petrónio para uma longínqua Idade do Ouro? Ou, pelo contrário, corresponderá a um afastamento em relação a esse universo e a imersão na lama que parece o habitat preferido pela sociedade do seu tempo? Será ainda o reflexo de uma atitude niilista de distanciamento aristocrático do Árbitro das Elegâncias em relação ao passado e ao presente? A frieza com que, segundo o relato de Tácito, Petrónio encarou a própria morte pode corroborar esta última hipótese. Em suma, a reflexão mais aprofundada destas questões será o cais a que teremos de aportar no termo desta jornada.

I. PARÓDIAS DE TEXTOS LITERÁRIOS

A transcontextualização de alguns tópicos do romance grego de amor e da epopeia constitui o suporte de toda a trama narrativa do *Satyricon*. Tão entrelaçadas se encontram as paródias da épica e do romance sentimental, que é apenas por uma questão metodológica que as apresentarei separadas.

Vou começar pela paródia intragenérica, cujo antimodelo é o romance sentimental.

1.1. A paródia do romance sentimental

Quando nos propomos abordar o tema da paródia do romance sentimental grego, presente no *Satyricon*, não podemos deixar de situar tal debate no âmbito da determinação do género em que a obra petroniana se insere. As opiniões divergem: alguns estudiosos defendem que se trata de uma sátira; outros, de várias sátiras; e outros ainda, de um romance. Neste capítulo tentaremos demonstrar que o *Satyricon* é um romance no sentido mais moderno da palavra: o carácter inconcludente e polifónico do género justifica a divergência de opiniões que, nesta matéria, tem reinado. A constatação do facto arrastará consigo a conclusão de que as personagens do romance de Petrónio procuram na diversidade de formas de representação do universo o conhecimento de si mesmas, reflexo da busca de identidade do próprio autor.

Vem de longe a discussão sobre o género a que a obra petroniana pertence: e tem feito jorrar rios de tinta. Assim, Macróbio, escritor dos sécs. IV-V d. C., autor de *Saturnais*, «reconhece explicitamente a Petrónio a paternidade de um romance erótico» e nega «qualquer conexão com o romance grego». ¹ João Lido, autor bizantino do séc. VI d. C., realça o timbre realista subjacente à obra do Árbitro das Elegâncias e a estreita relação que mantém com a sátira.

Efectivamente, na escolha do título da obra, Petrónio não nos deu grande ajuda para a resolução deste enigma: *Satyricon* é o genitivo do

¹ GAGLIARDI, D., (1993) 25.

plural grego de *satyrica*, com a palavra *libri* subentendida (cf. Virgílio, *Georgicon libri = Georgica*). Com o uso do sufixo *-i(a)ca*, presente em *Ephesiaka*, *Milesiaka*, *Babyloniaka*, *Aethiopika*, *Kypriaka* e *Phoenikika*, o autor pode ter pretendido sugerir a ligação da sua obra ao romance grego, enquanto o elemento *satura* poderia indiciar, entre outras coisas, a presença, nesta obra, de temas comuns à sátira romana. Segundo Niklas Holzberg, «ao chamar à sua obra ‘Uma história da terra dos Sátiros’, Petrónio torna claro que o seu romance não decorre no mundo idealizado de um país distante. As suas personagens são delineadas, pelo contrário, parcialmente sobre o modo cómico-satírico, parcialmente com traços realistas. Isto é-nos indicado pela palavra ‘Sátiros’.»² Estes companheiros de Dioniso, juntamente com o próprio deus, eram conhecidos das quartas partes das tetralogias gregas, em que se parodiava ou ridiculizava o mundo heróico anteriormente representado. Mas não será de excluir liminarmente a hipótese de o título referido pretender sugerir que se trata de uma *satura* em sentido etimológico, isto é, constituir uma narrativa dos assuntos mais diversos.³

Segundo Walsh, o romance de formação latino é o resultado de três subgéneros gregos: o romance de amor, a narrativa de viagens e o romance cómico.⁴

Aproveitando as pequenas histórias que se contavam nos jantares de círculos de amigos, Aristides de Mileto compilou-as numa forma literária que haveria de obter enorme sucesso em Roma. A sua *uirtus comica* e crítica assentava na abordagem irónica e cínica de temas sexuais e da fantasia e superstição populares.

No séc. I a. C., Sisena traduziu para latim essas *fabulae Milesiae*; e tal seria a receptividade que alcançariam, que o próprio Plutarco relatava

² HOLZBERG, N., (1995) 64.

³ Segundo Heinze, o *Satyricon* resulta da reelaboração ou justaposição de géneros como o romance sentimental grego, a sátira menipeia, a epopeia e a tragédia (GALLI, 1997: passim). COFFEY, M., (1976) 186, diz que o *Satyricon* é um híbrido de sátira e narrativa romanesca, constituindo-se assim como miscelânea. ASTBURY, R., (1977); PARSONS, P., (1971), afirmam que Petrónio não inovou em nada, uma vez que é no romance cómico grego que se devem procurar as origens da forma prosimétrica presente no *Satyricon*. Críticos como HIGHET, G., (1941); ARROWSMITH, W., (1966); SOCHATOFF, A. F., (1970); ZEITLIN, F. I., (1971 e 1971a), que encaram Petrónio como um moralista, tendem a aproximar a obra da sátira. Finalmente, RELIHAN, J. C., (1993) 95, opina que a estrutura da obra é a do género picaresco e os temas são comuns à sátira menipeia. FEDELI, P., (1989) 348-9, põe inclusivamente a hipótese de títulos como *Petronii Arbitri Satyricon*, *Petronii Arbitri Satirarum libri*, *Petronii Arbitri satyri fragmenta*, *Satirici libri* serem formulações posteriores ao próprio texto petroniano e pretenderem reiterar a proximidade entre este e a sátira menipeia.

⁴ WALSH, P. G., (1970) 7-31.

o escândalo dos Partos, ao encontrarem, entre os despojos dos soldados romanos vencidos, textos deste teor (Plut., *Crass.* 32). As quatro milésias do *Satyricon* ecoam algumas características deste tipo de ficção. Assim, as histórias do Menino de Pérgamo e da Matrona de Éfeso, ambas contadas por Eumolpo, a propósito da volubilidade e inconstância de efebos e mulheres, abordam um tema sexual. As histórias de aventuras ocorridas com feiticeiras e com um lobisomem realçam as vertentes da credice e do sobrenatural.

A literatura de viagens também tinha uma longa tradição na cultura grega. Vinha desde a *Odisseia* e prolongava-se por autores como Estrabão e Luciano. Contudo, a sua influência no *Satyricon* é algo marginal. Para Walsh, a obra petroniana não deverá ser encarada como a descrição das características físicas de um determinado percurso. Será antes um roteiro burlesco e autobiográfico do herói e dos seus amigos através do «mundo da sátira romana»⁵. O eventual início da acção em Marselha, a deslocação do protagonista para uma cidade campana e o naufrágio, seguido da chegada a Crotona, não são significativos para, numa linha de estreita ortodoxia, inserirmos a obra no seguimento daquela tradição.

O romance sentimental do séc. I d. C. parece ser, entre todos, aquele que apresenta comprovado desenvolvimento, com os seus tópicos perfeitamente estilizados. Contudo, esta afirmação merece algumas reservas, visto que, ultimamente, têm sido descobertos fragmentos de romances cómicos, cujo grau de complexidade é ainda difícil de avaliar.

Segundo Ewen Bowie, a produção do romance de amor grego situa-se essencialmente entre 60 e 320 d.C. e concentra-se sobretudo entre 150 e 250 d.C.⁶ Se pensarmos que o *Satyricon* datará sensivelmente de meados do séc. I, fará sentido falar numa eventual influência do romance grego na obra de Petrónio, quando muitas das obras subsistentes são posteriores à deste romancista?

Para tentar ultrapassar esta dificuldade, adoptaremos a teoria de Reardon, para quem as novelas sentimentais que chegaram até nós constituem o culminar de um processo evolutivo bastante anterior.⁷ Assim, é entre os fins do séc. II e princípios do séc. I a.C. que deverá procurar-se a origem desta prosa romanescas. Segundo L. Galli, será então pertinente o estudo dos pontos comuns entre o romance de Petrónio e as obras que lhe são posteriores, na medida em que estas apresentam uma fase desenvolvida das características das primeiras.⁸

⁵ ID., 10.

⁶ BOWIE, E., (1994) 443.

⁷ Apud CONTE, (1996) 33-34 n. 41.

⁸ GALLI, L., (1996) 33-45, esp. 34-35.

Entre os modernos estudiosos, Heinze, Mendell, Pacchieni e Barchiesi defenderam a existência, no *Satyricon*, de uma paródia do romance sentimental.⁹ São dois os níveis em que se pode verificar este processo: escolha do tema geral da obra e aproveitamento de tópicos que o romance de aventuras já tinha ido buscar a outros géneros literários.

Basicamente, o romance sentimental narra um singelo amor entre um rapaz e uma rapariga. Depois da separação dos enamorados, causada por vários infortúnios, acaba por se registar um final feliz, propiciado por algum deus.¹⁰

Ora a paródia no *Satyricon* começa logo com a escolha, como tema, de um amor homossexual. Assim, pouco depois do início do relato, somos confrontados com um sentimento de ciúme por parte do narrador autodiegético. Quando deixa de avistar Ascilto na palestra de Agamémnon, a angústia apodera-se dele, ao pensar que o rival possa estar a assediar o seu bem-amado Gíton.¹¹ Encólpio precipita-se esbaforido pelo

⁹ Cf. GALLI, (1997) passim; GAGLIARDI, D., (1993) 28-29, e n. 22; MENDEL, C. W., (1917) 158-172.

¹⁰ A integridade dos heróis do romance sentimental grego é, ainda que muito levemente, posta em causa por Aquiles Tácio. Com efeito, o assalto de Clitofonte à virgindade de Leucipe só resulta frustrado devido à intervenção da mãe da jovem em 2.23. É com requintado cinismo que o protagonista de *Leucipe e Clitofonte* corresponde aos pedidos ardentes de uma mulher casada (5.27). A sua cobardia, em 5.23, assemelha-se à de Encólpio. No fundo, isto reflecte o elevado grau de codificação que o género já tinha atingido nos primeiros séculos da nossa era. A reflexão sobre os seus temas e estruturas só se justifica enquanto tentativa de fuga à caducidade ou à própria morte do género (cf. COFFEY, 1976: 184).

¹¹ Efectivamente, como mais tarde confessará Gíton, com tristeza e pudor muito afectados, não se revelaram infundadas as suspeitas de Encólpio (*Sat.* 9.4-5): *'tuus' inquit 'iste frater seu comes paulo ante in conductum accucurrat coepitque mihi uelle pudorem extorquere. Cum ego proclamarem, gladium strinxit et "si Lucretia es" inquit "Tarquinius inuenisti".'* «Esse teu maninho ou companheiro – confessou – há pouco apareceu inesperadamente na locanda e começou a querer assaltar o meu pudor. Como eu gritasse, desembainhou a espada e afirmou: “Se armas em Lucrecia, encontre o teu Tarquínio”.» Em *Ab Vrbe condita* 1.57-58, Sexto Tarquínio, com o intuito de atentar contra o pudor da esposa de Colatino, ameaça-a nestes termos: *«Tace, Lucretia, [...]; Sex. Tarquinius sum; ferrum in manu est; moriere, si emiseris uocem»* (*Tite-Live. Histoire romaine. Texte établi par BAYET, Jean et traduit par BAILLET, Gaston. Paris, Les Belles Lettres. Vol. I, 1940, 93.* «Cala a boca, Lucrecia, [...]. Eu sou Sexto Tarquínio; tenho uma espada na mão; morres, se disseres uma palavra.» O desfecho do episódio é conhecido: Lucrecia, banhada em lágrimas, conta o sucedido a alguns familiares e amigos, e, depois de obter, mediante juramento, a promessa de vingança, suicida-se. O facto de Gíton, confrontado com a necessidade de escolher entre Encólpio e Ascilto, optar pelo segundo é a prova irrefutável da falta de sinceridade e do egoísmo do rapaz. Se o sucesso descrito por Lívio é o pretexto para pôr termo ao domínio etrusco e instituir um regime em que os magistrados detêm o poder, já o passo petroniano motiva as acusações mútuas que os rivais proferem e prenuncia a futura separação dos mesmos.

labirinto das ruas da cidade, na busca exasperada da locanda. A querela resultante da constatação do atentado marca o início de um processo que culminará com o repúdio temporário de Encólpio por parte do rapaz, em favor do outro concorrente. Do mesmo modo, não podemos esquecer que é este sentimento que está na origem de todas as desventuras de Quéreas e de Calíroo.¹²

A *crudelis Fortuna* persegue implacavelmente o par enamorado, adiando constantemente o desenlace feliz.¹³ A diferença reside no facto de, no *Satyricon*, essa força actuar como resposta às provocações do agente da acção, ao passo que, nos romances sentimentais, as personagens são títeres ao sabor dos seus caprichos. É ela que domina toda a acção.

Alguns estudiosos sustentam que o romance sentimental é o resultado literário de um processo muito em voga durante a Segunda Sofística e que consistia em trivializar tópicos das obras-primas da literatura mais antiga. Bakhtin assegura mesmo que «O romance grego utilizou e fundiu na sua estrutura quase todos os géneros da literatura antiga.»¹⁴ Reminiscências de Teócrito e evocações de Safo e do *Fedro* de Platão encontram-se em *Dáfnis e Cloe*. Contudo, embora tal seja, efectivamente, uma das características da Segunda Sofística, o certo é que esta atitude em relação aos grandes modelos pode ter existido muito anteriormente. Com efeito, o romance *Quéreas e Calíroo* de Cáriton, que data do séc. I d. C., apresenta já indícios dessa trivialização. Na verdade, são trinta e sete as vezes que Cáriton interrompe a narrativa para citar versos da *Ilíada* e da *Odisseia*.¹⁵ A título de exemplo, lembrarei apenas aqueles que Quéreas recita em 7.2.4, quando se prepara para defrontar Artaxerxes: Μή μὰν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην, / ἀλλὰ μέγα ῥέξας τι

¹² Cf. *Quéreas e Calíroo* 1.4.9-12.

¹³ Cf. *Sat.* 18.6, 71.1, 83.4, 84.1-4, 88, 94.1, 99-100.2, 106.3, 107.11, 111.3, 111.6, 112.1, 115.8-18, 140.14-15.

¹⁴ BAKHTIN, M., (1987) 89. Antes de tirar esta conclusão, o autor alega, a título de exemplo, motivos como o primeiro encontro, a paixão repentina, a melancolia, que já se encontravam na lírica amorosa helenística. As tempestades, os naufrágios e os sequestros eram frequentes na épica. O reconhecimento desempenhava um papel de enorme importância na tragédia; os motivos descritivos, na historiografia; e as deliberações e os discursos, nos géneros retóricos.

¹⁵ A obra de Aquiles Tácio contém poucas citações e apenas nos dois primeiros livros: em *Leucipe e Clitofonte* 1.8.2 ocorre uma citação de *Trabalhos e dias* 57-58 de Hesíodo; em 1.8.7 e 2.36.3, o romancista cita *Ilíada* 2.478 e 20.234-235 respectivamente; uma das fábulas de Esopo é a fonte de *Leucipe e Clitofonte* 2.21.1-4. São muitos os passos, porém, que indiciam a influência mais velada de outras obras literárias anteriores à de Aquiles Tácio.

καὶ ἔσσομένοισι πυθέσθαι. «Que a morte me não leve, sem luta nem glória, / mas em pleno apogeu; que deixe, entre os vindouros, viva / a minha fama.»¹⁶

Trata-se de uma forma de hiperbolizar os seus feitos, adaptando à “prosa épica burguesa”¹⁷ expressões de um passado heróico, cuja nostalgia teima em fazer reviver.

A identificação do romance sentimental com uma tragédia de final feliz aparece em 8.1.4: Νομίζω δὲ καὶ τὸ τελευταῖον τοῦτο σύγγραμμα τοῖς ἀγινώσκουσιν ἥδιστον γενήσεσθαι· καθάρσιον γὰρ ἔστι τῶν ἐν τοῖς πρώτοις σκυθρωπῶν. Οὐκέτι ληιστρεία καὶ δουλεία καὶ δίκη καὶ μάχη καὶ ἀποκατρέρησις καὶ πόλεμος καὶ ἄλωσις ἐν τούτῳ, ἀλλὰ ἔρωτες δίκαιοι <καὶ> νόμιμοι γάμοι. «Julgo que este último livro será o mais agradável para os meus leitores, uma vez que nele encontrarão a purgação (καθάρσιον) dos elementos trágicos (σκυθρωπῶν) dos livros precedentes. Fim às piratarias, escravidões, processos, combates, tentativas de suicídio, guerras, capturas; voltemo-nos agora para amores legítimos e casamentos legais.»¹⁸

Em suma, como sustenta Perry, os romances sentimentais carregavam sobre si o peso da tradição épica e trágica. Nesta medida, o romance grego de amor constitui um modelo em relação ao *Satyricon*¹⁹ e nele se inspiram as paródias da épica e da tragédia presentes no romance de Petrónio. Com efeito, muitos são os tópicos comuns àqueles géneros, retomados pelo romance de amor, que se encontram parodicamente imitados no *Satyricon*.

De acordo com o passo de Cáriton transcrito, as piratarias eram elementos trágicos. Contudo, também apareciam entre os tópicos inutilmente especulativos dos exercícios retóricos, como nos dá conta Encól-

¹⁶ Cf. *Il.* 22. 304 ss. Nas transcrições em grego adoptaremos a edição Loeb, GOOLD, J. P., *Chariton. Callirhoe*. Cambridge, Massachusetts – London, Harvard University Press, 1995. Embora SILVA, M. F., *Cáriton. Quéreas e Calíroe*, Lisboa, Cosmos, 1996, tenha utilizado, na sua tradução, a edição de MOLINIÉ, J., *Chariton. Chairéas et Callirhoé*. Paris, Les Belles Lettres, 1979, a verdade é que as diferenças em relação ao texto da Loeb nos não parecem significativas. Nessa medida, salvo nos casos assinalados em nota, adoptaremos, por sistema, a edição da Loeb e a tradução de M. F. Silva.

¹⁷ HOLZBERG, N., (1995) 48. O autor atribui este gosto pelos motivos épicos à nostalgia que as cidades do Mediterrâneo leste sentiam dos tempos em que, depois do reinado de Alexandre, se tinham mantido independentes. É que, depois da batalha de Áccio, em 31 a.C., os Romanos tinham passado a subjugar todas estas cidades.

¹⁸ O início da tradução varia um pouco daquele que SILVA, M. F. apresenta, uma vez que optei por seguir a de CONTE, (1996) 76, que me parece mais significativa para a ideia que se pretende demonstrar.

¹⁹ PERRY, B. E., (1967) 45-46.

pio, em *Sat.* 1.3: [...] *piratas cum catenis in litore stantes*, «[...] piratas instalados com cadeias no litoral». Poder-se-ia, porém, perguntar: em que tragédia aparece a figura do pirata? Na verdade, em nenhuma das que chegaram até nós. Com efeito, o pirata é uma personagem que o romance sentimental aproveita da Comédia Nova. O rapto de Palestra por piratas e a venda da jovem a um traficante de escravas são os incidentes que desencadeiam toda a acção de *Rudens* de Plauto. Esta comédia, como o próprio autor confessa no prólogo, é inspirada numa de Dífilo, autor de Comédia Nova. O pirata é, portanto, uma figura que participa em algumas variações histórico-literárias sobre um tema bastante mais lato, que é o do rapto, já presente na épica e na tragédia.

Se o sequestro de Helena por Páris é o móbil da guerra de Tróia e, portanto, um dos raptos mais famosos da história literária,²⁰ o certo é que este tema também se encontra em tragédias como *Íon* e *Helena* de Eurípides. Nos vv. 881-922 da primeira, Creúsa relata o rapto de que foi vítima por parte de Apolo; Helena conta o modo como Hermes, sob as ordens de Hera, a sequestrou e levou para o Egipto, nos vv. 243-247 da segunda.

Entre as diversas provações que o par enamorado podia experimentar, contava-se o rapto de um dos amantes por piratas: é o que acontece com Calíroo. Sepultada inconsciente, a heroína do romance de Cáriton vê-se sequestrada por Téron e seus sabujos que, inicialmente, apenas desejavam assaltar-lhe o túmulo (*Quér. e Calírr.* 1.9).

Segundo Slater, é na qualidade de piratas dos romances sentimentais gregos que Encólpio e Ascilto são interpelados por Quartila, em *Sat.* 17.4:²¹ '[...] *ubi fabulas etiam antecessura latrocinia didicistis?*' «[...] onde é que aprenderam a roubar melhor que na própria ficção?» O cómico da situação reside, por um lado, na inversão dos papéis, e nos tipos de delitos em questão, por outro. Assim, os anti-heróis é que são os agentes da acção. Além disso, o seu crime consiste na violação da privacidade e do secretismo de certos rituais sagrados. Torna-se, nessa medida, o pretexto para a crítica à falsidade dos agentes de culto.²²

²⁰ Outro rapto célebre é o de Perséfone por Plutão, descrito no *Hino homérico a Deméter*.

²¹ SLATER, N. W., (1990) 43.

²² A apresentação de Licas como *Cyclops ille et archipirata*, «o famoso Ciclope e arquipirata», além de sugerir a íntima relação que a paródia do romance sentimental estabelece com a da épica, pode também simbolizar a caricaturização da figura do pirata enquanto versão aburguesada do ciclope da mitologia homérica. O ciclope, o pirata e Licas funcionam como oponentes às missões dos heróis das respectivas obras. Mas, enquanto, na epopeia e no romance sentimental, a personagem não sofre evolução psicológica, o mesmo se não passa no romance petroniano. A ausência de passo, nos romances senti-

Já em *Sat.* 108. 14, entre os argumentos invocados por Trifena para pôr termo à luta que decorria a bordo da nau de Licas, constavam (vv. 2-4): [...] *Non Troius heros / hac in classe uehit decepti pignus Atridae, / nec Medea furens fraterno sanguine pugnat.* «[...] Nem o herói troiano / transporta, nesta armada, o penhor do burlado Atrida, / nem Medeia enlouquecida luta contra o sangue do seu irmão.» É pela negativa que Trifena manifesta os seus desejos mais íntimos: com efeito, bem gostaria de ser, como Helena, a causa da disputa entre as duas facções.

Depois de Gíton ter preferido Ascilto ao rival Encólpio, este retira-se, a fim de meditar, para uma locanda junto da praia. Como em um diaporama, as imagens do passado sucedem-se continuamente. Os seus crimes e os dos amigos constituem o conteúdo principal de tal solilóquio. As interrogações retóricas assumem enorme importância (81.3-5): *Ergo me non ruina terra potuit haurire? non iratum etiam innocentibus mare? Effugi iudicium...ut inter <tot> audaciae nomina mendicis [...] iacerem desertus? Et quis hanc mihi solitudinem imposuit? Adulescens omni libidine impurus [...] Quid ille alter?* «Não pôde a terra tragar-me quando se abriu? nem o mar que se encoleriza contra os inocentes? Escapei a um julgamento [...] para, depois de tantos actos de arrojo, me ver humilhado em mendigo e abandonado? E quem me impôs esta solidão? Um rapazola infecto com todo o tipo de depravação [...] E que dizer do outro?»

Embora o ponto de partida seja o modelo homérico de Aquiles que, apartado dos Mirmídones e dos restantes aqueus, reflecte sobre a afronta de que foi alvo, o passo transcrito não se afasta muito, no que à forma diz respeito, daquele em que Eneias, depois de avistar Helena no templo de Vesta, reflecte sobre a forma de castigar aquela a quem atribui a causa de todos os males do povo troiano (*Aen.* 2.577-582): *Scilicet haec Spartam incolumis[...] / aspiciet partoque ibit regina triumpho? [...] occiderit ferro Priamus? [...] Dardanium totiens sudarit sanguine litus?* «Assim esta mulher vai sã e salva tornar a ver [...] Esparta e gozará, enquanto rainha, do triunfo obtido? [...] E Príamo terá morrido pela espada? [...] E a praia de Dárdano terá suado sangue tantas vezes?»²³

As interrogações retóricas norteiam, de igual modo, o discurso de Medeia, depois de receber de Creonte a ordem de expulsão da cidade (Eurípides, *Medeia* 386-388): [...] τίς με δέξεται πόλις; / τίς γῆν ἄσυλον καὶ δόμους ἐχέγγυους / ξένος παρασχῶν ῥύσεται τοῦμὸν

mentais conservados, que compare o pirata ao ciclope não nos possibilita fundamentar melhor esta hipótese. Por isso, analisaremos *Sat.* 101.5 exclusivamente no âmbito da paródia da épica.

²³ Adoptaremos, na citação de passos da epopeia de Virgílio, a edição de PERRET, Jacques, *Virgile. Énéide.* Paris, Les Belles Lettres, I-III, 1977-1980.

δέμας; «E que cidade me receberá? Quem, oferecendo uma terra imune de ofensa e uma casa fidedigna, salvará o meu corpo com a sua hospitalidade?»²⁴

Exilada em terra estranha por amor a Jasão, a filha de Eetes via-se agora abandonada pelo pai dos seus rebentos e obrigada a procurar refúgio noutras paragens. Creonte concedera-lhe um dia para deixar a cidade. Era tempo suficiente para pôr em prática a sua cruenta vingança. Mas convinha-lhe, primeiro, acautelar o futuro, isto é, encontrar alguém que lhe desse guarida. Egeu, rei de Atenas, será quem lhe vai prometer hospitalidade em troca da garantia de que conseguirá descendência. Como tal mercê só vai acontecer no terceiro episódio, as palavras de Medeia refletem a sua expectativa perante a incerteza do futuro.²⁵

Também Calíroee, a heroína do romance de Cáriton, em *rhesis* semelhante a estas, antes de comparecer no julgamento, recorda os percalços por que passou e questiona-se sobre o que lhe vai suceder no tribunal: Τέθνηκα, [καὶ] κεκήδευμαί, τετυμβωρύχημαι, πέπραμαι, δεδούλευκα. [...] Ποίοις ὀφθαλμοῖς ὄψομαι τὸν δικαστήν; Ποίων ἀκοῦσαί με δεῖ ῥημάτων; Κάλλος ἐπίβουλον, εἰς τοῦτο μόνον ὑπὸ τῆς φύσεως δοθέν, ἵνα μου πλησθῆ γῆ διαβολῶν. «Já morri, fui enterrada, assaltaram-me o túmulo e fui vendida como escrava [...] Com que cara irei enfrentar o juiz? Que palavras terei de ouvir? Beleza maldita, que com um único fim me foste dada pela natureza – para me cobrires de calúnias!»²⁶

Ainda a propósito desta parte da obra de Petrónio, são muitos os pontos comuns entre o opróbrio de Gíton (81.5) e a invectiva que Cícero lança contra Marco António (*Filíp.* 2.18.44). Na verdade, as *Filípicas* apresentavam modelos discursivos do agrado dos professores de retórica e, por isso, tiveram enorme fortuna desde a época de Augusto até ao séc. VI d. C.

Estes exemplos são significativos para demonstrar a teoria daqueles que defendem que os romances sentimentais constituem o reflexo literá-

²⁴ Eurípides é citado pela edição de DIGGLE, J., *Euripidis fabulae*. Oxford, University Press, I-III, 1984-94. Neste caso, seguimos a tradução de ROCHA PEREIRA, M. H. da, *Eurípides. Medeia*. Coimbra, INIC, ²1996, 48.

²⁵ Em *Med.* 502-503, a protagonista pergunta a Jasão: νῦν ποῖ τράπωμαι; πότερα πρὸς πατρὸς δόμους/ οὓς σοὶ προδοῦσα καὶ πάτραν ἀφικόμην; / ἢ πρὸς ταλαίνας Πελιάδας; «E, agora, para onde hei-de voltar-me? Para a casa paterna e para a minha pátria, que traí por amor de ti, vindo para este país? Ou para junto das desgraçadas filhas de Pélias?» As perguntas assumem, neste discurso, o peso de argumentos irrefutáveis e incómodos contra o marido infiel. Nessa medida, constituem justificações antecipadas para as atrocidades que a heroína se prepara para cometer.

²⁶ *Quéreas e Calíroee*, 5.5.2-3 (trad. de SILVA, M. F.).

rio de um processo de catalogação de tópicos, levado a cabo pelas escolas de retórica.

Quando Encólpio visita a pinacoteca (*Sat.* 83 ss.), voltamos a defrontar-nos com outro estereótipo comum à épica, ao romance sentimental e ao *Satyricon*. A tradição iniciada por Homero com a ἔκφρασις do escudo de Aquiles (*Il.* 18.478 ss.) iria ter enorme fortuna em toda a Antiguidade, não só na épica e na tragédia²⁷ como também nos romances gregos de amor. O proémio de *Dáfnis e Cloe* indica que a narrativa é motivada por uma pintura: encontra-se no antro sagrado das Ninfas e retrata os prazeres simples da vida rústica.²⁸

Encólpio vai buscar um certo conforto à conclusão de que os amores homossexuais dos deuses estão sujeitos a provações como o seu. Pelo menos, é o que lhe sugerem o arrebatamento de Ganimedes para o céu, a rejeição do amor das Ninfas por parte de Hílas e o pranto de Apolo por Hiacinto.

A morte dos fiéis e inseparáveis amigos Niso e Euríalo e de muitos heróis da tragédia²⁹ apresenta algumas semelhanças com as *mimicae*

²⁷ Cf. *Aen.* 6.14 (pintura da porta do templo de Cumas). Sobre os casos da tragédia, veja-se o artigo de SILVA, M. F., (1985-86) 9-86. A estudiosa compara as cenas de *teichoscopia*, presentes em Homero (*Il.* 3.166-242), em *Sete contra Tebas* de Ésquilo, e em *As Fenícias* de Eurípidés, e conclui que o modo como o último tragediógrafo descreve os exércitos apresenta claros pontos de confluência com as últimas inovações no campo das artes figurativas. Com efeito, tal como a escola de Polignoto apregoava, procura desenvolver a distinção entre os diversos planos, descrever as figuras em movimento, e revelar, através da caracterização física, o estado psicológico das personagens. As palavras, neste autor, são um complemento do cenário e obrigam o espectador a imaginar grande variedade de espaços físicos. Dos muitos passos analisados no referido artigo, cito apenas aquele em que o coro de mulheres atenienses descreve o templo de Apolo em Delfos (*Ion* 184 ss.), ou a descrição da tenda onde Xuto e Íon celebram o reencontro (*Ion* 1128 ss.).

²⁸ Cf. *Leucipe e Clitofonte* 1.14.2, 1.15.1-8, 1.16.1-3, 2.11.2-4, 2.15.1-4, 3.1.1-4.3, 3.25.1-3, 4.2.1-3.5, 4.4.1-7, 4.19.1-6, 5.2.1-2, 8.6.4.

²⁹ Vd. KATSOURIS, A. G., (1976) 5-35. Antes de entrar propriamente na análise dos passos referentes a este τόπος, o crítico escreve (5): «Nas peças sobreviventes dos três grandes, Ésquilo usou-o <o tópico do suicídio> em quatro (*Prometeu, Persas, Suplicantes, Agamémnon*), Eurípidés em nove (*Alceste, Andrómaca, Hércules, Hipólito, Fenícias, Suplicantes, Orestes, Helena, Medeia*), e Sófocles em todas as peças.» No caso de *Agamémnon* 874-6, Ésquilo recorre à inversão do τόπος do suicídio para caracterizar a perfídia de Clitemnestra. Assim, ao receber o esposo, Agamémnon, que regressa de dura batalha, a rainha diz-lhe: Τοῖωνδ' ἕκατι κληδόνων παλιγκότων / πολλὰς ἄνωθεν ἀρτάνας ἐμῆς δέρης / ἔλυσαν ἄλλοι πρὸς βίαν ληλημμένης (*Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*. Edidit WEST, Martin L., Stuttgartiae in aedibus B. G. Teubneri, 1990, 233). «Com tais notícias desesperadoras muitas vezes suspendi de um laço o meu pescoço e foram outras mãos, que não as minhas, que à força me soltaram» (*Ésquilo, Oresteia*. Tradução e notas de PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira. Coimbra, ed.

mortes do *Satyricon*: do ponto de vista melodramático e retórico, embora não vivencial. O mesmo, de resto, se verificava já nos romances sentimentais. Substituída a *amicitia* pelo amor, um dos amantes, perante as dificuldades impostas pela Fortuna, aprestava-se de imediato para um suicídio que nunca se concretizava: o protagonista acabava sempre por se salvar *in extremis*. Lucia Galli chama a este o tópico do “suicídio abortado”.³⁰

Desesperado perante a morte do amigo, Niso projecta-se sobre o corpo dele e, quando uma espada o trespassa, à serenidade da morte entrega a sua alma (*Aen.* 9.444-445). Unidos na morte permaneciam aqueles cuja amizade tinha ligado durante a vida. Dos muitos exemplos citados por Lucia Galli no tocante ao romance sentimental, referirei apenas um trecho do romance de Cáriton. Ao julgar que Calíroo, na sua ausência, o traía com um amante, Quéreas, indignado, deu um pontapé à mulher, que caiu inanimada. Porém, depois que arrancou à criada a confissão de que se tratava de uma cilada preparada pelos pretendentes preteridos e obteve a certeza da fidelidade da mulher amada, um sentimento de remorso apoderou-se dele. Como Calíroo permanecesse inerte, o marido julgou-a morta e tentou punir-se a si próprio com igual sorte. Contudo, um bom amigo conseguiu dissuadi-lo de tal intento (*Quéreas e Calíroo* 1.5.2): Ἐτι δὲ καιομένων καὶ τεμνομένων αὐτῶν ἔμαθε τὴν ἀλήθειαν. Τότε ἔλεος αὐτὸν εἰσήλθε τῆς ἀποθανούσης καὶ ἀποκτεῖναι μὲν ἑαυτὸν ἐπεθύμει, Πολύχαρμος δὲ ἐκώλυε, φίλος ἐξαιρέτος, τοιοῦτος οἶον Ὅμηρος ἐποίησε Πάτροκλον Ἀχιλλέως. «À força de a torturar a ferro e fogo [à serva predilecta da mulher], arrancou-lhe a verdade. Então apoderou-se dele uma onda de compaixão para com a morta: queria pôr fim à vida, do que o impediu Policarmo, um amigo de eleição, tal como de Aquiles Homero diz ter sido Pátroclo.»³¹

Em *Sat.* 94, aparece a reelaboração paródica deste motivo. Durante o jantar de reconciliação de Encólpio e Gíton, Eumolpo dirige alguns piropos ao rapaz, o que provoca no narrador um azedume que o leva a ameaçar o Bom Cantor e a expulsá-lo do quarto. Como Gíton se ausentara por

70, 1991, 59). Depois de assassinar o marido e Cassandra, Clitemnestra acaba por confessar (1372-3): Πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων / τάναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι (WEST, 258). «Não me envergonharei de dizer o contrário do muito que antes disse por conveniência» (PULQUÉRIO, 87). Embora com intuito sério, a paródia está presente neste passo. A presença de paródia na tragédia era inconcebível para Aristóteles.

³⁰ GALLI, L. (1992) cap. 2.

³¹ Cf. 1.6.1-2, 3.3.1, 3.5.6, 5.10.6-10, 6.2.8-11, 7.1.5-11; *As Efesíacas* 2.1.4, 3.5-8, 5.8.8-9; *Leucipe e Clitofonte* 3.16.5-17.1, 3.20, 3.21.3-5, 5.7.4-5, 7.6.3-4; *As Etiópicas* 2.2.1, 2.4.4-5.1.

momentos, o velho astuto saiu e trancou a porta por fora, deixando Encólpio entregue ao mais profundo desespero. Perante tal adversidade, a morte apresenta-se como a única solução (94.8): *Inclusus ego suspendio uitam finire constitui. Et iam semicinctio <lecti> stantis ad parietem spondam uinxeram ceruicesque nodo condebam, cum reseratis foribus intrat Eumolpus cum Gitone meque a fatali iam meta reuocat ad lucem.* «Assim que me vi aferrolhado, decidi pôr termo à vida por enforcamento. E já tinha amarrado com o cinto o bordo do leito que se encontrava encostado à parede e enfiado a cabeça na laçada, quando a porta se abre, entra Eumolpo com Gíton e da meta fatal me reconduz à vida.»

Seguem-se os gritos patéticos, os gestos espalhafatosos, o discurso comovente do jovem e, para terminar em beleza (94.12-14), *Haec locutus mercennario Eumolpi nouaculam rapit et semel iterumque ceruice percussa ante pedes collabitur nostros. Exclamo ego attonitus, secutusque labentem eodem ferramento ad mortem uiam quaero.* «Mal acabou de falar, arranca a navalha ao criado de Eumolpo e, golpeando uma vez e outra o pescoço, desfalece ante os nossos pés. Aturdido, eu lanço um grito e, no encaço daquele que caía, com o mesmo instrumento busco a estrada da morte.»

Nas palavras que se seguem torna-se notória a tensão entre o “eu agente” e o “eu narrador”. A ironia é evidente e Petrônio chega a ser cruel na forma como arrasta as suas personagens para o ridículo. Ao clímax melodramático que a narrativa tinha atingido no trecho anterior associa-se agora a queda no mundo real. É por meandros destes que o autor conduz o leitor à decodificação do sentido do texto. Como quem acorda de um pesadelo, o narrador admite que (94.14-15): *[...] neque Giton ulla erat suspicione uulneris laesus neque ego ullum sentiebam dolorem. Rudis enim nouacula et in hoc retusa, ut pueris discentibus audaciam tonsoris daret, instruxerat thecam.* «[...] nem Gíton apresentava qualquer vestígio de ferida nem eu sentia qualquer dor. Romba era, com efeito, a navalha e propositadamente embotada, para dar segurança aos jovens aprendizes de barbeiro: assim a guardara [o criado de Eumolpo] no estojo.»

Tão má tinha sido a representação, que nem as pessoas presentes conseguira enganar (94.15): *Ideoque nec mercennarius ad raptum ferramentum expauerat nec Eumolpus interpellauerat mimicam mortem.* «Por isso nem o criado se assustara ao ver-lhe arrancada a ferramenta nem Eumolpo tentara evitar aquele suicídio de palhaçada.»

Este tópico volta a ocorrer em 114.10, quando, perante a iminência do naufrágio, Gíton prende o cinto à volta de si e de Encólpio, para ficarem enlaçados na morte que os ameaça. O manuscrito que chegou até nós apresenta uma lacuna neste passo e, quando a narrativa é retomada, os anti-heróis só vêem uns pescadores a aproximarem-se. Também em

Aquiles Tácio, os amantes devem ser apanhados pela mesma onda e devorados pelo mesmo peixe (*Leucipe e Clitofonte* 3.5.4). Trata-se de outra variante do estereótipo do suicídio melodramático.

O sonho com valor premonitório é outro motivo que pode encontrar-se quer na épica, quer na tragédia, quer no romance sentimental, quer na obra de Petrónio. Assim, segundo Licas, foi por este meio que Priapo lhe anunciou que tinha conduzido o rival Encólpio até à sua nau. A igual expediente recorreu Neptuno para, de acordo com Trifena, lhe comunicar a presença de Gíton na nave do armador (104.1-2): [*Lichas*] ‘*Videbatur mihi secundum quietem Priapus dicere: “Encolpion quod quaeris, scito a me in nauem tuam esse perductum”.*’ *Exhorruit Tryphaena et ‘putes’ inquit ‘una nos dormiisse; nam et mihi simulacrum Neptuni, quod Bais <in> tetrastylo notaueram, uidebatur dicere: “in naue Lichae Gitona inuenies”.*’ [*Licas*] ‘Tinha a impressão de que Priapo me dizia durante o sonho: “O Encólpio que procuras, fica a saber que fui eu quem o conduziu à tua nau”.’ Trifena sentiu um arrepio de pavor e acrescentou: ‘Dir-se-ia que dormimos juntos: é que também a mim a visão de Neptuno, com o aspecto da estátua que eu vira em Baias, no tetrastilo, parecia dizer: “Na nau de Licas vais encontrar Gíton”.’

O castigo seria, assim, uma forma de agradecer ao deus e, embora Licas o não confesse, até ao próprio. É uma situação que Kragelund classifica de “desejos concretizados”.³² No presente caso, por mais paradoxal que pareça, o armador disfarça, sob a capa da piedade, a sua própria crueza. Quanto à dama de alta-roda, o sonho pode ser interpretado como a exteriorização da saudade que sente daqueles amantes de outrora. Encólpio dá-nos conta disso, ao afirmar (106.2): *Volebat Tryphaena misereri, quia non totam uoluptatem perdiderat [...]* «Estava Trifena desejosa de se compadecer de nós, pois ainda não esmorecera todo o seu desejo [...]».

Cada um sonha com o anti-herói que lhe interessa. Contudo, não deixa de ser irónico o facto de os deuses mencionados não impedirem que o acordo celebrado entre as partes beneficie os anti-heróis. Além disso, mal a procela se abate sobre a embarcação, Priapo mostra-se totalmente indiferente ao infortúnio de Licas, que é o primeiro a ser arrebatado pelas ondas. Neptuno também conduz Gíton até Trifena, para, em seguida, os

³² KRAGELUND, P., (1989) 436-450, esp. 440. O motivo do sonho, enquanto “desejo concretizado”, aparece logo em *Sat.* 17.7, quando Quartila refere que procurou no universo onírico o remédio para a febre terçã que tem sentido. O sonho assim encarado enquadra-se perfeitamente na linha de pensamento de Lucrecio 4.962-1036. A teoria do poeta prenuncia, de algum modo, a de Freud, que define o sonho como “resíduo do dia”. Encólpio, em 128.6, parece, contudo, opor-se a esta perspectiva, ao projectar no universo onírico a sua frustração. Cf. SLATER, (1990) 177.

separar definitivamente, através do elemento de que é senhor: a água. A paródia da superstição está presente neste passo, e dela nos ocuparemos no último capítulo. É aqui evidente a sugestão do paralelismo entre a *grauis ira Priapi* e a perseguição que Neptuno move a Ulisses. Entramos no domínio da paródia exclusiva da épica, à qual voltaremos no capítulo seguinte.

Também Sóstrato, em *Leucipe e Clitofonte* 7.12.4, confessa que tinha sonhado que encontraria os dois enamorados em Éfeso. Contudo, a referência aos sonhos só acontece depois de eles se terem concretizado, para não desviar o interesse do leitor. Em *Quéreas e Calíroo* 2.1.2, Dionísio descreve o sonho que tinha tido na noite anterior, em que via a sua mulher, ainda mais bela do que era, a vir ao seu encontro, das suas propriedades à beira-mar. Tratava-se de claro prenúncio do aparecimento de nova paixão, ainda mais abrasadora do que aquela que sentia pela falecida. Também a imagem de Quéreas aparece a Calíroo, em 2.9.6, para lhe pedir que tome conta do filho de ambos. Cáriton volta a recorrer a este processo, quando a heroína vê, sem lhe poder valer, o antigo marido amarrado (3.7.4-6). O sonho adquire aqui um valor suplementar, na medida em que revela o segredo de uma personagem e contribui, assim, para a progressão narrativa. Como resultado, Calíroo vê-se obrigada a confessar o seu primeiro casamento.

O modelo já vinha de Homero, mais precisamente de *Od.* 4.803-841. Aqui, a irmã de Penélope aparece à esposa de Ulisses para lhe garantir que Telémaco escapara à cilada dos pretendentes e que estava são e salvo.³³

No caso da tragédia, recordemos apenas o sonho de Atossa em *Os Persas* 176 ss. Dirigindo-se ao coro dos anciãos, a rainha pede que lhe expliquem o significado do sonho que tivera: nele aparecem duas mulheres ricamente vestidas, uma à maneira persa e outra segundo os costumes dóricos. Embora fossem irmãs, contudo habitavam duas pátrias: a grega e a bárbara, respectivamente. Gera-se um conflito entre elas e Xerxes procura acalmá-las e impor-lhes o jugo. Se a mulher persa aceita, de boca dócil, as rédeas, o mesmo não sucede com a mulher grega que as despedaça, arrasta o carro e parte o jugo. O soberano persa cai e aparece Dario a lamentá-lo. Xerxes, perante a visão do pai, rasga as vestes. Ésquilo prenuncia, deste modo, os futuros desenvolvimentos da peça, a derrota da expedição de Xerxes e a conseqüente vitória dos Gregos.³⁴

³³ Cf. *Od.* 19.562-7, *Aen.* 6.893-6.

³⁴ A propósito deste motivo na tragédia de Eurípides, veja-se GRUBE, G. M. A., (1941) 215-16, 316, 323. Os casos referidos são os sonhos de Hécuba, na tragédia homónima, e de Ifigénia, em *Ifigénia Taurica*.

Enquanto, nestes géneros, o sonho traz notícias de pessoas que correspondem aos sentimentos de amor das que nelas pensam, já, no caso do *Satyricon*, as novas dizem respeito aos anti-heróis, que não sentem qualquer atracção por Licas e Trifena.

Os livros 1, 3 e 5 da *Eneida* fornecem os modelos para a tempestade descrita no *Satyricon*, seguida do naufrágio e da chegada a Crotona. Assim, o narrador diz-nos, em 114.1, que *inhorrui mare nubesque undique adductae obruere tenebris diem*, «o mar encrespou-se; e nuvens, trazidas de todos os pontos, cobriram o dia de trevas.» Este início de tormenta não se afasta muito daquele que Eneias descreve em *Aen.* 3.194-5: *tum mihi caeruleus supra caput astitit imber / noctem hiememque ferens et inhorrui unda tenebris*. «então vi uma nuvem sombria erguer-se sobre as nossas cabeças, que nos trazia a noite e a tempestade, e o mar cobriu-se de trevas.»; ou em *Aen.* 1.88-89: *Eripiunt subito nubes caelumque diemque / Teucrorum ex oculis* «as nuvens arrebatam de repente o céu e o dia aos olhos dos Teucros.»³⁵

Embora a semelhança de vocábulos e de motivos indicie que Petrónio está a evocar o relato virgiliano, o certo é que o tópico da tempestade no mar também ocorre em *Od.* 5.313-332, no *Agamémnon* esquiliano (646-673) e em *Leucipe e Clitofonte* 3.1.1-4.3.

O romance sentimental e o *Satyricon* reformularam ainda tópicos que se não encontravam na epopeia. Exemplo disso é o motivo que L. Galli denomina “encontros segundos”:³⁶ algumas personagens principais depararam, ocasionalmente, com outras que já haviam encontrado na história. Estas podem ser familiares, amigos, etc. No caso do modo dramático, por exemplo em tragédias como *Helena*, *Ifigénia Táurica* e *Íon* de Eurípidés, e na Comédia Nova, é um tópico assaz recorrente. Muitas vezes sucede que o primeiro encontro é descrito no prólogo, e o segundo, encenado em palco. Tal fica a dever-se à brevidade do drama. Não é bem o que sucede no caso de *Rei Édipo* de Sófocles, uma vez que toda a acção dramática se

³⁵ Cf. *Aen.* 3.198 e 5.20. Outros motivos são comuns a ambos os textos: o sopro dos ventos em direcções contrárias (*Sat.* 114.2; *Aen.* 3.200 e 5.20-24); a visão da Sicília, a fragilidade da nau no meio da tormenta e a densidade das trevas que não permitem ao piloto avistar a proa (*Sat.* 114.3; *Aen.* 1.34-35, 3.201-202, 5.12-13 e 17-18); os navegantes estendem as mãos em atitude de súplica aos homens e aos deuses (114.4; *Aen.* 1.98); os nautas caem ao mar e são arrastados pelo turbilhão das águas (*Sat.* 114.6; *Aen.* 1.115).

³⁶ GALLI, L., (1996) 33-45, esp. 37. Os encontros de Ulisses com Penélope e de Eneias com Aqueménides (*Aen.* 3.590-592) não se inserem bem nesta categoria, e o mesmo sucede com os que se dão entre os heróis e as sombras nas descidas aos Infernos (37 n. 18 e 19).

baseia no desconhecimento das suas origens por parte do protagonista. Por isso, só no episódio IV se clarifica a relação de Édipo com Laio, isto é, depois de o primeiro já ter narrado o “segundo encontro” com o pai, sem que ambos se tivessem reconhecido. É nos vv. 800-804 que se verifica esta situação, a que Sullivan dá o nome de “coincidência dramática”:³⁷ τριπλῆς / ὅτ' ἦ κελεύθου τῆσδ' ὁδοιπορῶν πέλας, / ἐνταῦθά μοι κῆρύξ τε κάπῃ πωλικῆς / ἀνὴρ ἀπήνης ἐμβεβώς, οἶον σὺ φῆις, / ξυινητῖαζον κάξ ὁδοῦ μ' ὅ θ' ἠγεμῶν / αὐτός θ' ὁ πρέσβυς πρὸς βίαν ἠλαυνέτην. «Quando estava quase no cruzamento das três estradas, um arauto e um homem como o que descreveste, transportado num carro de cavalos, avançavam nesse momento em minha direcção. O condutor e o próprio velho à força me afastam do caminho.»³⁸

Galli põe em relevo as semelhanças ideológicas entre este passo e os do *Satyricon*, que relatam os encontros casuais de Encólpio com Ascilto no prostíbulo (7.4), do narrador e Ascilto com o *rusticus* no mercado (12.3), de Encólpio com Gíton no momento da reconciliação (91.1), de Eumolpo com Ascilto nos banhos (92.7), e, por fim, de Encólpio e Gíton com Trifena e Licas a bordo da nau deste (100).

A amarga ironia destas situações reside no facto de a escala de valores aparecer completamente invertida. Assim, no primeiro caso, o prostíbulo é um espaço que sugere traição, adultério e infidelidade. O facto de Ascilto se encontrar neste antro prenuncia que as suspeitas de Encólpio terão fundamento: com efeito, em 9.5, Gíton revela o assédio e a violência de que foi vítima por parte de Ascilto. A paródia exclusiva da épica também surge a propósito da descrição de como Encólpio é conduzido até àquele local. Dela nos ocuparemos no próximo capítulo, pois este motivo não é comum ao romance sentimental.

O encontro com o *rusticus* permite aos anti-heróis recuperar a túnica com ouro que haviam roubado, criticar a corrupção do sistema judicial da época e voltar a encontrar Quartila, que os obriga a esgotante bacanal de desgosto pelo crime de *skopia* praticado contra o deus Priapo.

Quanto ao reencontro do par enamorado, após a separação, esclarece o leitor sobre a inconstância e a volubilidade de Gíton, disfarçadas por uma máscara de ingenuidade e de preocupação com os outros. Nada tem que ver com a fidelidade a toda a prova que caracteriza a relação entre os apaixonados do romance sentimental.

O quarto exemplo é pretexto para a crítica à decadência da socie-

³⁷ SULLIVAN, J. P., (1977) 31.

³⁸ Adoptamos a edição de DAWE, R., *Sophocles. Tragoediae* I. Leipzig, Teubner, ²1984. A tradução é de FIALHO, Maria do Céu Z., *Sófocles. Rei Édipo*. Lisboa, Edições 70, 1991, 107.

dade, encarnada por uma personagem de elevada classe social. Com efeito, Ascilto encontrava-se sem roupa nos balneários. Fascinado com a exuberância das partes sexuais do anti-herói, um cavaleiro apressa-se a oferecer-lhe agasalhos e a levá-lo para casa. A concorrência que se gerou entre os presentes para ajudar o anti-herói contrasta com o apedrejamento de que Eumolpo tinha sido alvo. O Bom Cantor conclui, com amarga ironia (92.12), que *magis expedit inguina quam ingenia fricare*, «mais vale polir o membro do que a mente». A estrutura deste episódio apresenta claros pontos de confluência com o de Circe e Polieno, de que falaremos adiante.

O encontro de Encólpio e Gíton com Licas e Trifena torna-se irónico na medida em que os anti-heróis encontram precisamente as pessoas de quem andavam a fugir. A situação complica-se ao máximo, porque ainda há contas por ajustar. É caso para dizer que se foram enfiar na boca do lobo...ou, mais precisamente, no antro do Ciclope.

Este estereótipo ocorre igualmente nos romances de Cáriton, de Xenofonte, de Longo e de Heliodoro, motivado por razões sobrenaturais, narrativas ou, pura e simplesmente, como fruto do acaso. Na primeira das justificações apresentadas se enquadra o trecho de *Quéreas e Calíroe* em que Cáriton atribui à Fortuna a responsabilidade pela descoberta do navio dos piratas por parte do protagonista. Esta age em conformidade com a Πρόνοια, isto é, a Providência (*Quéreas e Calíroe* 3.3.8, 3.3.10 e 12). As motivações narrativas estão subjacentes ao passo de Xenofonte em que Hipótoo captura Ântia, sem a reconhecer (*As Efesiacas* 4.3.5). Em 4.3.1 é-nos dito que Psâmis, que tinha comprado Ântia, decidira regressar a casa e, por isso, tinha de passar pela Etiópia, onde se encontrava Hipótoo. Contudo, Heliodoro revela-se mestre neste tipo de coincidências. Por exemplo, em *As Etiópicas* 1.4.1, Teágenes e Caricleia são capturados por Tiâmis, filho do seu amigo Calasíris. Só em 2.25.6-7 se percebe esta ligação familiar. Por fim, em *Dáfnis e Cloe* 2.32.1, a pura casualidade é a única justificação para a presença de Filetas na festa em honra de Pã e das Ninfas.

Já em Crotona, a descrição de Circe faz lembrar a típica heroína do romance sentimental grego ou a rainha Dido, que Virgílio compara com Diana (*Aen.*1.102-104).³⁹ De beleza superior à de qualquer estátua,⁴⁰ os

³⁹ Também em *Od.* 1.498 ss., se compara Nausícaa a Ártemis. Taltíbio, ao narrar a Hécuba a morte de sua filha Políxena, diz, a determinada altura, que ela descobriu o seu admirável peito de estátua (*Hécuba* 560-1).

⁴⁰ Em *Agamémnon* 416-19, ao descrever o estado de espírito de Menelau, após ter sido abandonado por Helena, diz o Coro: Εὐμόρφῳ δὲ κολοσσῶν / ἔχθεται χάρις ἀνδρῶν / ὀμμάτων δ' ἐν ἀχρηΐαις / ἔρρει πᾶσ' ἀφροδίτα (WEST, 212). «A graça das formosas

lábios assemelhavam-se aos da Ártemis de Praxíteles e a alvura do queixo, do pescoço, das mãos e dos pés ofuscava a do mármore de Paros (*Sat.* 126). Cáriton também compara a beleza de Calíroo à de Afrodite (*Quéreas e Calíroo* 1.1.2, 2.3.6, etc.); e Xenofonte, a da sua protagonista à de Ártemis (*As Efesíacas* 1.2.7). As palavras que Polieno dirige à amada assemelham-se às que habitualmente se pronunciam na prece a uma deusa (*Sat.* 127.3). Como prova das suas boas intenções, oferta-lhe o seu querido Gíton. Verifica-se também aqui uma paródia da superstição, sobre a qual reflectiremos mais adiante.

O tema da atracção da dama pelo escravo era abordado pelo mimo. E também aqui aparece representado no ardor sexual que Circe sente por Polieno. Ora esta situação contrasta profundamente com o amor idílico e inocente que caracteriza o romance sentimental. Com efeito, a ninfomaniaca Circe não pretende de Encópio mais do que a satisfação da sua libido. Perante a impotência do escravo/objecto, demonstra o seu despeito, ordenando a punição do fracassado amante com muitos açoites e escarros. Petrónio já se não limita à fina ironia da análise das reacções das pessoas presentes: recorre à própria dor física e ao vitupério para castigar o atrevimento de Encópio, que se pretendia comparar a Ulisses.

Não poderíamos terminar esta breve resenha de motivos épicos e trágicos reelaborados pelo romance sentimental e pelo *Satyricon* sem referência à intervenção do *deus ex machina* que vinha repor a harmonia e a tranquilidade perdidas.

Chegamos ao final feliz, que, contrariamente ao que seria de esperar, não culmina com a união com Circe, nem com Gíton, mas com a restituição da virilidade perdida ao protagonista. Tal como Atena tinha ajudado Ulisses a ultrapassar as ciladas que Posídon lhe havia preparado, tal como Ártemis, no final de *Hipólito* de Eurípides, vem envolver a morte de Hipólito num clima de serenidade,⁴¹ tal como Afrodite tinha patrocinado o reencontro final de Quéreas e de Calíroo; Ártemis, o de Habrócomas e de Cíntia; Pã, o de Dáfnis e de Cloe – também Mercúrio proporciona a

estátuas é odiosa ao esposo e a ausência duns olhos faz desaparecer todo o encanto do amor» (PULQUÉRIO, 42). Ao comentar o passo, FRAENKEL, Eduard (*Aeschylus. Agamemnon*. Edited with a commentary by..., 3 vols. Oxford, Clarendon Press, ²1962, II, 218-219) observa que esculturas não representam necessariamente Helena, na medida em que a beleza de cada estátua feminina poderia trazer à memória de Menelau a formosura da esposa. Ainda segundo o mesmo crítico, κολοσσῶν pode ser encarado como um plural de significado “genérico” e, como tal, ser traduzido pelo singular. Por isso, não sabemos se o termo diz respeito apenas a uma ou a várias estátuas.

⁴¹ Com efeito, a presença da deusa em palco justifica-se como forma de atribuir a Afrodite a responsabilidade última pelo infortúnio de Hipólito. Deste modo, Teseu toma conhecimento do erro que cometeu, arrepende-se e obtém de Hipólito o perdão.

Encólpio o tão almejado *happy ending*. Assim se compreende a reformulação do motivo tradicional do agradecimento ao deus (*Sat.* 140.12): ‘*Dii maiores sunt qui me restituerunt in integrum. Mercurius enim, qui animas ducere et reducere solet, suis beneficiis reddidit mihi quod manus irata praeciderat, ut scias me gratiosiore esse quam Protesilaum aut quemquam alium antiquorum.*’ «Existem deuses maiores, que me restituíram a minha integridade. Foi Mercúrio, que costuma conduzir e reconduzir as almas, quem restaurou, pela sua bondade, o que mão irada me tinha amputado. Isto para ficares a saber que sou mais agraciado do que Protesilau ou qualquer outro dos antigos heróis.»

A superioridade do protagonista em relação aos heróis antigos é evidente, na medida em que se torna uma verdadeira divindade fálica. Contudo, a ironia reside no facto de Eumolpo agarrar tais predicados sexuais com ambas as mãos, o que indica uma atitude bastante diversa daquela que caracteriza a devoção tradicional. Quando Dionísio avista Calíroe no templo de Afrodite, julga estar perante a aparição da deusa e prepara-se para se prostrar. Leonas esclarece o equívoco e evita tal humilhação (*Quéreas e Calíroe* 3.3.6). Bem distinta é, de facto, esta forma de piedade religiosa.

Embora Lucia Galli cite muitos outros exemplos, creio que estes bastam para demonstrar a grande dívida que o *Satyricon* tem relativamente aos romances gregos de amor. Efectivamente, no plano estrutural, são evidentes a mesma extensão, a mesma carga episódica e a adopção dos mesmos tópicos estereotipados que aquele tipo de narrativa já tinha herdado da épica e da tragédia clássicas.

Parece-nos, contudo, que existem algumas diferenças que convém realçar. A primeira tem que ver com o facto de o romance de aventuras apresentar, como já dissemos, um protagonista que não progride psicologicamente desde o primeiro encontro até ao casamento final. Tal como sucedia com os heróis da épica e da tragédia, o do romance sentimental limita-se a cumprir o seu destino. Uma vez que os motores de toda a acção são os deuses ou a sorte, o que encontramos como enredo da obra é um conjunto de testes que procuram verificar a qualidade do “produto”. Tempestades, raptos e naufrágios – mais não são do que uma forma de testar o amor e a fidelidade dos amantes. Do mesmo modo, é artificial a relação que os acontecimentos estabelecem com lugares geográficos e factos sociopolíticos circundantes. Por exemplo, não importa o mar em que se dá o naufrágio. Quando a Fortuna é a força motriz de toda a acção, sucedem-se os “de repente”, “precisamente naquele momento” e a casualidade justifica tudo. É o caso dos “encontros segundos”. Como peças de um *puzzle*, os elementos concentram-se todos num determinado espaço e tempo para produzirem o efeito desejado. Os acontecimentos não têm

uma duração real e poderiam ocorrer em qualquer lugar e em ordem arbitrária. Desta forma, a extensão da obra varia de acordo com a vontade do autor. Tal não sucede no *Satyricon*.

Como já tivemos oportunidade de referir, a Fortuna e Priapo completam apenas a acção dos protagonistas. Por exemplo, foi o deus que, segundo Licas e Trifena, conduziu Encólpio e Gíton à nau do armador. Contudo, se os anti-heróis não tivessem suscitado a sua ira com o crime de *skopia*, nada disto teria acontecido. O mesmo sucederia, se não se tivessem envolvido com essas duas personagens. Vimos também que a referência ao sonho e ao deus era apenas um pretexto para exteriorizar vontades e sentimentos inconfessos. O homem é o responsável pelos seus actos. Assim se compreende que o romance de Petrónio traduza uma aprendizagem à custa dos próprios erros. O tema do labirinto, recorrente em vários episódios, constitui um exemplo de tal facto. É no fim de percorrer os meandros da vida que Encólpio obtém o prémio – a restituição da sua integridade física. Como se representasse a devolução ao homem da sua fecundidade, depois de ter aprendido a usá-la de forma proveitosa. Efectivamente, a relação estéril entre Encólpio e Gíton dá lugar à do primeiro com Crísis, que apresenta maiores probabilidades de se tornar produtiva.⁴²

Outra diferença fundamental reside no facto de o romance de Petrónio ter como narrador a personagem principal da obra. Este é um aspecto que apenas se encontra em Aquiles Tácio. Contrariamente à generalidade dos romances sentimentais e à própria épica e tragédia, «a tradição colectiva», de acordo com I. Watt, «dá lugar à experiência individual como último árbitro da realidade».⁴³ Como fez Descartes, Encólpio vai questionando sucessivamente a adequação à sua própria época do universo de

⁴² Em parte do romance bastante mutilada, depois de Encólpio relatar a sua fuga a Enótea e a Proseleno, pode ler-se (*Sat.* 138.5): '*Chrysis, quae priorem fortunam tuam oderat, hanc uel cum periculo capitis persequi destinat.*' «Crísis, que odiara a tua sorte anterior, está determinada a seguir a actual, mesmo com o risco da sua vida.» Ora esta afirmação poderá indiciar que, nesta altura, a escrava de Circe já teria conhecimento de que Encólpio não era um *seruus*, mas um homem livre (cf. 126.9). Segue-se uma lacuna e o elogio da beleza da amada, que se pressupõe ser Crísis. Depois de a considerar superior a Ariadne, Helena ou Vénus, uma personagem, presumivelmente o narrador, diz que, se lhe fosse permitido furtar-lhe um beijo, ou enlaçar o seu divino peito (138.7-8), [...] *forsitan rediret hoc corpus ad uires et respiscerent partes uenefico, credo, sopitae.* «[...] talvez este corpo recuperasse as forças e se reanimassem as partes entorpecidas pelo veneno.» Já em 139.4, estava Encólpio a desculpar-se, quando Crísis o abraça e diz: '*teneo te*' [...] '*qualem speraueram: tu desiderium meum, tu uoluptas mea, numquam finies hunc ignem, nisi sanguine extinxeris.*' «Tenho-te [...] tal como esperara: tu, meu anseio, tu, meu prazer, jamais acabarás com este fogo, se não o tiveres extinguido no meu sangue.»

⁴³ WATT, I., (1973) 521-540, esp. 525.

valores veiculado pelo romance sentimental, pela épica e pela tragédia. O tempo passado deixa de ser encarado como uma realidade superior, completa e acabada, para ser analisado à luz de um presente questionador, aberto e ilimitado.

O riso é o processo privilegiado para dessacralizar esse passado. Petrónio recorre à paródia, que dissocia tema e linguagem. Dessa forma, da desagregação dos géneros clássicos, da mistura dos seus componentes e da introdução de elementos extraliterários resulta uma perspectivização mais realista do mundo. Como nos diálogos socráticos, a poética do sublime dialoga com o realismo cómico, numa tentativa para representar o real em toda a sua complexidade. Contudo, o realismo cómico não é uma característica do romance sentimental, visto que a sua voz se confunde com a das citações que contém. Falta-lhe a variedade de temas e de linguagens que a obra de Petrónio vai buscar ao mimo, à sátira, ao romance cómico, à tragédia, à comédia, à épica, etc. Contudo, o *Satyricon* não procura identificar-se totalmente com nenhuma destas formas de representação do mundo. É nesta multiplicidade que Petrónio, através do olhar inocente e questionador das suas personagens, procura a sua própria identidade.

1.2. A paródia da epopeia

Segundo Cèbe, «Na intriga, a imitação cómica toca a epopeia, [...], e, sem dúvida, acessoriamente, o romance de amor helenístico, do qual, pelos seus amores imorais e frequentemente burlescos, o *Satyricon* pode ser encarado como o inverso.»⁴⁴ Esta asserção dá-nos claramente conta da importância que, na obra petroniana, assume a paródia da tradição épica.

Já vimos como a obra do Árbitro das Elegâncias reformulou tópicos da epopeia que o romance sentimental havia catalogado. Importa agora analisar a forma como o *Satyricon* retoma ideias e expressões da épica, que se não encontravam naquele tipo de ficção grega, para lhes dar um sentido próprio, num contexto diferente.

Como tentaremos demonstrar, estas adaptações têm sobretudo uma intenção escarninha e reflectem a angústia que o autor sente quando compara a decadência presente com a grandeza do passado. Petrónio nunca põe em causa o valor das obras de autores como Virgílio e Homero. No fundo, o romancista é um clássico. Só assim se justifica que Eumolpo, em 118, defenda que, na epopeia, o maravilhoso deve assumir um lugar de relevo. Contudo, como veremos de forma mais aprofundada, esta asserção não é tão linear como parece. Não podemos esquecer que

⁴⁴ CÈBE, (1966) 313.

Eumolpo tinha sido apedrejado quando recitara a *Troiae halosis*. Será então legítimo identificar o pensamento do Bom Cantor com o de Petrónio? Ao problema responderemos a seu tempo. Por outro lado, o reparo de Eumolpo, no caso de se identificar com a opinião do Árbitro, terá apenas um intuito estético ou, pelo contrário, visará, através da crítica a Lucano, conquistar as boas graças de Nero? São apenas algumas das muitas dúvidas que se têm formulado sobre este assunto.

A transcontextualização pode, com efeito, fazer-se de três feições distintas: a alusão directa a passos e acontecimentos; a citação textual de determinados versos dos originais; e a evocação, através de semelhanças de vocábulos e de motivos.

O primeiro processo é evidente em 97.4, quando Encólpio, para apartar Gíton de Ascilto, lhe ordena que se esconda debaixo da cama. Contudo, *sic ut olim Ulixes +pro+ arieti adhaesisset*, «tal como, outrora, Ulisses se tinha segurado à barriga do carneiro,» também ele se devia agarrar à armação que suportava o colchão, sem tocar com o corpo no pavimento, para não denunciar a sua presença. *Non est moratus Gíton imperium momentoque temporis inseruit uinculo manus et Vlixem astu simillimo uicit* (97.5). «Não perdeu tempo Gíton a obedecer e num ápice de tempo atou as mãos com as correias e, em estratégia assaz parecido, superou Ulisses.» O ardil teria funcionado às mil maravilhas, não fosse o facto de os percevejos começarem a entrar pelo nariz de Gíton. Este não se conteve e acabou por espirrar. Felizmente que Ascilto já se tinha ido embora. Mas é com alguma surpresa, misturada com revolta, que Eumolpo (98.5), *remota etiam culcita uidet Vlixem, cui uel esuriens Cyclops potuisset parcere*, «levantando o colchão, vê um Ulisses, que um Ciclope, mesmo faminto, teria poupado.»

Convém realçar as diferenças entre o original homérico e a situação descrita na obra petroniana. No primeiro caso, o Ciclope é um ser monstruoso que, embora inicialmente desconhecido, depressa se revela uma personagem horrenda. Efectivamente, era um antropófago. No caso do *Satyricon*, trata-se de Ascilto, que já tinha sido companheiro de viagem de Encólpio e de Gíton e que disputara ao primeiro os favores do segundo. Estava a reclamar algo a que julgava ter direito, uma vez que Gíton o tinha escolhido em detrimento do anti-herói narrador. Por outro lado, a sua crueldade assemelha-se à do Ciclope, uma vez que, na discussão anteriormente travada com o rival por causa do rapaz, não se coibira de propor, embora com afectada seriedade, a divisão do jovem pelo meio. Importa ainda realçar que, se a curiosidade motiva o encontro de Ulisses com o Ciclope, este incidente do *Satyricon* é causado, pura e simplesmente, pela inconstância de Gíton.

A alusão ao episódio homérico continua quando o novo trio de anti-heróis já se encontra na nau de Licas. Com efeito, depois de ouvirem a voz do armador e de Trifena, Encólpio e Gíton lamentam a sua triste sorte e Eumolpo, ainda sem perceber o que se passa, diz que Licas é o *Cyclops ille et archipirata, cui uecturam debemus* (101.5), «famoso Ciclope e arquipirata, a quem devemos a boleia». A crueldade é o traço comum a Licas e a Polifemo. O armador constitui, de igual modo, uma prefiguração dos *captatores* de Crotona. Efectivamente, como já vimos no capítulo anterior, esta personagem esconde, por detrás de um manto de piedade, a sua crueldade e a sua frieza. Também Crotona era uma terra de epicuristas que não comiam carne... se não valesse uns milhões de sestércios. A filosofia e a religião ocultam os verdadeiros sentimentos das pessoas. A grande diferença entre os dois episódios reside no facto de a crueldade de Licas ser justificada por certas desavenças passadas, relacionadas sobretudo com crimes de adultério, ao passo que a do Ciclope é, à parte a voracidade do monstro, praticamente gratuita.⁴⁵

Se, na opinião (irónica primeiro, convicta depois) de Eumolpo, Licas era um novo Ciclope, então a sua nau representa um novo antro do gigante (101.7): *'fingite' inquit 'nos antrum Cyclopi intrasse.'* «Façam de conta – afirmou – que entrámos na caverna do Ciclope.» Esta alusão surge como o culminar de ideias e expressões que evocam as semelhanças com o modelo homérico. Tal como Ulisses, Eumolpo conduz sem intenção os seus amigos à nau do armador inimigo (*Od.* 9.173 ss.; *Sat.* 99.5 e 101.3-4). A voz aterradora do comandante é comparável à chegada do Ciclope (*Sat.* 100.3-5; *Od.* 9.240 ss.). O tamanho do barco assemelha-se ao da caverna (*Sat.* 101.9; *Od.* 9.182-3). Tal como sucede com a gruta, também a embarcação apresenta apenas uma saída, pela qual ninguém pode passar incógnito. Só uma artimanha pode resolver o problema (*Sat.* 102.3-4; 101.11). Mas, enquanto o embuste de Ulisses funcionou na perfeição, já o mesmo se não poderá dizer daquele que foi engendrado pelos anti-heróis.

Apesar de disfarçados de escravos, com o cabelo rapado e a pele pintada, as partes íntimas de Encólpio denunciaram o seu disfarce e motivaram o seguinte desabafo (105.10): *Miretur nunc aliquis Vlixis nutricem post uicesimum annum cicatricem inuenisse originis indicem....* «Que alguém se admire agora que a ama de Ulisses tenha, passados vinte anos, reconhecido a cicatriz que revelava uma identidade....»

⁴⁵ Cf. FERRI, R., (1988) 311-315. Este crítico aponta outras diferenças entre o modelo homérico e a imitação petroniana, derivadas da confluência, neste episódio, de motivos presentes em algumas tragédias de Eurípides e no seu drama satírico *O Ciclope*. Este assunto será desenvolvido num dos próximos subcapítulos.

É, no mínimo, caricata a comparação entre os sinais de reconhecimento utilizados em ambas as situações. Certamente a cicatriz de Ulisses seria mais discreta do que o membro viril de Encólpio. Por outro lado, enquanto a velha ama nutria por Ulisses um sentimento quase maternal, já o despeito e o rancor dominavam a relação de Licas com os dois anti-heróis. Contudo, depois de alguns momentos em que os ânimos se exaltaram, Trifena conseguiu apaziguá-los. Tudo terminou com uma história, narrada pelo Bom Cantor, para celebrar a paz. Verifica-se aqui uma evolução psicológica de todo impensável na epopeia. Com efeito, este volte-face seria impossível numa obra em que as personagens só funcionam como adjuvantes ou oponentes em relação à missão do herói.

Já no papel de Polieno,⁴⁶ Encólpio-Polieno vê a sua virilidade faltar-lhe no momento em que mais dela precisava.⁴⁷ Revoltado, ainda lhe diri-

⁴⁶ A mudança de nome do protagonista aparece igualmente associada à paródia de alguns passos da épica. Assim, depois de ouvir a proposta de Circe, o narrador reconhece (127.5): *haec ipsa cum diceret, tanta gratia conciliabat uocem loquentis, tam dulcis sonus pertemptatum mulcebat aera, ut putares inter auras canere Sirenum concordiam.* «Ao dizer estas palavras, tanta graça acompanhava a sua voz, tão doce inflexão afagava aquela atmosfera profundamente sedutora, que se julgaria que no meio da brisa cantava um coro de Sereias.» Não é inocente esta alusão às Sereias: efectivamente, ao comparar a voz de Circe ao canto das Sereias, o narrador prenuncia a atracção doentia que sentirá pela dama. Enquanto Ulisses procura livrar os amigos do encanto destes seres (*Od.* 12.154-184), já Encólpio se prepara para lhe ofertar Gíton (127.3). Por outro lado, são elas que se dirigem a Ulisses, chamando-lhe *πολύαιν' Ὀδυσσεύ,* «Ulisses celebrado» (*Od.* 12.184). Mas a feiticeira Circe já tinha prevenido o herói de como escapar aos encantos das Sereias (*Od.* 12.39-54). No romance petroniano, depois de dizer que não tem a ascendência da Circe homérica, nem as suas artes mágicas, mas que os fados querem a sua união, conclui (127.7): *nec sine causa Polyaeon Circe amat: semper inter haec nomina magna fax surgit.* «Não é por acaso que Circe ama Polieno: sempre entre estes nomes é grande a labareda que se inflama.» Depois de converter os companheiros de Ulisses em animais, a feiticeira homérica convida o herói a subir para o leito e a entregarem-se um ao outro (*Od.* 10.334-5). A preocupação pelo bem-estar dos amigos nunca o abandona, contrariamente ao que sucede com Encólpio. Por outro lado, a evocação do modelo homérico não evita o fracasso da empresa amorosa de Encólpio: a impotência acaba por sobrevir.

⁴⁷ Para descrever a empatia da natureza com o enlace de Encólpio-Polieno e de Circe (127.9), o narrador já havia aludido a *Il.* 14.346-51. O passo da epopeia homérica descreve a metamorfose da paisagem que acompanha o *hieros gamos* entre Zeus e Hera. Mas, como observa CONTE, (1996) 92, «O facto de o seu [de Encólpio] *locus amoenus* evocar o da *Iliada* não é suficiente para garantir o seu sucesso.» No passo da epopeia, uma nuvem oculta o momento de intimidade entre os amantes (*Il.* 14.350-51). Exprime-se depois a serenidade estampada no rosto do pai dos deuses, que dorme com Hera nos braços (*Il.* 14.352-3). No romance petroniano, pelo contrário, o narrador diz que *candidiorque dies secreto fauit amori*, «um dia bastante claro propiciou a secreta entrevista de amor» (127.9.v.7). CONNORS, C., (1998) 42, conclui que «em Homero a descrição da fecundidade da terra funciona como substituto na narrativa para qualquer descrição directa do encontro sexual divino, e a nuvem esconde os amantes da vista do

giu algumas invectivas. Afinal, *non et Vlixes cum corde litigat suo, et quidam tragici oculos suos tamquam audientes castigant?* (132.13) «não tem Ulisses uma briga com o seu coração e não condenam certos tragediógrafos os próprios olhos, como se fossem capazes de os escutar?»

O passo a que se faz referência corresponde a *Od.* 20.17 ss. Deitado no vestíbulo do palácio, Ulisses aguarda impaciente o momento de pôr cobro aos desmandos dos pretendentes, através de sangrenta vingança. Sentindo o ódio impetuoso invadir o seu coração, dirige-lhe algumas palavras, na tentativa de o refrear: com efeito, já devia estar habituado a suportar a dor. Lembra-lhe, a título de exemplo, a fúria que tinha sentido quando o Ciclope devorara os seus companheiros. Mais uma vez, o modelo homérico de antropofagia volta a ser evocado, ainda que indirectamente. Tal como os amigos de Ulisses, também Eumolpo será a vítima dos comedores de carne de Crotona. Encólpio escapará, embora não saibamos com que estratégia.

Encólpio e Gíton não são as únicas personagens que se comparam ao herói homérico. Também Trimalquião, em 39.3, alude ao protagonista da *Odisseia*, através das mesmas palavras que Virgílio havia utilizado em *Aen.* 2.44: *Sic notus Vlixes?* «É assim que mostram conhecer Ulisses?» A citação de versos do original corresponde à segunda forma de representação textual da epopeia no romance petroniano.

Segundo P. Fedeli, a característica que melhor define Trimalquião é a sua ambiguidade.⁴⁸ Com efeito, manifesta-se na capacidade para surpreender os convivas com uma enorme variedade de manjares, onde o aspecto e o gosto discordam constantemente, e na inconstância do seu trato com os restantes libertos, com os intelectuais e com os escravos. Aparece associada à sua preocupação de mostrar superioridade em relação aos demais participantes. Assim, enquanto estes se preocupam apenas com a comida, o animador revela também uma apetência por questões filosófico-filológicas. Sob o ponto de vista semântico, a polivalência de *Carpe*,⁴⁹ em 36.6, reflecte bem essa ambiguidade: a forma tanto pode ser o imperativo de *carpere* ‘trincar’, ‘colher’, como o vocativo de *Carpus*. Em suma, Trimalquião está a comparar-se ao arquétipo de Ulisses πολύτροπος. Contudo, mais uma vez, é muito grande a distância entre o

leitor. Por contraste, no *Satyricon* os abraços de Encólpio e de Circe são descritos directamente (pelo menos até o texto se quebrar) [127.10].»

⁴⁸ FEDELI, P., (1989) 358.

⁴⁹ PIANO, (1976) 4-6, considera que alguns comportamentos de Eumolpo reflectem outros de Nero. Além disso, a *Cena* recria o ambiente da corte do imperador e algumas atitudes de Trimalquião não se afastam muito de outras típicas de Nero. O facto de o imperador também ter um favorito de nome Carpo contribui para cimentar o paralelo.

original e a imitação. Assim, enquanto os ardis preparados por Ulisses visam livrá-lo e aos seus companheiros dos perigos, já os de Trimalquião têm por objectivo engolfar os convivas na sua megalomania. O liberto exagera de tal maneira no recurso a tais expedientes, que mais parece um tirano na forma como monopoliza a atenção dos presentes. O cansaço e o aborrecimento sobrevêm à novidade. A sua personalidade é tão labiríntica quanto a casa onde habita. Efectivamente, o tema do labirinto não tarda a aparecer, quando os anti-heróis se preparam para abandonar o festim. A evocação do mundo das sombras virgiliano torna-se evidente nesta parte da obra, e sobre ela nos deteremos mais de espaço, quando abordarmos a terceira forma de representação textual.

Convém ainda constatar que, se Ulisses é o arquétipo ao qual os anti-heróis frequentemente se reportam, o certo é que Petrónio, neste último caso, recorre a um trecho de Virgílio que alude directamente ao herói da *Odisseia*.

Eneias narra a tomada de Tróia e o incêndio. Gerara-se uma grande discussão entre os Troianos sobre o destino a dar ao cavalo de madeira que tinha sido postado diante das muralhas. Entre vozes discordantes, levanta-se a de Laocoonte, que previne os seus conterrâneos de que se trata de um embuste preparado pelos Gregos. E alerta o povo para a astúcia de Ulisses, através da pergunta retórica que Trimalquião repete. O que ambas as situações têm em comum é a falácia. Assim, enquanto os pratos que Trimalquião serve nunca são aquilo que parecem, também o cavalo não era uma oferenda a Palas, mas uma forma de transportar os soldados aqueus, sem serem notados, para dentro da cidade. Ora do mesmo modo que tal armadilha provoca a destruição da urbe, também Trimalquião aniquila os convivas com enfado e tédio ou os estonteia com desconcertantes surpresas.

Uma das maiores diferenças consiste na grandeza variável das acções em causa; a outra, no facto de, contrariamente ao êxito da empresa no poema de Virgílio, a mesma, no festim, se revelar um autêntico fracasso. Se Trimalquião esperava surpreender os anti-heróis, conseguiu-o, mas apenas pela negativa. Seja como for, Encólpio, Ascilto e Gíton puderam verificar, mais uma vez, que, mesmo nas coisas mais banais da vida, nada é o que parece.

Em 61.5, Encólpio recorre à fórmula *haec ubi dicta dedit*, «assim que proferiu estas palavras,» para ligar dois momentos distintos na fala de Níceros: um diz respeito a uma espécie de *captatio benevolentiae* do animador e à manifestação de um certo receio em relação ao previsível cepticismo dos intelectuais; o outro, à história do lobisomem propriamente dita. Em *Aen.* 2.790, Virgílio utiliza a mesma expressão com idêntico fim. Separa a reprodução das palavras do simulacro de Creúsa da reacção do

protagonista à aparição. O contraste entre a linguagem popular que caracteriza o discurso de Níceros e a citação virgiliana de Encólpio vem mostrar que não são infundados os temores do liberto. Reflectem a tensão que está subjacente a toda a *Cena* entre libertos e intelectuais. Contudo, no final da narrativa, Encólpio confessa o espanto de todo o auditório, sentimento ao qual, de facto, nem os próprios *scholastici* escaparam.

É aqui que o festim petroniano diverge da *Cena Nasidieni*, representada na *Sát.* 2.8 de Horácio. Com efeito, as pessoas cultas presentes neste banquete nunca se deixam impressionar com as palavras e atitudes dos libertos. São dois mundos perfeitamente diferenciados que nunca se misturam. A saída precipitada dos homens de letras é o reflexo da sua superioridade. Os intelectuais do *Satyricon*, apesar de alardearem desdém pelos libertos, são completamente sufocados pelo seu modo de vida. Efectivamente, sem coerência para porem em prática os ensinamentos que apregoam, os intelectuais imergem no mundo da comida, do dinheiro e da credence.

Em 68.4, um escravo que estava aos pés de Habinas recita *Aen.* 5.1: *interea medium Aeneas iam classe tenebat*, «entretanto já Eneias ganhava o alto mar com a sua frota.» Encólpio observa que, pela primeira vez, Virgílio lhe pareceu insuportável. É que o escravo recitava os versos com metro estropiado e os misturava com outros de atelanas. Verifica-se aqui o processo de autoparódia. Na verdade, a confluência de modos de representação do mundo inerente ao *Satyricon* é criticada por alguém que a personifica. As linguagens de géneros como a tragédia, a épica e a historiografia misturam-se com temas da sátira, da comédia e do mimo. O próprio Encólpio recorre a expressões dos géneros ditos maiores para descrever situações características dos menores. Por outro lado, o realismo resultante da mistura de um género popular e cómico com um género elevado é adversa ao *scholasticus*, que apenas vive no mundo das suas fantasias grandiosas, esquecido de que também ele é um alvo de sátira.

Citações e evocações do despertar da paixão entre Dido e Eneias são frequentes na história da Matrona de Éfeso.⁵⁰ Eumolpo narra este conto, de cariz acentuadamente milésio, para celebrar as tréguas na contenda que se gerara a bordo da nau de Licas. Através dele, demonstra a inconstância das mulheres, ainda há pouco manifesta no perdão concedido a Gíton por Trifena.

Vivia em Éfeso uma matrona que era célebre em todo o mundo pela sua virtude. Quando o marido morreu, ficou junto do corpo no mausoléu. Inconsolável, chorava dias e noites a fio e não punha na boca migalha de

⁵⁰ Cf. COLLIGNON, (1892) 125-126, e CÈBE, (1966) 317.

comida ou pingo de bebida. Tinha, como companhia, uma serva fiel. Cinco dias depois, o governador da província ordenou a crucificação de alguns criminosos nas proximidades do ermo lugar. E um soldado foi incumbido de vigiar os cadáveres, para que não fossem roubados e enterrados.

Vendo uma luz no túmulo, o guarda aproximou-se e deu conta do que se passava. Trouxe o seu modesto jantar para junto das mulheres e exortou a infeliz viúva a comer e a beber. Afinal, à morte ninguém poderia escapar. A criada foi a primeira a não resistir à tentação do vinho. Depois de saciada, dirigiu à senhora as seguintes palavras (111.11-12): *'Quid proderit [...] hoc tibi, si soluta inedia fueris, si te uiuam sepelieris, si antequam fata poscant, indemnatum spiritum effuderis?*

Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?' «De que te aproveitará tal atitude, se tiveres desfalecido com a fome; se te tiveres sepultado em vida; se, antes que os fados o exijam, tiveres exalado o teu espírito inocente?

Cuidas que têm alguma sensibilidade a cinza ou os manes sepultados?»

Estas palavras fazem lembrar as de *Aen.* 4.696-697, quando Juno envia Íris para separar a alma do corpo de Dido moribunda: *Nam quia nec fato merita nec morte peribat, / sed misera ante diem...* «É que, nem por fatalidade nem por condenação de uma morte perecia, mas, infeliz, antes da sua hora.....»

O verso citado no fim da fala da escrava é a repetição quase literal da pergunta retórica que Ana dirigiu a Dido, em *Aen.* 4.34, no sentido de a demover de lutar contra um sentimento que lhe era agradável: *Id cinerem aut manis credis curare sepultos?* «Cuidas que tal atitude preocupa a cinza ou os manes sepultados?»

Importa constatar que estes passos da *Eneida* se referem a dois momentos distintos do amor entre Dido e Eneias: o fim trágico e o despetar. O leitor ainda não sabe se a viúva vai corresponder ou não àqueles apelos. A inversão da ordem épica poderá indiciar o fim diferente da história da matrona. Por outro lado, a pergunta de Ana surge no seguimento de uma reflexão onde a tónica é posta na juventude, nos prazeres do amor e nos filhos; a da serva, pelo contrário, abre com argumentação baseada numa visão hedonista da vida. O afecto é o sentimento subjacente à preocupação que Ana manifesta por Dido. A criada, pelo contrário, visa pagar a comida e o vinho que o sentinela lhe havia oferecido. O discurso de Ana é mais extenso, mas os resultados são idênticos. Por fim, em ambas as situações, os entraves acabam por ser arredados. A matrona acedeu a saciar a sua fome e Dido a libertar-se do seu pudor.

Ultrapassada a obstinação inicial da matrona, o guarda procura estreitar cada vez mais os laços que o unem àquela alma desolada. Trata,

por isso, de assaltar a sua castidade.⁵¹ A serva volta a servir de porta-voz (112.2): '*Placitone etiam pugnabis amori? / [Nec uenit in mentem, quorum consederis aruis?]*' «Até contra um amor que te é grato vais lutar? [Não tens consciência de quem são os donos das terras onde vieste morar?]»

É literal a citação dos versos de *Aen.* 4.38-39. Neste passo, Ana alerta a rainha de Cartago para a conveniência de ter a seu lado um homem corajoso, uma vez que se encontra rodeada de povos inimigos. O segundo verso é algo descabido no contexto da história. Por isso, como Bücheler, muitos são os editores que o suprimem. Müller coloca-o entre colchetes.

A união sexual entre o sentinela e a viúva de Éfeso consumar-se-á no *conditorium*; a de Eneias e Dido, na caverna. A heroína virgiliana suicida-se depois de Eneias a ter abandonado; a matrona, pelo contrário, salva o soldado da morte, ao consentir que o corpo do marido substitua o do desaparecido.

A citação de versos da épica volta a ocorrer no passo em que o protagonista interpela a parte do corpo que era a causa de todas as suas desgraças, mas *illa solo fixos oculos auersa tenebat / nec magis incepto uultum sermone mouetur / quam lentae salices lassoue papauera collo* (132.11), «desviando a cabeça, ela tinha os olhos pregados no chão; e o seu rosto não afectava mais emoção perante estas palavras do que os salgueiros flexíveis ou as papoilas de caule inclinado.»

Os dois primeiros versos correspondem literalmente aos de *Aen.* 6.469-470.⁵² O último é o resultado da junção de dois hemistíquios: um de *Buc.* 5.16: *lenta salix quantum pallenti cedit oliuae*, e outro de *Aen.* 9.436: *languescit moriens lassoue papauera collo*.

Virgílio descreve, através dos versos de *Aen.* 6.469-470, a reacção de Dido às justificações, apresentadas por Eneias, para o abandono a que, de súbito, a tinha votado. O silêncio da rainha assemelha-se ao mutismo do membro viril de Encólpio. Contudo, a atitude da heroína da *Eneida* justifica-se pelo facto de procurar assim restaurar a *fides* a Siqueu e a *pulicitia*, que tinham sido abaladas com o aparecimento do estrangeiro. No caso petroniano, o protagonista revolta-se contra o órgão sexual que lhe não permite trair Gíton com Circe. É tal a obstinação de Dido que Virgílio, em *Aen.* 6.471, a compara ao duro sílex e ao mármore de Paros: *quam si dura silex aut stet Marpesia cautes*. Esta inflexibilidade era algo que não caracterizava o membro viril de Polieno: pelo contrário, apresentava-se tão flexível quanto os salgueiros e os caules das papoilas.

⁵¹ *Sat.* 112.2 evoca os passos de *Aen.* 4.4 e 11 em que o vigoroso Eneias seduz Dido.

⁵² O primeiro destes versos é uma repetição quase literal de *Aen.* 1.482.

Segundo Menalcas, na bucólica citada, a superioridade do canto de Mopso em relação ao de Amintas só é comparável à da dura oliveira sobre o mole salgueiro. O segundo hemistíquio é retirado de um dos episódios mais patéticos da obra virgiliana: a morte de Euríalo – que, em lugar de Niso, se tinha oferecido à lâmina de Volcente – é semelhante à papoila que, sob o peso da chuva, reclina a sua cabeça. Talvez Petrónio, pela boca de Encólpio, pretenda significar que, no seu tempo, já não há lugar para a ingenuidade da poesia bucólica nem para um valor tão elevado e absoluto como o da amizade entre Niso e Euríalo. Neste processo de dessacralização, a impotência de Encólpio é o reflexo burlesco do infrutífero amor entre Dido e Eneias.

O episódio de *Aen.* 6 é, por sua vez, decalcado sobre um de *Od.* 11. Sérvio foi o primeiro a alertar-nos para o facto, ao dizer que o v. 468 *tractum est [...] de Homero, qui inducit Aiakis umbram Vlixis conloquia fugientem, quod ei fuerat causa mortis*, «foi tomado de Homero, que descreveu a conversa de Ulisses com a sombra de Ájax que se afastou, visto que <Ulisses> tinha sido, para ele, a causa da sua morte.»

Na viagem de Ulisses no além-túmulo, as almas aproximam-se do herói para relatarem as suas dores. Uma, porém, permanece distante: é a de Ájax Telamónio. Este guerreiro ainda se não tinha resignado com a derrota resultante da contenda que o opusera a Ulisses pela posse das armas de Aquiles (vv. 541-51). Por isso, a personagem principal da *Odisseia* dirige-lhe, em vão, brandas palavras, na tentativa de apaziguar o seu rancor (vv. 552-62). Ájax fecha-se no seu silêncio e desaparece no Érebo, por entre as almas dos defuntos (vv. 563-64).

Entre Homero e Virgílio observam-se, com efeito, algumas diferenças: o silêncio de um ente masculino dá lugar ao de um feminino e a situação do epos helénico é transferida do universo heróico para o amoroso.

A morte de Gorgítion,⁵³ descrita por Homero em *Il.* 8.306-8, pode, por sua vez, ter sido o modelo, utilizado por Virgílio, para descrever a morte de Euríalo, e o antimodelo que inspirou indirectamente o passo petroniano:⁵⁴ Μήκων δ' ὡς ἑτέρωσε κάρη βάλει, ἢ τ' ἐνὶ κήπῳ / καρπῷ βριθομένη νοτίησί τε εἰαρινῆσιν, / ὡς ἑτέρως' ἤμυσε κάρη πύληκι βαρυθύν. «Como a dormideira, para um lado, o copo inclina, num jardim, / carregada com o peso do fruto e dos aguaceiros primaveris, / assim, para um lado, tombou a cabeça com o peso do elmo.» Estamos perante um centão, isto é, uma colagem de diferentes passos de um ou vários modelos.⁵⁵

⁵³ A flecha do arco de Teucro trespassa Gorgítion.

⁵⁴ *Homeri Ilias*. Recognouit THIEL, Helmut van. Hidelshheim, Olms, II, 1953, 146.

⁵⁵ Segundo SLATER, (1990) 178-9, Petrónio parodia ainda, no passo citado, «o final de Catulo

Em suma, o que este exemplo significa é a prevalência do modelo homérico como matriz não só de Virgílio como de Petrónio. Ulisses é o paradigma ao qual as personagens do *Satyricon* mais vezes se reportam. Por mais paradoxal que pareça, enquanto, em ambos os modelos citados, Ulisses e Eneias não conseguem demover as personagens que interpelam, o mesmo não sucede com Encólpio que, graças à intervenção divina, alcança o restabelecimento da sua integridade.

A terceira forma de abordagem de determinados motivos do original é, de longe, a mais produtiva no *Satyricon*.

O paralelo com a *Odisseia* começa logo na extensão da obra. Como a epopeia, também a obra petroniana seria composta por vinte e quatro livros.⁵⁶ Do mesmo modo que Ulisses, também Encólpio erraria por diferentes cidades, como Massília, Baias, Putéolos, Crotona e porventura Lâmpsaco. A ira de Posídon tem como correspondente, no *Satyricon*, a *ira Priapi*.⁵⁷ Tal como Ulisses é constantemente perseguido por Posídon, também Encólpio o é por Priapo.

A hortaliçeira que o narrador encontra no labirinto das ruas da *urbs Graeca* pode sugerir-nos Vénus que conduz Eneias a Cartago. São significativos o facto de, em 7.1, lhe chamar *mater* e o comentário de Encólpio, em 7.2, *diuinam ego putabam*, «eu pensava que era uma aparição divina»⁵⁸. O contraste está em que, enquanto a deusa oferecia a ajuda esperada, a mulher do povo surpreendia o anti-herói, ao encaminhá-lo para um prostíbulo. Para mais, tratava-se de uma *anus*, que deveria ser merecedora de *pietas*. O povo, tradicional bastião da moral e dos bons

11 (11.21-24), onde o poeta visualiza o seu amor por Lésbia como uma flor cortada pelo arado que passa.» É um dos exemplos utilizados por este crítico, para mostrar que (182-3) «Uma noção de paródia da épica como modo organizador do *Satyricon*, então, – mesmo ao examinar o texto, principal prova para esta teoria, – exige que abafemos outras vozes literárias que ouvimos. Não é apenas o episódio de Encólpio e Circe (nos termos de Bakhtin) que se torna dialógico pelo uso do hexâmetro; o verso hexâmetro torna-se ele próprio dialógico pelas suas afinidades épicas e pastorais competitivas. Nenhum modo ou género pode conter ou subordinar outro, e a poliglossia é o resultado.» Os outros exemplos apresentados por Slater não nos parecem muito convincentes. Inegável é o facto de a paródia da épica, quer filtrada pelo romance sentimental, como vimos no capítulo precedente, quer feita directamente, como verificamos nesta parte do estudo, quer recorrendo à citação literal de hexâmetros, quer à simples alusão a expressões ou cenas dispersas, ter implicações profundas na estrutura e ideologia do romance petroniano.

⁵⁶ Cf. SCHMELING, G., (1996) 457-490, esp. 460-461. Apenas chegaram até nós uma parte do décimo quarto, o décimo quinto e parte do décimo sexto.

⁵⁷ *Sat.* 17.8; 104.1; *deprecatio*, 133.2; solilóquio, 139.2.

⁵⁸ Embora quase todos os filólogos traduzam *diuinam* por ‘adivinha’, ‘profetisa’, à semelhança do que sucede em Apuleio, *Met.* 1.8.37, onde o termo apresenta efectivamente este valor, a minha tradução baseia-se na interpretação de WALSH, (1970) 87 n. 1.

costumes, vê-se agora transformado em fomentador dos vícios sociais. A admiração do protagonista, ao deparar com Ascilto no mesmo local, espelha a reacção do leitor perante uma sociedade tão decadente que os vícios começam nas classes mais baixas e se estendem às mais altas. Efectivamente, o desencanto torna-se ainda maior quando Ascilto confessa, por sua vez, que fora um respeitável *pater familias*, entidade sobre a qual assentava a estrutura familiar romana, quem o conduzira ao mesmo lugar de depravação. A sátira da sociedade romana é aqui evidente.

Quando Trimalquião exortou os convivas a tomarem um banho, os anti-heróis, saturados do insuportável anfitrião, procuraram retirar-se discretamente daquele labirinto. Dirigiram-se para a porta de entrada, mas acabaram por se assustar com um cão que investia para eles furiosamente. Ascilto caiu na piscina e Encólpio seguiu-lhe o exemplo, quando, embriagado, tentava socorrê-lo. O guarda do átrio acabou por salvá-los e acalmar os ímpetos da fera. *Giton quidem iam dudum se ratione acutissima redemerat a cane: quicquid enim a nobis acceperat de cena, latranti sparserat, at ille auocatus cibo furorem suppresserat* (72.9-10), «Gíton, pelo contrário, já há algum tempo se tinha livrado do cão, através de estratagemas muito sagazes: tudo quanto lhe tínhamos dado do jantar, lançara ao ladrador que, atraído pela comida, renunciara à sua fúria.» O carácter efeminado do jovem manifesta-se aqui através da sua astúcia: a rapidez da solução encontrada é típica da intuição feminina.

A sibila virgiliana, em *Aen.* 6.417-424, já tinha usado de idêntica artimanha para distrair Cérbero. Contudo, o *melle soporatam et medicatis frugibus offam* (6.420), «bolo soporífico de mel e de grãos preparados» pela sacerdotisa de Apolo revelou-se tão eficaz que deixou o monstro prostrado por toda a extensão da caverna, num tal langor que Eneias não teve qualquer dificuldade em prosseguir a sua viagem. No caso do *Satyricon*, pelo contrário, trata-se de uma solução temporária, visto que faz esmorecer o ímpeto do cão apenas enquanto está a comer. É por isso que o guarda se vê forçado a acalmá-lo e a salvar os dois ébrios de morrerem afogados. Esta nova personagem revela-se um obstáculo intransponível, ao afirmar (72.10): *'erras, [...] si putas te exire hac posse qua uenisti. Nemo umquam conuiuuarum per eandem ianuam emissus est; alia intrant, alia exeunt*, «estás enganado, [...] se pensas que podes sair por onde entraste. Nunca algum dos convivas saiu pela mesma porta: por uma entram, por outra saem.»

No passo citado, é evidente a evocação do mundo das sombras descrito em *Aen.* 6.893-899. Depois de mostrar a Eneias as glórias e os sucessos futuros da nação romana, Anquises conduziu-o e à Sibila até à saída. Informou então o filho que o Sono tem duas portas: uma de corno e

outra de marfim. Pela primeira passam as sombras verdadeiras; pela segunda, a ilusão dos sonhos da noite que os Manes enviam para o céu. Anquises encaminhou Eneias e a Sibila para a segunda. É que a sua “morte” era apenas temporária e as sombras do além mandavam-lhe indicações que eram captadas como fragmentos de realidade. Este passo era, por sua vez, uma imitação de *Od.* 19.562-567. Mais uma vez o modelo homérico está subjacente a Virgílio e a Petrónio. Se, contudo, os anti-heróis têm em comum com Eneias o facto de descerem momentaneamente ao reino da morte, a verdade é que as duas situações diferem, na medida em que, enquanto Anquises mostra ao filho o caminho certo, os anti-heróis não dão logo com a saída e se vêem obrigados, para encontrarem a outra porta, a percorrerem novamente o labirinto.

Em 80.4, as palavras de Gíton que tenta apaziguar os ânimos exaltados do narrador e de Ascilto, *‘Quod si utique’, proclamabat, ‘facinora opus est, nudo ecce iugulum, conuertite huc manus, imprimite mucrones. Ego mori debeo, qui amicitiae sacramentum deleui.’* «‘Já que se, apesar de tudo, é necessário um crime – gritava – eis a minha garganta a descoberto, voltem as vossas mãos contra ela, cravem aí as vossas espadas. Sou eu que devo morrer, eu que destruí o vosso juramento de amizade.’», fazem lembrar as de Niso, em *Aen.* 9.427-8: *Me, me, adsum qui feci, in me conuertite ferrum, / o Rutuli! mea fraus omnis!* «‘Eu! Eu! Aqui estou eu que sou o responsável! Voltem contra mim as vossas espadas, ó Rútulos! É meu todo o engano.’»

A ironia reside no contraste entre a *amicitia* de Niso e Euríalo, que os leva à morte, e a falsidade dos anti-heróis. Por outro lado, no caso do episódio petroniano, aquele que aparentemente estava disposto a sacrificar-se por ambos escolhe o pretendente que melhor o satisfaz e deixa o outro entregue ao mais profundo desespero. O egoísmo e a perfídia de Gíton sobrepoem-se à velha amizade que unia os três. Como veremos no subcapítulo 1.4.2, também aqui entram em linha de conta os modelos da tragédia e da historiografia.

Receando que Menelau o viesse encontrar só na hospedaria, Encólpio, desolado, escolhe *locum [...] secretum et proximum littori* (81.1-2), «um lugar [...] apartado e próximo da costa.» Aí, instalado em outra locanda, passa em revista toda a sua vida. É inevitável a lembrança de *Il.* 1.348 ss. Depois de Briseida lhe ter sido retirada por Agamémnon, Aquiles isola-se junto do mar, para chorar as suas mágoas. Pede à mãe que interceda junto de Zeus, no sentido de o pai dos deuses causar fortes reveses às hostes gregas, para que o Atrida tome consciência do ultraje cometido.

São vários os pontos em que a situação do narrador do *Satyricon* diverge da do rei dos Mirmídones: enquanto este lamenta a perda da filha

do rei-sacerdote Brises e viúva de Mirnes, a causa da humilhação de Encólpio é um rapazola com passado repleto de crimes. As ações ilustres de Aquiles em nada se assemelham à vileza que caracteriza as dos anti-heróis. Por fim, o herói homérico, obedecendo ao sensato conselho da mãe, não toma qualquer atitude precipitada; o mesmo não sucede com Encólpio, cuja ira, em seu entender, só se aplacaria num mar de sangue. O desejo de vingança é a força motriz de todos os seus movimentos. A dinâmica da cena que se segue contrasta com a atitude de expectativa do protagonista homérico. Torna-se necessário recorrer a outro modelo: a descrição dos preparativos para a chacina apresenta claros pontos de confluência com o *furor* de Eneias, em *Aen. 2.*: *Hinc ferro accingor rursus clipeoque sinistram / insertabam aptans meque extra tecta ferebam* (2.671-2). «Cinjo-me depois com a minha espada; passava a esquerda pela braçadeira do escudo e atirava-me para fora de casa.» *ipse urbem repeto et cingor fulgentibus armis* (*Aen. 2.749*) «por mim, torno para a cidade e cinjo as minhas armas brilhantes». *Tum uictu reuocant uires...* (*Aen. 1.214*) «Então os homens revigoram-se com o alimento....» *Arma amens capio; nec sat rationis in armis, / [...] furor iraque mentem / praecipitat...* (*Aen. 2.314-317*)⁵⁹ «Fora de mim, pego nas minhas armas, não sei bem de que me servirão essas armas [...] Desvario e cólera precipitam a minha decisão....» *Talia iactabam et furiata mente ferebar* (*Aen. 2.588*), «Em tais pensamentos andava baldeado e me deixava dominar pelo meu furor». *Et iam porticibus uacuis...* (*Aen. 2.761*)⁶⁰ «E já sob os pórticos desertos...»

Como Eneias, também Encólpio, dominado pela sua perturbação, apenas articula frases curtas que nos dão conta dos seus movimentos (*Sat. 82.1 ss.*): *Haec locutus, gladio latus cingor et, ne infirmitas militiam perderet, largioribus cibus excito uires. Mox in publicum prosilio furentisque more omnes circumeo porticus. Sed dum attonito uultu efferatoque nihil aliud quam caedem et sanguinem cogito frequentiusque manum ad capulum, quem deuoueram, refero...* «Proferidas que foram estas palavras, cinjo a minha espada ao flanco, e, para que a falta de forças não comprometa a minha expedição, restauro o meu vigor com uma refeição mais abundante. Depois, arremeto para a rua e, de jeito furibundo, ponho-me a rondar todos os pórticos. Enquanto, com ar de louco e de carrasco, não penso senão em sangue e extermínio, e lanço a mão repetidas vezes ao punho da espada, que tinha destinado à minha vingança....»

Contudo, se o herói virgiliano deseja vingar a morte dos seus familiares queridos com a dos que os mataram, numa atitude de *pietas erga*

⁵⁹ Cf. 2.595 e 745.

⁶⁰ Cf. 2.528 e 761. Vd. CÈBE, 315 ss. e WALSH, (1970) 36 ss.

parentes, a pena que Encólpio se propõe aplicar parece exagerada, quando comparada com a gravidade do crime.

O relato de Petrónio torna-se hilariante, na medida em que, mais uma vez, *parturient montes, / nascetur ridiculus mus*. Assim, qual não é o espanto dos leitores ao verificarem que tanta raiva acaba com a intervenção de um desertor ou assaltante que, ocasionalmente, passava na rua e lhe reclama a arma que Encólpio trazia. O anti-herói regressa decepcionado a casa, com as suas botinas brancas, e sente-se interiormente agradecido ao intruso, pela sensatez e oportunidade da reprimenda. Mais uma vez assistimos a uma atitude inesperada da personagem, que seria impensável no universo épico. Embora Encólpio descreva os seus movimentos através de palavras da épica, o certo é que a sua coragem está muito longe de ser a de um Eneias. É uma *aristeia* que se fica pelo universo das palavras.

O reencontro dos enamorados, após a separação, marca também a entrada em cena de um novo pretendente, Eumolpo. Encólpio tinha travado conhecimento com ele na pinacoteca, quando procurava nas pinturas o consolo para a dor causada por Gíton. A estrutura deste episódio apresenta nítidas afinidades com o primeiro encontro entre Dido e Eneias.⁶¹

Chegado a Cartago, Eneias contempla os relevos das portas de bronze do templo de Juno, que evocam as cenas da guerra de Tróia. Do mesmo modo, também Encólpio aprecia as obras de Zêuxis, Protógenes e Apeles, que falam de amores homossexuais entre deuses e humanos. Ambos os apreciadores manifestam admiração pela mestria dos trabalhos (*Sat.* 83.1 e *Aen.* 1.455-6). Em qualquer dos casos, estas imagens trazem à memória o doloroso passado recente de cada um dos protagonistas (*Sat.* 83.4 e *Aen.* 1.462). Entretanto, aparece Dido, resplandecente de beleza e rodeada por uma multidão de jovens, com quem Eneias e a sua comitiva estabelecem contacto (*Aen.* 1.494-497): *Haec dum Dardanio Aeneae miranda uidentur, / dum stupet obtutuque haeret defixus in uno, / regina ad templum, forma pulcherrima Dido, / incessit...* «Enquanto estas pinturas parecem admiráveis aos olhos do dardânio Eneias, enquanto se extasia e se detém maravilhado em contemplação, a rainha, Dido, na sua beleza incomparável, entrou no templo....»

Contudo, no caso da obra petroniana, justapõe-se um outro modelo, o da tragédia. No início, o Bom Cantor assume as atitudes do Télefo descrito por Ácio: o mesmo mistério, o mesmo fascínio e os mesmos andra-

⁶¹ Cf. CONTE, (1996) 14-18.

jos (*Sat.* 83.7):⁶² *Ecce autem, ego dum cum uentis litigo, intrauit pinacothecam senex canus, exercitati uultus et qui uideretur nescio quid magnum promittere, sed cultu non proinde speciosus, ut facile appareret eum <ex> hac nota litteratorum esse, quos odisse diuites solent.* «Eis senão quando, enquanto eu lanço os meus protestos ao vento, entrou na pinacoteca um velho de cabelo branco, de rosto escavado pelo tempo e que prometia não sei quê de grandioso; mas no seu traje não havia o esmero a condizer, de tal modo que facilmente aparentava um desses intelectuais que os ricos costumam odiar.»

A história que ele conta, porém, do menino de Pérgamo e o apedrejamento de que é alvo, quando recita a *Troiae halosis*, bem depressa vêm “desmistificar” a estranha personagem e frustrar as expectativas de Encólpio. Efectivamente, tratava-se de um mau poeta, embora fosse um excelente contador de histórias. Além disso, Encólpio teria de acautelar-se, visto que Eumolpo, interveniente na história do menino de Pérgamo, revelara uma enorme audácia para atrair e enganar adolescentes. O seu Gíton voltava a não estar seguro.

Não foi preciso esperar muito para ver o Bom Cantor dirigir elogios suspeitos ao rapaz. Acontece em 94.1-2, depois de Gíton repreender Encólpio pelas críticas dirigidas ao poeta incontinente: *‘O felicem’ inquit ‘matrem tuam, quae te talem peperit: macte uirtute esto. Raram fecit mixturam cum sapientia forma. Itaque ne putes te tot uerba perdidisse, amatorem inuenisti. Ego laudes tuas carminibus implebo. Ego paedagogus et custos, etiam quo non iusseris, sequar...’* «Oh, bem-aventurada – exclamou – a tua mãe, que te deu à luz assim como és: honra ao teu valor seja tributada. Rara é a mistura de beleza e sabedoria. Por isso, não julgues que tantas palavras foram em vão: encontrei um admirador. Eu encherei com os teus louvores os meus poemas. Eu, como pedagogo e protector, mesmo para onde não ordenares, te seguirei....»

É clara a evocação da saudação que Eneias dirige a Dido em *Aen.* 1.605-606: *[...] ‘Quae te tam laeta tulerunt / saecula? Qui tanti talem genuere parentes?’* «[...] Que gerações tão ditosas te viram nascer? Que gloriosos pais geraram uma filha assim?» Ou das palavras que Apolo dirige a Iulo, depois de este ter trespassado Rémulos com a flecha do seu arco (*Aen.* 9.641):⁶³ *‘Macte noua uirtute, puer: sic itur ad astra, / dis*

⁶² Cf. *Aen.* 1.455-6; Ácio, *Trag.* 613-18 R.³

⁶³ Vejam-se ainda os passos de *Aen.* 9.297-299 e 446-449. No primeiro, Iulo, perante a preocupação de Euríalo por ter de deixar a mãe, promete que tomará conta dela, visto ser merecedora de grande consideração, ao ter gerado guerreiro tão fiel e corajoso. Quanto ao segundo trecho, corresponde ao momento em que, depois da morte de Niso e Euríalo, o narrador, comovido, confessa que a sua poesia perpetuará aquele trágico e ao

genite et geniture deos....’ «Honra ao valor novo que demonstras, meu rapaz: é assim que se avança no caminho dos astros, tu gerado pelos deuses e gerador de outros deuses....» Estes passos, por sua vez, são decalcados sobre o de *Od.* 6.154-157, quando Ulisses saúda Nausícaa: Τρὶς μάκαρες μὲν σοί γε πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ, / τρὶς μάκαρες δὲ κασίγνητοι· μάλα πού σφισι θυμὸς / αἰὲν ἐνφροσύνῃσιν ἰαίνεται εἵνεκα σείο, / λευσσόντων τοιόνδε θάλος χορὸν εἰσοιχνεῦσαν. «Três vezes ditosos teu pai e tua mãe venerável, / três vezes ditosos os teus irmãos! Por tua causa o coração / se lhes inunda sempre de júbilo, / quando vêem entrar na dança este formoso rebento.»⁶⁴

As situações são paralelas e a diferença reside sobretudo no grau de importância de cada uma. Assim, a beleza e a bondade de Dido e de Nausícaa, a coragem de Ascânio, a piedade e a amizade de Niso e Euríalo merecem ser perpetuadas numa epopeia, ao passo que a graça de Gíton só será celebrada nos versos de um mau poeta. Os galanteios do Bom Cantor, por sua vez, visam a obtenção dos favores sexuais do jovem.

Depois da tempestade, os náufragos dão à costa e Encólpio informa-nos, em 115.6, que: *casam piscatoriam subimus maerentes, cibusque naufragio corruptis utcumque curati tristissimam exegimus noctem*, «entrámos numa cabana de pescador e, abatidos e melhor ou pior refeitos com os alimentos deteriorados pelo naufrágio, passámos uma noite muito infeliz.» Também os companheiros de Eneias matam a fome com o que tinha escapado ao apetite devorador do mar (*Aen.* 1.177-179)⁶⁵: *Tum Cererem corruptam undis Cerealiaque arma / expediunt fessi rerum, frugesque receptas / et torrere parant flammis et frangere saxo*. «Então, apesar da fadiga, trabalham os dons de Ceres que a água tinha deteriorado, os instrumentos da deusa: preparam-se para tostar ao lume e moer na pedra os grãos que tinham recolhido.»

Como Encólpio, em 115.14, exorta: *Ite nunc mortales, et magnis cogitationibus pectora implete. Ite cauti, et opes fraudibus captas per mille annos disponite*. «Vão agora, mortais, e encham o peito de grandes pensamentos! Vão agora, com as vossas astúcias, e tracem planos para gozar mil anos as vossas riquezas, conquistadas pela fraude!»; também Alecto, disfarçada de sacerdotisa de Juno, procura despertar o *furor* de Turno por estas palavras (*Aen.* 7.425-426): *I nunc, ingratis offer te, inri-*

mesmo tempo glorioso momento.

⁶⁴ Adoptámos o texto de *Homeri Odyssea*. Recognouit THIEL, Helmut van. Hildesheim, Olms, I, 1991, 82. A tradução é de ROCHA-PEREIRA, M. H., *Hélade. Antologia de cultura grega*. Coimbra, 1998, 71.

⁶⁵ O motivo da indecisão em relação ao caminho a tomar ocorre em 115.7 e *Aen.* 1.306.

se, periclis; / Tyrrenas, i, sterne acies, tege pace Latinos. '«Vai agora, expõe-te, ridículo, a ingratos perigos; vai, prostra os exércitos tirrenos, cobre os Latinos com a tua paz.»

Os anti-heróis chegam ao cume de um monte de onde avistam Crotona. O mesmo sucede com Eneias e seus companheiros que, conduzidos por Vénus, contemplam a cidade de Cartago. A deusa, na obra petroniana, corresponde, de alguma forma, ao camponês que apresenta a urbe a Eumolpo, Encólpio e Gíton (*Sat.* 116.1; *Aen.* 1.418-420).⁶⁶

Nesta parte do romance ocorrem outros tipos de paródia aos quais faremos referência em capítulo posterior. Mas importa assinalar que não há intenção cômica na reelaboração dos motivos do naufrágio e da chegada a uma terra desconhecida. Como veremos adiante, a forma como as personagens reagem às diferentes situações descritas é que suscita o riso, por vezes amargo, do leitor.

Do que fica dito até aqui, poderíamos ser levados a pensar que o autor só retoma motivos e expressões de Virgílio e Homero.⁶⁷ Contudo, as palavras que Trifena dirige aos contendores, na nau de Licas, constituem, digamos assim, um dos primeiros indícios de que outro autor será visado. Com efeito, o texto petroniano mistura reminiscências de Virgílio com outras de Lucano.

Apesar do estratagema do disfarce, Encólpio e Gíton são desmascarados pelo armador e por Trifena. Gera-se então grande contenda entre o grupo dos anti-heróis, comandado por Eumolpo, e o daquelas duas personagens. Trifena, *data ergo acceptaque ex more patrio fide protendit ramum oleae a tutela nauigii raptum* (108.13), «dando e aceitando a palavra, segundo a nossa tradição, estende um ramo de oliveira arrancado

⁶⁶ Cf. COLLIGNON, (1892) 126-128.

⁶⁷ Não pretendemos ser exaustivos no levantamento dos passos em que Petrónio apresenta expressões e motivos comuns a Virgílio e a Homero. Contudo, importa referir ainda os versos onde o narrador descreve a *amputatio* abortada do seu membro viril (132.8), na medida em que é total a derrogação dos valores heróicos. Começa assim Encólpio: *Ter corripui terribilem manu bipennem, / ter languidior coliculi repente thyrsu / ferrum timui, quod trepido male dabat usum.* «Três vezes empunhei a terrível bipene, / três vezes, mais langue que um talo de couvinha, repentinamente / o ferro receei, ao qual, por culpa do meu temor, eu dava um uso desajeitado.» Talvez Petrónio se tenha inspirado na expressão *correpta dura bipenni*, que Virgílio utiliza em *Aen.* 2.479, para descrever o momento em que Pirro, no pátio de entrada do palácio de Príamo, ergue a bipene para derrubar a porta. Consegue, deste modo, arrancar os montantes dos gonzos, fazer saltar uma tranca e escancarar a porta. Já em *Aen.* 2.792-3, o fantasma de Creúsa aparece a Eneias. Profetiza que o destino lhe reserva um reino junto do rio Tibre e um casamento com mulher real. Pede ao esposo que vele pelo filho de ambos, Ascânio. É então que *ter* tenta Eneias abraçar o pescoço da esposa, *ter* o simulacro se lhe esgueira por entre os dedos. Virgílio volta, de resto, a recorrer, em 6.700-1, à mesma anáfora para descrever a impossibilidade de Eneias abraçar a sombra do pai Anquises no Hades.

à deusa tutelar do navio» e dirige-se aos litigantes com palavras conciliadoras (108.14):⁶⁸ *‘Quis furor [...] pacem conuertit in arma? / Quid nostrae meruere manus? Non Troius heros / hac in classe uehit decepti pignus Atridae, [...] / Cui non est mors una satis?’* «Que loucura [...] faz passar da paz à guerra? Que castigo mereceram as nossas mãos? O herói troiano não transporta neste barco o penhor do enganado Atrida, [...] A quem não basta uma morte apenas?»

O gesto de Trifena faz lembrar o de Eneias, em *Aen.* 8.115-116, antes de responder às perguntas que Palas, filho do rei arcádico Evandro, lhe pusera sobre a sua identidade e as suas intenções:⁶⁹ *Tum pater Aeneas puppi sic fatur ab alta / paciferaeque manu ramum praetendit oliuae.* «Então, da sua alta popa, o venerável Eneias fala nestes termos e estende na mão um ramo de oliveira portadora da paz.»

Uma diferença fundamental está subjacente a ambas as situações: enquanto, no caso virgiliano, se trata de uma medida para evitar o conflito com desconhecidos, no de Petrónio é um convite ao esquecimento das ofensas passadas. As palavras daquela dama de alta-roda evocam as de Ascânio que, em *Aen.* 5.670-671, tenta acalmar as mulheres troianas: *‘Quis furor iste nouos? Quo nunc, quo tenditis’ inquit, / ‘heu, miserae ciues? Non hostem inimicaque castra / Argiuom....* «Que estranha loucura é esta? Que se passa agora? Para onde se atiram – perguntava – ah! desventuradas cidadãs? Não é o inimigo nem o acampamento adverso dos Argivos....» Efectivamente, exaustas de tanto vaguear e sob a influência de Juno, tinham incendiado as naus, para se fixarem definitivamente na Sicília.

Segundo Walsh,⁷⁰ aqueles versos recordam *Farsália* 1.8, onde se lê: *quis furor, o ciues....* Depois de anunciar que se propõe narrar as guerras que tinham dividido o povo romano entre si e o tinham deixado à mercê de bárbaros, o narrador recorre àquela pergunta retórica para iniciar a descrição das causas da guerra civil.

Embora esta seja uma das primeiras imitações da obra de Lucano, elas vão multiplicar-se, quando Eumolpo recitar o *Bellum ciuile*.

⁶⁸ SLATER, (1990) 172-3, depois de levantar várias hipóteses para justificar a presença de *exclamat* no hexâmetro *‘Quis furor’ exclamat ‘pacem conuertit in arma?’*, proferido por Trifena, conclui que «O efeito mais brilhante de *exclamat* é ironizar com a convenção do discurso directo na poesia em hexâmetros.»

⁶⁹ Cf. *Aen.* 11.100 em que se diz que os mensageiros dos Latinos se apresentaram a Eneias com ramos de oliveiras nas mãos, a fim de pedirem tréguas para prestarem as honras fúnebres aos mortos.

⁷⁰ WALSH, (1970) 45 (cf. *Aen.* 8.115, 5.670, 9.139-40). Cf. COLLIGNON, (1892) 123; e CÈBE, (1966) 316.

Parte do verso de *Sat.* 108.14.13, *Cui non est mors una satis?*, apresenta claras semelhanças com outra de *Aen.* 9.140: *Sed periisse semel satis est.* «Mas é suficiente que eles tenham perecido uma vez.» Turno contesta a afirmação: a derrota que os Troianos tinham sofrido não basta para punir aquele que lhe roubara a esposa.

Deixei propositadamente para o fim a análise do *Bellum ciuile* e da *Troiae halosis*. São dois poemas que apresentam alguma especificidade no quadro total da obra petroniana. Não quer isto dizer que discordem de ideias noutras passos defendidas. Importa, contudo, começar por analisar o cotexto em que surgem e as semelhanças e diferenças ideológicas, estruturais e vocabulares com os modelos de Virgílio e de Lucano. Só assim poderemos ter uma ideia aproximada das intenções de Petrónio, ao escrever estes poemas.

Depois de prestadas as honras fúnebres ao corpo de Licas,⁷¹ os anti-heróis sobem a uma colina, de onde avistam um aglomerado urbano. Um camponês, em *Sat.* 116.2, informa-os de que se trata de Crotona, outrora a mais próspera cidade da Itália. Estas palavras fazem lembrar as que Virgílio utiliza, em *Aen.* 1.12, para descrever Cartago. Foi uma cidade opulenta, situada em frente da Itália e das bocas do Tibre e pela qual Juno tinha especial predileção. Até aqui, as duas cidades são idênticas. O camponês continua, porém, e diz que o presente nada tem que ver com esse passado glorioso. Actualmente, Crotona é uma urbe morta, onde não há lugar para o comércio, para as letras, para as artes, para os bons costumes. Dois tipos de cidadãos se impõem nesta sociedade: os *heredipetae*, que são os corvos, e os velhos sem descendência, que, para os primeiros, funcionam como uma espécie de cadáveres. Aos últimos são dadas todas as honras possíveis, ao passo que as pessoas com filhos são desprezadas. Em suma, é uma povoação decadente, envelhecida, onde a morte espregueira a cada esquina (*Sat.* 116.4-9). Petrónio encara aqui o tema do *captator* (124.2, 125.3, 141.2), recorrente na sátira romana.⁷²

⁷¹ Julgam alguns críticos que a pergunta retórica que Encólpio formula em 115.12, *Vbi nunc est [...] iracundia tua, ubi impotentia tua?*, se pode ter inspirado nas que o narrador da *Farsália* profere, a propósito da morte de Curião, em 4.799 ss.: *Quid nunc rostra tibi prosunt turbata forumque, / unde tribunicia plebeius signifer arce / arma dabas populis? Quid prodita iura senatus / et gener atque socer bello concurrere iussi?* «De que te servem agora a tribuna turbada e o foro, na cidadela tribunícia donde, porta-estandarte da turba, distribuías armas pelo povo? De que <te servem agora> os direitos traídos do senado e um genro e um sogro obrigados a enfrentar-se numa guerra?» (*Lucain, La guerre civile (La Pharsale)*). Texte établi et traduit par BOURGERY, A. et PONCHONT, Max, Paris, Les Belles Lettres, 1947-1948, I, 131.

⁷² Cf. Horácio, *Sat.* 2.5 e Juvenal, 5.98 e 12.93 ss.

Sem fazer comentários de índole moralizante, nem recorrer a expressões que indiciem a sua intenção, o autor não deixa de manifestar um certo desencanto, através de uma descrição que facilmente evoca o contraste com a azáfama da vida de Cartago. Em *Aen.* 1.420-437, Eneias contempla o ardor com que os Tírios trabalham. Cada um na sua função – símile oportuno das abelhas –, todos se esforçam por contribuir para o bem comum da cidade.

Descreve-se no início do *Bellum ciuile* o processo que conduz à ruína um próspero aglomerado. Assim, em *Sat.* 119, Eumolpo aponta, como causas da guerra civil, a ambição desmedida dos Romanos, o desregramento e a corrupção que afectavam o povo e os magistrados. A embriaguez caracteriza o estado da turba (119, v. 31). Também antes de declamar a *Troiae halosis*, Eumolpo diz que a decadência das artes se deve à imoralidade reinante e à ambição do dinheiro. Desta forma, as pessoas valorizam mais uma barra de ouro do que as pinturas que se encontram na pinacoteca. A grandeza das descobertas do passado contrasta radicalmente com os vícios do presente: as mulheres e o vinho (*Sat.* 88.6). A falta de escrúpulos domina um Senado ambicioso e a religião é encarada como uma forma de negociar com os deuses (88.9). Já em *Troiae halosis* é notória a insistência no facto de os Troianos terem sido vencidos por estarem embriagados (89, vv. 56 e 62).⁷³ A ebriedade e a glotonaria são duas manifestações do desregramento. Também Agamémnon, em *Sat.* 5.5-6, entendia que, para se conseguir uma técnica apurada, as pessoas deviam afastar-se do vinho e dos banquetes. Embora a vida do mestre de retórica não fosse coerente com as afirmações que proferia, o certo é que esta pode bem ser a opinião de Petrónio. Já vimos que foi por culpa da embriaguez que os anti-heróis não acertaram com a porta de saída do festim de Trimalquião. Por isso tiveram de voltar a entrar no labirinto, de onde apenas um incidente os libertou.

O tema do engano está subjacente ao estratagema do cavalo de madeira, que já nos tinha aparecido a propósito dos pratos de Trimalquião. Também na história do Menino de Pérgamo sobrevêm a descoberta do engano e a decepção, o mesmo sucedendo com o disfarce de Eumolpo em Crotona. Além disso, este tema reflecte-se igualmente na disparidade constante entre as palavras e as acções.

O sacrilégio, evidente na utilização do cavalo de madeira para destruir uma cidade, sob o pretexto de ser uma oferenda votiva, representará, na microestrutura do poema, a atitude de Licas para com Encólpio e a deste perante os gansos sagrados de Priapo. A religião é um meio para a satisfação de desejos bem humanos.

⁷³ Cf. *Aen.* 2.265. O tema do vinho também está presente em *Sat.* 79.9, 83.10 e 88.6.

Como diz Zeitlin, «a *Troiae halosis*, embora expressa em termos convencionais da épica virgiliana, reflecte os temas do *Satyricon* do engano e disfarce, da luxúria, relações fúteis e sacrilégio.»⁷⁴ O *Bellum ciuile*, ainda na mesma opinião, constitui o contraponto da visão virgiliana da história romana, para quem Augusto surgia como o apaziguador dos conflitos sociais dominantes na época. Situações paralelas não passavam de uma ilusão para os escritores da época de Nero.

Se, por um lado, os poemas reflectem a decadência de uma época e, conseqüentemente, o realismo com que Petrónio a descreve no quadro geral do romance, o certo é que o estilo a que o poeta recorre diverge daquele que caracteriza o resto do *Satyricon*.

Em 118, o declamador expõe uma teoria poética. Começa por dizer que alguns jovens ficam desiludidos com a poesia por causa da sua pretensão. Com efeito, julgam-se muito inteligentes por acertarem com a métrica de um verso e dizerem algumas coisas de maneira vistosa. É por isso que a poesia constitui o *hobby* de muitos advogados que saem frustrados do foro. Para Sullivan, esta «crítica é claramente dirigida a Lucano: ajusta-se a ele – e a mais ninguém que conheçamos.»⁷⁵

Eumolpo passa a indicar os requisitos necessários para se ser um bom poeta: antes de mais, é necessário um vasto conhecimento literário e devem empregar-se termos invulgares com naturalidade e harmonia. Para cimentar as suas convicções, recorre à autoridade de Horácio, que escreve (*Carm.* 3.1.1): *odi profanum uolgus et arceo*. «Odeio a multidão profana e mantenho-a longe de mim.»; e aos exemplos de Homero e Virgílio. Para Collignon, «Horácio foi certamente muito lido e muito apreciado por Petrónio»⁷⁶, devido à reformulação, no *Satyricon*, de temas presentes nas sátiras, e acaso nas odes. Mas como a afirmação horaciana é decalcada sobre outra de Calímaco, *Ep.* 28.4 Pf.: *συκχαίνω πάντα τὰ δημόσια*, «detesto toda a vulgaridade», Connors assegura que Petrónio pretende, deste modo, estabelecer «um contraste entre a superior adaptação do calimaquismo por Horácio e os neocalimaquianos inferiores que constituem o alvo inicial de Eumolpo».⁷⁷

⁷⁴ ZEITLIN, F. I., (1971) 56-82, esp. 66.

⁷⁵ SULLIVAN, (1968) 453-467, esp. 459-460.

⁷⁶ COLLIGNON, (1892) 247 ss. Cf. notas 9 e 40.

⁷⁷ CONNORS, (1998) 134. Cf. 132 e 143. A propósito da expressão *Horatii curiosa felicitas* (118.5), estabelece SLATER, (1990) 192-194, um paralelo interessante entre o comportamento do poeta louco, descrito por HORÁCIO em *Ars poetica* 453-76, e o de Eumolpo. O Bom Cantor cria deste modo expectativas elevadas no leitor, que o seu espécime de epopeia não conseguirá satisfazer.

O Bom Cantor diz, em seguida, que o tema da guerra civil nunca foi encarado de forma satisfatória por nenhum poeta. Com efeito, toda a obra em verso requer muita imaginação. Esta teoria já vinha de Aristóteles, para quem só as obras em prosa deviam narrar acontecimentos reais. É por isso que Eumolpo entende que o poema épico deve possuir grande arsenal de mitologia e ser fruto de uma mente inspirada. Esta teoria justifica a especificidade deste trecho poético. Efectivamente, o contraste entre a linguagem popular e a culta é uma característica a que já aludimos a propósito da caracterização das personagens no *Satyricon*. Contudo, Eumolpo não se refere, claro está, ao romance petroniano em geral, mas apenas à parte onde demonstra como deveria ser a épica. O poeta assume-se claramente como um clássico. Mas será que a teoria implícita concorda com a explícita?

Walsh pensa que não, pois considera estas linhas como a justificação de uma literatura pomposa e tradicionalista: «As afirmações de Eumolpo deverão ser lidas não como uma veemente condenação, pelo próprio Petrónio, de Lucano enquanto novo Quérilo, mas como uma espécie de argumentação que apoia a escrita de qualquer literato pomposo e tradicionalista. Isto não retira qualquer justificação à crítica de Eumolpo a Lucano. Mas o cómico da situação está em que teorização de Eumolpo nos prepara para um poema radicalmente diferente, no tom, do de Lucano; contudo, ao declamá-lo, a fraseologia, os ritmos e o extravagante desenvolvimento (*ingenti uolubilitate uerborum*) identificam inevitavelmente o poema como uma realização lucanesca.»⁷⁸

A ironia reside no facto de o texto enfermar das críticas que dirige à *Farsália*. Nessa medida, é mais um elemento que contribui para a caracterização de Eumolpo como um poeta insuportável que, quando recita em público, obtém como aplauso uma salva... de pedras.

P. George não concorda com a posição de Walsh. Segundo este autor, no que toca a Lucano, «Petrônio não parece ter usado nenhum dos expedientes que são processos normais do parodista e cujo uso se pode justamente dizer que constitui, pelo menos, uma parte da definição completa de paródia.»⁷⁹

Embora o tema da guerra civil, segundo George, tenha sido tratado por outros autores, nos quarenta anos que precedem a *Farsália*, o certo é que apenas conhecemos uma referência aos *Troica* de Nero. De qualquer modo, Eumolpo pode não estar a referir-se necessariamente a Lucano. George compara, em seguida, vinte e quatro trechos do *Bellum ciuile* com

⁷⁸ WALSH, (1970) 105.

⁷⁹ GEORGE, P., (1974) 119-133, esp.119.

possíveis correspondentes na obra de Lucano e chega à conclusão de que, sob o ponto de vista linguístico, só em dois desses passos se comprova o paralelo com a *Farsália*. Os restantes também são comuns a Virgílio ou a outros autores. Quanto ao recurso, por parte de Petrónio, a uma pausa sintáctica forte e cesura no terceiro ou quarto pé do hexâmetro, o crítico observa que só ocorre num discurso emotivo e que Estácio também as utiliza nas suas *sententiae*.

Collignon enumera as semelhanças que o *Bellum ciuile* apresenta com a *Farsália*.⁸⁰ De facto, elas existem – e outra coisa não seria de esperar de dois poemas que tratam o mesmo tema. Assim, o trecho recitado por Eumolpo baseia-se fundamentalmente nas ideias dos livros 1, 2, 3 e 7 da obra de Lucano. As diferenças residem sobretudo na substituição de aspectos ligados à superstição por outros de carácter mitológico.

Defenderá, então, Petrónio uma estética mais conservadora? No que toca ao uso da mitologia e ao vocabulário, o *Bellum ciuile* aproxima-se mais da *Eneida*. Collignon cataloga os pontos de convergência das duas obras.⁸¹ Também os acontecimentos relatados na *Troiae halosis* são decalcados sobre os que Eneias descreve em *Aen.* 2.13-56, 195-227, 250-267. Contudo, Eumolpo desenvolve determinados assuntos de maneira diferente da de Virgílio. Por exemplo, Eneias descreve a morte dos filhos de Laocoonte em três linhas (*Aen.* 2.213-215). O Bom Cantor, pelo contrário, consagra dezasseis à descrição do amor fraterno entre as crianças, decerto porque marcam um contraste com o egoísmo que domina as relações dos anti-heróis uns com os outros.

Além de apoiar a teoria de Zeitlin, Catherine Connors enquadra o poema num conjunto de factos que marcaram a realidade contemporânea.

Descoberta a conspiração de 65, Lucano viu-se forçado a pôr termo à vida, e a interromper, deste modo, a epopeia que andava a escrever. Cerca de um ano depois, na primavera de 66, suicidava-se Petrónio. Connors, depois de identificar o *Bellum ciuile* (119-123) com o poema que Eumolpo engendrava quando se deu o naufrágio (115.1-5), vê, no carácter ficcionalmente inacabado do *carmen*, uma resposta ao estado semelhante do texto de Lucano (*Tác. Ann.* 15.70).⁸² Uma perspectiva que

⁸⁰ COLLIGNON, (1892) 150-161.

⁸¹ ID., 165-168.

⁸² CONNORS, (1994) 232 e (1998) 101. Concretiza depois esta ideia, (1998) 139: «Como produção de Eumolpo, o *Bellum ciuile* está inacabado e o seu fim é accidental. Como produção de Petrónio, porém, o poema é acabado e o seu fim é deliberado. A alusão às muralhas de Epidamno do termo do poema de Lucano no fim do *Bellum ciuile* é forjada simultaneamente como accidental e intencional, e, deste modo, reproduz a tensão entre sorte e desígnio, que é já perceptível no fim do poema de Lucano. Cessar com César

parece convincente. Ao assunto voltaremos, porém, na conclusão deste estudo.

Em suma, a comparação de algumas das personagens principais da obra a heróis como Ulisses ou Eneias indicia que também os anti-heróis estão em constante procura, não de uma terra, mas da sua própria identidade. Essa busca é feita através de um labirinto de aparências. O festim de Trimalquião, onde nada é o que parece, demonstra isso mesmo. Se este é um dos motivos que dominam quase todo o romance, o outro é o do Ciclope. Contrariamente ao monstro homérico, os Ciclopes do *Satyricon* são pessoas bem humanas, cuja complexidade resulta dos seus vícios e das suas virtudes. Polifemo é totalmente mau e o seu aspecto disforme é o reflexo dessa realidade. Ascilto, apesar dos seus defeitos, acompanha Encólpio e Gíton numa parte do seu percurso; e Licas, apesar da sua crueldade, também se revela temente aos deuses e capaz de perdoar. Enquanto a personagem homérica é um mero obstáculo ao prosseguimento da viagem por parte de Ulisses, as petronianas contribuem para a formação de Encólpio e Gíton em dois momentos importantes da sua jornada. Com o rival, Encólpio aprende que, na sua sociedade, o valor da *amicitia* não se sobrepõe aos interesses pessoais. O permanente contraste com os heróis Niso e Euríalo marca a amargurada constatação dessa realidade. A *pietas* do armador é uma forma de esconder os instintos mais baixos.

O modo como o autor dissocia o tema da linguagem serve para confrontar os valores do presente com aqueles que o passado nunca tinha posto em causa. Petrónio convida o leitor a ler essas obras-primas com o distanciamento crítico que nele cria a experiência do presente.

No mundo que rodeia Encólpio, a ambição, o desregramento e a corrupção abafam todas as virtudes tradicionais. Na *Cena*, apesar de recorrer a uma fórmula de Virgílio e censurar a maneira como o escravo recita versos da *Eneida*, para marcar a sua superioridade em relação aos libertos, o certo é que o narrador e os restantes intelectuais não possuem a capacidade crítica necessária para se alhearem desse mundo. O dinheiro, a bebida e a comida atordoam-nos e conduzem-nos à incoerência com as suas palavras e à coerência consigo próprios. Diversamente do que sucede nas sátiras, a voz de Petrónio nunca se faz ouvir para condenar tais situações. Pressente-se, isso sim, uma angústia perante a degradação do presente, acentuada pelo confronto com a glória do passado, mesmo quando este se afigura irreal em toda a sua perfeição.

embaraçado em Alexandria parece acidental, o resultado do suicídio forçado de Lucano, em consequência da conspiração pisoniana. Mesmo acidental e abrupto como é, existem formas nas quais o final sem fim de Lucano pode ser lido como uma expressão de intenção artística.» E conclui: «O poema de Petrónio entende o poema de Lucano como um texto com um final provocado pela morte do autor.» (1998) 141.

Os exemplos sucedem-se e culminam com a comparação entre Crotona e Cartago. A primeira já fora como a segunda e ambas se assemelhavam à Roma que Virgílio fazia nascer das cinzas de Tróia. Crotona é, agora, uma cidade morta e os escritores da época de Nero já não acreditam no mito que Virgílio tinha criado sobre a Urbe. O *Bellum ciuile* representa precisamente o contraponto ideológico da visão virgíliana e “desmistifica” a importância que personagens como César e Augusto tiveram na história de Roma. O cenário é negro e mais escurece com a cena de antropofagia final. Há muito que a figura do Ciclope vinha prenunciando este desfecho.

As pequenas narrativas encaixadas no *Satyricon* sintetizam, num plano microestrutural, as ideias-força de toda a obra. Assim, por exemplo, o amor homossexual subjacente à história do menino de Pérgamo corresponde ao que norteia todo o *Satyricon*. Como o interesse de Eumolpo pelo menino esmorece depois de obter os seus favores sexuais, também o de Encólpio por Gíton só dura até o narrador conhecer Circe. Nesta linha de pensamento, o amor heterossexual entre o soldado e a matrona indicia-ria que Encólpio, na parte final do romance, eventualmente teria aprendido a usar a sua sexualidade de forma produtiva. Assim, num mundo dominado pela morte e pelos vícios, Petrónio parece acreditar que a vida renascerá. Talvez essa lição de vida aparecesse na parte final, que se perdeu, se foi escrita, do *Satyricon*.

Se o universo de valores que está subjacente às obras de Homero e Virgílio se não coaduna com o meio em que Petrónio vive, nem por isso este autor, no plano estético, deixa de ser um clássico. É claro que se não verifica naqueles épicos a forma como recorre a diferentes registos linguísticos para caracterizar as diversas personagens. Contudo, trata-se de mais uma manifestação do realismo que mistura temas dos géneros ditos maiores com linguagens dos menores e vice-versa e tempera o prato com elementos extraliterários.

Como a *satura lanx* era composta por diversas frutas e legumes, também o *Satyricon*, entre a enorme variedade de assuntos que aproveita, não esquece o da teorização sobre a epopeia. Aparece, na sua forma explícita, em *Sat.* 118, pela boca de Eumolpo e, implicitamente, nos poemas sobre a destruição de Tróia e sobre a guerra civil. No primeiro caso, a matéria virgíliana é resumida em algumas partes e desenvolvida noutras, consoante as suas implicações com alguns dos fios temáticos da narrativa geral do *Satyricon*. Como veremos em um dos subcapítulos seguintes, certos aspectos estilísticos lembram o modo de escrever de Séneca. Contudo, depois de recitar o poema, Eumolpo é alvo de uma chuva de pedras. Além de caracterizar indirectamente o Bom Cantor como mau poeta,

pretenderá Petrónio criticar Séneca? É questão à qual responderemos no próximo capítulo.

No caso do *Bellum ciuile*, somos obrigados a reconhecer que, apesar de Eumolpo divergir de Lucano no que toca ao recurso à mitologia e à imaginação numa epopeia de tema histórico, tal facto não é suficiente para concluirmos que se trata de uma crítica ao autor da *Farsália*. Quer constitua, na linha da opinião de Walsh, a defesa paródica de uma literatura pomposa tradicionalista ou, segundo Connors, uma paródia dos princípios defendidos pelos neocalimaquianos, a verdade é que Petrónio parece tomar posição contra os autores dos textos de qualidade inferior que proliferavam no tempo de Nero.

Quando entramos no domínio das convenções estéticas, constatamos que nunca é aviltado o estilo de autores como Virgílio e Homero. As personagens é que apresentam, nas obras épicas, reacções completamente diferentes das que se desenham no romance.

1.3. A paródia das *Epistulae morales* e dos tratados de Séneca

É uma constante, no *Satyricon*, a influência das obras morais e filosóficas de Séneca; e Sullivan atribui-lhe uma dimensão literária e cómica, que não exclui a crítica ao estoicismo do autor.⁸³

No caso da *Cena*, torna-se evidente a imitação, com diferentes propósitos, de quatro das *Epistulae morales* de Séneca: 27, 12, 47 e 114.⁸⁴

A descrição de Calvíσιο Sabino, na primeira, pode ser encarada como uma fonte inspiradora para a criação da figura do opulento, inculto e pretensioso Trimalquião.⁸⁵ Como o liberto da *Cena* (*Sat.* 52), também Calvíσιο confunde as personagens das epopeias homéricas (27.5). Por isso, para alardear cultura, recorre à memória dos escravos: um tinha a incumbência de saber Homero de cor; outro, Hesíodo; e outros nove, a literatura lírica (27.6). Trimalquião também tinha os seus *Homeristae* (*Sat.* 59.2). Como o liberto do *Satyricon*, assim Calvíσιο monopolizava as conversas e atormentava os convivas (27.6). Os escravos sentavam-se a seus pés e recitavam versos que o anfitrião ia repetindo e truncando às vezes a meio de uma palavra (27.6). Satélio Quadrado, bajulador ao serviço do liberto, aconselha-o a recrutar escravos, instruídos em

⁸³ SULLIVAN, (1977) 190 ss. Cf. COLLIGNON, (1892) 291 ss. e ROSE, K. F. C., (1971) 69-74.

⁸⁴ SULLIVAN, *op. cit.* 126 ss.

⁸⁵ BALDWIN, B., (1981) 133-140, esp. 137, considera que é em Teofrasto, *Char.* 27, mais propriamente na figura do ὄψιμαθής, que se deve procurar a fonte inspiradora da personagem de Trimalquião: ambos são velhos, já com fraca memória, e ambos dançam. Cf. LEÃO, D. F., (1997b) *passim*.

gramática, que recolham as migalhas das suas frases (27.7). Esta sugestão vem ao encontro das preocupações filológicas igualmente partilhadas por Trimalquião. Como o anfitrião do *Satyricon* joga à bola, do mesmo modo Satélio incita Calvício a praticar luta, embora este se vá queixando de não ter saúde para isso. Séneca conclui que a sabedoria se não pode comprar e, se estivesse à venda, não teria comprador. A insensatez, pelo contrário, é de fácil aquisição. Por isso, razão tinha Epicuro ao defender que a maior riqueza era ser pobre em conformidade com as leis naturais. O filósofo estoíco reitera aqui o princípio apresentado pelo fundador do epicurismo. O mesmo já havia sucedido em *Ep.* 4.10.

A personagem de Trimalquião revela-se, contudo, bastante mais complexa do que a de Calvício Sabino. Tal complexidade resulta da interferência de outros modelos, nomeadamente o de Pacúvio.⁸⁶ Tácito, em *Ann.* 6.27, diz tratar-se de um núncio de Élio Lâmia que tinha substituído o senhor no governo da Síria e que, depois de muito tempo de ocupação do cargo, se tornara definitivamente governador daquela província. Em *Ep.* 12.8, Séneca descreve o estranho e macabro ritual que este homem encenava todos os dias: [...] *cum uino et illis funebribus epulis sibi parentauerat, sic in cubiculum ferebatur a cena ut inter plausus exoletorum hoc ad symphoniam caneretur: βεβίωται, βεβίωται.* «[...] depois de a si mesmo se ter celebrado com libações e sumptuosos banquetes fúnebres, fazia-se transportar do festim para o quarto, entre as palmas dos seus “amiguinhos”, que cantavam em coro: βεβίωται, βεβίωται.⁸⁷»

Esta situação revela estreitas afinidades com a de *Sat.* 78.4. Trimalquião propõe aos convivas: *‘putate uos’* [...] *‘ad parentalia mea inuitatos esse,’* «‘imaginem’ [...] ‘que foram convidados para o meu banquete funerário.’» A obsessão do hospedeiro pela morte (*Sat.* 34.7 e 10, 55.3,

⁸⁶ Cf. Séneca, *De breu. uit.* 20.3, conta a história de um nonagenário, de nome Turânio, que, destituído das suas funções por Calígula, mandou que o estendessem numa cama e o deplorassem todos os servidores reunidos. O luto só terminou naquela casa quando o senhor foi reconduzido na suas funções. O filósofo conclui que se não pode nem se deve lutar contra o envelhecimento do corpo. É a ordem natural das coisas. Trata-se de outro subterfúgio para as pessoas que não conseguem encarar de frente a morte. Também Tácito, *Hist.* 4.45, conta o caso de um certo senador, Mânlio Patruito, que se queixou de ter sido agredido em um motim de população, em Sena, por ordem de dois magistrados locais. Para mais, a turba não ficou por aí: envolvendo-o num coro de choros e lamentos, encenou um funeral, entrecortado por insultos contra o senado. Os acusados foram notificados, julgados e condenados; e o senado aconselhou a população de Sena a ser mais ordeira.

⁸⁷ «Já viveu; já viveu.» Na transcrição de passos das cartas de Séneca adoptaremos a edição de REYNOLDS, L. D., *L. Annaei Senecae Ad Lucilium epistulae morales*. Oxford, University Press, I-II, 1965. A tradução é de SEGURADO E CAMPOS, J. A., *Lúcio Aneu Séneca. Cartas a Lucílio*. Lisboa, Gulbenkian, 1991.

71.5 ss., 77.2) e o seu apelo ao *carpe diem* (*Sat.* 55.3) não passam de adaptações deste tema, presente na obra do filósofo. Contudo, Petrónio explora o contraste entre a morbidez da cena e o alvoroço causado pelo falso alarme de incêndio, de forma a obter um final dramático e risível. Este desfecho reflecte a ambiguidade característica da personagem de Trimalquião. Séneca, em contrapartida, aproveita o ensejo para dizer que, terminado o dia, também devemos dizer que vivemos.... mas segundo o caminho traçado pela Sorte. O filósofo opõe a serenidade à euforia hedonista de Pacúvio. Por fim, conclui a carta com um dito de Epicuro (*Ep.* 12.10): *‘Malum est in necessitate uiuere, sed in necessitate uiuere necessitas nulla est.* «É um mal viver na necessidade, mas não há qualquer necessidade de viver na necessidade.» São muitos os caminhos que conduzem à liberdade e que nos levam a espezinhar a necessidade. Perante a potencial objecção do interlocutor de que se trate de um princípio de Epicuro, o autor contrapõe que adere a tudo o que é verdadeiro e que as coisas boas são património comum. Séneca não se limita a defender os princípios do fundador do epicurismo como recorre a expressões do mesmo. Baldwin conclui que, na obra de Séneca, «Epicuro é referido mais frequentemente do que qualquer estóico, geralmente com aprovação.»⁸⁸

Dir-se-á então que, contrariamente ao que pensam críticos como Sullivan, Collignon e Rose, no tocante à filosofia, Séneca e Petrónio se não encontram em pólos diametralmente opostos?

De acordo com Baldwin, Petrónio apresenta algumas tendências epicuristas, mas não é um seguidor ortodoxo de Epicuro; Séneca, por seu lado, filósofo estóico, é incoerente, quando se trata de colocar em prática os princípios do estoicismo.⁸⁹

Na *Ep.* 47.1, Séneca defende a igualdade entre escravos e homens livres. Mas será este humanitarismo característica exclusiva do estoicismo? Certamente que não, visto que a ideia já vinha do tempo dos sofistas. Por isso, é natural que, entre os passos do filósofo utilizados pelo romancista para a criação da figura de Trimalquião, possamos também contar o seguinte: *‘Serui sunt.’ Immo homines. ‘Serui sunt.’ Immo contubernales. ‘Serui sunt.’ Immo humiles amici. ‘Serui sunt.’ Immo conserui, si cogitaueris tantundem in utrosque licere fortunae.* «‘São escravos.’ Não, são homens. ‘São escravos!’ Não, são camaradas. ‘Mas são escravos!’ Não, são amigos humildes. ‘São escravos!’ Não, são nossos companheiros de servidão, se pensares que todos estamos sujeitos aos mesmos golpes da fortuna.»

⁸⁸ BALDWIN, (1981) 136.

⁸⁹ ID., *ib.*

Estas palavras não se afastam muito das que o senhor da casa profere em *Sat.* 71.4: [...] ‘*amici,*’ *inquit,* ‘*et serui homines sunt et aequum unum lactem biberunt, etiam si illos malus fatus oppresserit.* «[...] ‘Meus amigos,’ observou ele ‘também os escravos são seres humanos e beberam do mesmo leite, ainda que um destino funesto os traga oprimidos.’»

Trimalquião justifica assim a *manumissio*, por testamento, de alguns escravos e o convite que, em *Sat.* 70.10, lhes tinha dirigido para que se sentassem à mesa com os convivas. Também o filósofo, em *Ep.* 47.2, já havia esclarecido que não era degradante comer com os escravos. Contudo, Plutarco, em *Catão* 3.2, informa-nos de que este *homo nouus* já comia com os seus servidores. Onde está, então, a novidade das palavras de Séneca?

Apesar do discurso e da atitude do rico liberto em prol da igualdade entre escravos e homens livres, o certo é que Trimalquião não abdicava do exército de servidores que zelava pela sua mesa (*Sat.* 74.7) e, sem falar dos castigos, se não coibia de ordenar que fizessem trabalhos humildes (*Sat.* 27.5-6). Este tema também não seria muito caro a Petrónio. Tácito, em *Ann.* 16.19, informa-nos de que o romancista passara as últimas horas da vida a distribuir castigos e recompensas pelos servidores. Mas as palavras do filósofo corresponderiam a uma real preocupação com os membros daquela classe desfavorecida ou seriam apenas um exercício retórico de escola? Tácito, em *Ann.* 14.42-45, ao narrar a polémica sobre a condição dos escravos, gerada a propósito do assassinio de Pedânio Segundo, em 61 d.C., não faz qualquer alusão a Séneca.⁹⁰ Parece lícito supor que existe uma discrepância entre as palavras e as atitudes do filósofo.

Os dois eunucos que serviam o liberto (*Sat.* 27.3); as roupas pretensiosamente diferentes do habitual (27.1 e 32.1); os excessos do jantar; a diferença no modo de se sentar (31.8); a abundância de cozinheiros (47.12); a megalomania risível que leva Trimalquião a pretender acrescentar a Sicília aos seus domínios, para poder navegar até África através do seu território (48.3); o orgulho pela qualidade dos seus vinhos (34.7), pelo grande número de escravos, pela abundância dos celeiros (52.3) e pela extensão das suas propriedades (37.8); a obsessão com a efemeridade da vida (34.7ss., 39.14, 55.2-4, 71.4 ss., 77.2 e 77.7 ss.) e o desejo de que no seu túmulo figure o agnome *Maecenatianus* (71.12) indiciam a caricaturização de alguns aspectos da figura de Mecenas. Segundo Séneca, *Ep.* 114.4-11, o valido de Augusto tinha o vício reprovável de se fazer notar (114.4). Para isso, passeava-se em Roma de túnica sem cinto; ves-

⁹⁰ Vd. FERGUSON, J., (1972) 10. O assassinio de Pedânio Segundo motivou a execução de quatrocentos escravos, entre os quais se contavam velhos, mulheres e crianças.

tia-se, para comparecer em reuniões oficiais, como os escravos fugitivos do mimo; em tempo de guerra, fazia-se escoltar por dois eunucos e desposou a mesma mulher um número infinito de vezes (114.6).

O filósofo estóico refere este *exemplum* para demonstrar a tese de que *talis hominibus fuit oratio qualis uita* (*Ep.* 114.1), «o estilo é o reflexo da vida.» A existência fácil e requintada de Mecenas espelha-se nos vícios da sua forma de escrever: a prolixidade e o excesso de ornatos são os principais defeitos apontados a esta busca de uma expressão sempre original (114.9-16). Petrónio, pelo contrário, não faz qualquer referência ao modo de escrever do liberto, mas chasqueia dos versos por ele improvisados. Séneca nunca põe em causa a cultura de Mecenas, nem a sua capacidade intelectual, e chega mesmo a dizer, em 114.4, que poderia ter sido *magni uir ingenii*, «um grande espírito», não fossem as pechas referidas: o mesmo não acontecia com Trimalquião, que confundia as personagens das epopeias homéricas. Em suma, Séneca sublinha um tema que será diversas vezes retomado por Encólpio ou por Eumolpo.

Além destas evocações, encontramos outra, de carácter mais ocasional, como a que se verifica em 47.6. Depois de apresentar uma curiosa teoria sobre os efeitos maléficos que a retenção de gases intestinais provoca na saúde do homem, Trimalquião adverte: *Credite mihi: anathymiasis in cerebrum it, et in toto corpore fluctum facit. Multos scio sic periisse, dum nolunt sibi uerum dicere.* «Acreditem em mim: o meteorismo sobe à cabeça, e produz tumultos por todo o corpo. Conheço muitos que morreram assim, por não quererem ser francos consigo próprios.»

A última parte da frase derradeira é tomada, com leves retoques, de um texto de Séneca. Depois de anunciar o abandono da azáfama da vida pública e elogiar a tranquilidade do campo, o Cordovês diz que pretende dedicar-se à elaboração de algumas obras filosóficas. Contudo, põe em causa o valor das mesmas, pois o seu amor-próprio e os comentários de alguns bajuladores lhe não permitem criticá-las objectivamente. Esta situação dificulta o progresso do filósofo na senda do conhecimento. Com efeito, para se aproximar da sabedoria, o sábio tem de, num acto de humildade, reconhecer quanto é longo ainda o percurso a trilhar. A dificuldade está em praticá-lo (*De tranq. an.* 1.17): *Quis enim sibi uerum dicere ausus est?* «Mas quem ousa ser franco consigo próprio?»⁹¹

É burlesca a forma como Petrónio adapta às necessidades fisiológicas a linguagem que Séneca utiliza para falar das espirituais. Com efeito, esta situação reflecte bem a superioridade que, no mundo dos libertos e dos intelectuais, se atribui às coisas que proporcionam o bem-estar ao

⁹¹ Seguimos a edição de WALTZ, René, *Sénèque. Dialogues* IV. Paris, Les Belles Lettres, 1970.

corpo. Até a própria filosofia, que devia suscitar no homem a aspiração a mais elevados ideais, fornece motivos que, transcontextualizados, justificam a presença, no aposento, de instrumentos para satisfazer outras necessidades, de natureza bem mais trivial.

Durante um *intermezzo* correspondente à actuação dos saltimbancos, um rapazola cai em cima de Trimalquião. Gera-se grande alvoroço; e o senhor, já refeito, resolve imortalizar o sucedido numa pequena inscrição onde o tema da instabilidade da Fortuna precede o apelo ao *carpe diem*, simbolizado pelo convite à fruição do vinho (*Sat.* 55.3). O epigrama é pretexto para algumas considerações sobre poetas, nomeadamente Mopso, e para a comparação entre Cícero e Publílio (55.5). Que tem um que ver com o outro? – poder-se-ia perguntar. Nada, mas a questão formulada contribui para a configuração de uma personagem que deseja alardear uma cultura que não possui. Reflecte, além disso, o mundo competitivo em que Trimalquião se movimenta. Introduce também um poema com dezasseis versos (55.5), cuja origem é controversa.⁹² Trata-se de uma crítica ao luxo acessório que amolece as pessoas e lhes retira o ardor bélico. Courtney, que admite tratar-se da citação de um original de Publílio, diz constituir paródia de processo semelhante utilizado por Séneca, para corroborar os seus ensinamentos morais.⁹³

Além de Publílio, Sócrates constitui igualmente um modelo utilizado por Séneca para atestar as ideias que apregoa. Nessa medida, não é de estranhar a paródia de alguns passos da obra platónica, no claro intuito de caricaturar a personagem, que constitui um paradigma para os estóicos.⁹⁴

⁹² CÈBE, (1966) 331-332 n. 3, e PANAYOTAKIS, C., (1995) 87 n. 87, dão-nos conta do estado actual do problema. Collignon e Perrochat pensam tratar-se de versos de Petrónio que parodiarão o *conuicium saeculi* de Siro. Cèbe e Sandy acreditam que o passo é literalmente retomado de Publílio. Contudo, dada a falta de memória de Trimalquião, seria para admirar que este se lembrasse literalmente do passo de Siro. Giancotti, citado por Panayotakis, atribui-o a Labério. Baldwin, referido no mesmo estudo, julga tratar-se de uma paródia da poesia de Mecenas. SLATER, (1990) 185, considera-o «um estudo miniatura das tensões inerentes a *Troiae halosis*». Segundo este autor, não pertence a Publílio e é da pior poesia do *Satyricon*.

⁹³ COURTNEY, E., (1991) 21.

⁹⁴ DUPONT, F., (1977) 39, define *logos sympotikos* como «o meio de beber, de fruir a embriaguez e os prazeres que a acompanham, porque ele propõe formas aos desejos que libera o vinho.» Nessa medida, a linguagem constitui um universo com uma existência própria, afastada de todo o princípio de referencialidade inerente a quaisquer teorias nominalistas ou realistas. Trata-se de uma linguagem *préférentiel*, que inventa o real. O *logos* é a Lei, a palavra política subjacente à fundação e à boa ordem de cada cidade. Assim se compreende o facto de a referida autora ter afirmado que Trimalquião e o lobisomem da história do liberto mais não eram do que os fantasmas de uma época e de uma classe social. Era esta a «sua única realidade» (13). MARTIN, R., (1988) 242 ss.,

A chegada de Alcibíades ao *Symposium* de Platão, pode ter sido um dos textos que inspirou, em Petrónio, o relato da entrada de Habinas no festim de Trimalquião.⁹⁵ Em ambos os casos, alguém a bater à porta gera alguma apreensão entre os convivas; os comensais recém-chegados vêm acompanhados de grande comitiva (*Symp.* 212 c; *Sat.* 65.3); ébrios se apresentam os dois (*Symp.* 212 d-e; *Sat.* 65.7); e lugares de honra são os que ocupam (*Symp.* 213 ab; *Sat.* 65.7).

Algumas diferenças, contudo, importa registrar: enquanto o alarido dos foliões e a voz de Alcibíades esclarecem o narrador do *Symposium* sobre a identidade e o estado psicológico da personagem que vai entrar, já o lictor que bate à porta, a roupa branca de Habinas e os seus ares de superioridade fazem dele, aos olhos de Encólpio, o pretor que, na realidade, não é: efectivamente Agamémnon assegura tratar-se de um canteiro e apaga, deste modo, os temores do anti-herói. Por outro lado, Alcibíades pergunta se os convivas aceitam a sua companhia, ao que os presentes respondem com caloroso aplauso e Ágaton convida-o a sentar-se junto de si; Habinas, pelo contrário, impõe a sua presença num lugar honroso e pede vinho com água quente. Interpelado por Trimalquião, tece algumas considerações (*Sat.* 65.9-11) a respeito do banquete funerário dado por Cissa: teria sido perfeito, se Trimalquião tivesse estado presente. Em seguida, em atitude de péssimo gosto, descreve os pratos e o que ele e a mulher tinham comido (66.1-7). Em Platão, Erixímaco solicita Alcibíades no sentido de também ele, à semelhança dos restantes, fazer o elogio do Amor (*Symp.* 214 bc). O filho de Clínia inicia, então, o elogio de Sócrates (215a ss.).

Embora ébrio, Alcibíades não esquece a sua cultura e as boas maneiras, aspectos completamente alheios à conduta dos libertos. Por outro lado, o banquete, em Platão, é apenas o pretexto para o encontro e discussão de temas filosóficos: o *symposium* só começava verdadeiramente

distingue três níveis de leitura: o primeiro tem que ver com a descrição realista do meio social dos libertos. Assim, a história do lobisomem não é contada pelo narrador principal e, como tal, não tem lugar na diegese do romance propriamente dita: trata-se antes de um elemento que ajuda a caracterizar a credice e os receios de libertos e intelectuais do séc. I d.C. Num segundo nível, a Cena deve ser interpretada à luz do *Banquete* de Platão: o festim de Trimalquião é, nas palavras de DUPONT, «um banquete desarticulado» que não consegue produzir o *logos sympotikos*, na medida em que os convivas se sentem constrangidos com a presença tirânica do senhor da casa. A *Cena* deve, finalmente, ser lida como uma paródia de discursos épicos e mitológicos: a casa, os pratos e a própria personalidade de Trimalquião depressa se revelam labirintos que os anti-heróis vão percorrendo. Segundo MARTIN (1988) 246 ss., o próprio nome de Trimalquião, ‘três vezes rei’, pode confirmar esta interpretação da *Cena*.

⁹⁵ DUPONT, (1977) 77 ss.

depois da comida.⁹⁶ O discurso de Habinas, quando comparado com o de Alcibíades, reforça a importância do motivo da comida na *Cena*, e o desprezo sentido pela especulação filosófica e a discussão literária. Mas se Habinas é uma caricatura de Alcibíades, outra não é a relação entre Trimalquião e Sócrates: ambos chegam atrasados aos respectivos repastos em que participam.⁹⁷ Deste modo, Petrónio põe em causa o estoicismo senequiano, que tinha em Sócrates um modelo de virtudes.⁹⁸

⁹⁶ Segundo DUPONT, (1977) 64, os Romanos distinguiam o *symposium* do *deipnon*, que eles designavam por *comissatio* e *cena*. Com o decorrer do tempo, o jantar ocupou um lugar cada vez mais importante no *symposium*, de modo que o transformou em festim. Nos banquetes, o jantar era apenas um pretexto e, como tal, apenas aparecia referido em jeito de alusão. O festim, em contrapartida, recuperou a bebida e o divertimento do *symposium*, mas não o *logos sympotikos*: o discurso do banquete esboroa-se «em *symposiaka*, comentários de pratos, receitas de cozinha e considerações filosóficas e morais.» A mudança de lugar acarreta a mudança de discurso.

⁹⁷ DUPONT, (1977) 73 ss. Se as entradas em cena de Trimalquião e de Habinas no *Festim* são decalcadas sobre as de Sócrates e de Alcibíades, respectivamente, no *Symposium* platónico, a verdade é que existem outros aspectos comuns à estrutura de ambos os textos: aos discursos de Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes e Ágaton, na obra grega, correspondem, na obra latina, os de Dama, Seleuco, Fíleros, Ganimedes e Equíon (DUPONT, 1977, 79 ss.; MARTIN, 1999, 72 ss.); do mesmo modo que os bombeiros, no *Festim*, irrompem na sala e põem cobro ao delírio de Trimalquião e dos libertos, também os ébrios que passavam pela rua, ao encontrarem a porta entreaberta, entram no banquete e a confusão geral instala-se no *Symposium*. Os convivas gregos vêm-se, deste modo, impossibilitados de prosseguir a perversão estética do banquete socrático em prol da embriaguez saudável e alegre (DUPONT, 1977, 76 ss., MARTIN, 1999, 72 ss.).

⁹⁸ A paródia da relação entre Sócrates e Alcibíades continua na história do menino de Pérgamo (cf. 137 n. 36). Para mais, SOMMARIVA, (1984) 37-38, atribui a Eumolpo a tirada de *Sat.* 140.14: é que o estilo da mesma é comum ao das obras apologéticas de Sócrates (cf. *Memorabilia* de Xenofonte). Atendendo a estes factos, a estudiosa conclui (39): «Parece que Petrónio terá explorado alguns aspectos da figura de Eumolpo para evidenciar satiricamente limites e incongruências de certo estoicismo contemporâneo, cujo representante mais proeminente era Séneca.» A paródia do par do *Symposium* atinge, de resto, o ponto alto em *Sat.* 128.7, quando Gíton, face à impotência de Encólpio-Polieno, desabafa: *Itaque hoc nomine tibi gratias ago, quod me Socratica fide diligis. Non tam intactus Alcibiades in praeceptoris sui lectulo iacuit.* «Por isso a tal respeito te agradeço, já que me amas com a lealdade de um Sócrates. Tão intacto não permaneceu Alcibíades no leito de seu preceptor.» Se, como Sócrates é louvado por Alcibíades, Trimalquião é o alvo dos elogios de Habinas; se a faceta de pedagogo de Sócrates é caricaturalmente reencarnada pela personagem Eumolpo; constatamos também que a impotência de Encólpio-Polieno é o reflexo burlesco do amor pedagógico de Sócrates por Alcibíades. No entender de SOMMARIVA, (1984) 40-50, no romance petroniano confrontam-se duas tendências do estoicismo: uma mais rígida, representada por Encólpio, que diz respeito ao modo distante e idealizado como os estoicos encaravam Sócrates; e outra mais flexível, que se reflecte na forma como Eumolpo se adapta às diferentes situações. Assim, pretende Petrónio mostrar, com a ajuda de motivos como o do cão atizado (29.1-2, 72.7), a superioridade do *sapiens* que harmoniza a *constantia* e o *concilium* em relação ao *sapiens* passivo e fatalista. Esta oposição culmina no testa-

Em 99.3, Gíton tenta dissuadir Eumolpo de denunciar o par enamorado ao rival Ascilto. Para demover a cólera do velho, que se sentia enganado pelos amigos, Gíton argumenta que a formação espiritual ajuda a ultrapassar o rancor. Walsh vê aqui a reformulação de uma ideia recorrente no *De ira* de Séneca.⁹⁹ Contudo, não é o cultivo do espírito, mas a atracção física que Eumolpo sente por Gíton que o ajuda a dominar o ressentimento.

A abordagem do problema da degenerescência social, reflectida nos antivalores que a poesia celebra, ocorre em *Ep.* 115.10-12: *Haec ipsa res quae tot magistratus, tot iudices detinet, quae et magistratus et iudices facit, pecunia, ex quo in honore esse coepit, uerus rerum honor cecidit, mercatoresque et uenales in uicem facti quaerimus non quale sit quidque, sed quanti; ad mercedem pii sumus, ad mercedem impii, et honesta quamdiu aliqua illis spes inest, sequimur, in contrarium transituri, si plus scelera promittent. Admirationem nobis parentes auri argentique fecerunt, et teneris infusa cupiditas altius sedit creuitque nobiscum. Deinde totus populus in alia discors in hoc conuenit: hoc suspiciunt, hoc suis optant, hoc dis uelut rerum humanarum maximum, cum grati uideri uolunt, consecrant. Denique eo mores redacti sunt ut paupertas maledicto probroque sit, contempta diuitibus, inuisa pauperibus. Accedunt deinde carmina poetarum, quae adfectibus nostris facem subdant, quibus diuitiae uelut unicum uitae decus ornamentumque laudantur. Nihil illis melius nec dare uidentur di immortales posse nec habere.* «Desde que o dinheiro (que tanto atrai a atenção de inúmeros magistrados e juízes e tantos mesmo promove a magistrados e juízes!...), desde que o dinheiro, digo, começou a merecer honras, a honra autêntica começou a perder terreno; alternadamente vendedores ou objectos postos à venda, habituamos-nos a perguntar pela quantidade, e não pela qualidade das coisas. Somos boas pessoas por interesse, somos bandidos por interesse, praticamos a moralidade enquanto dela esperamos tirar lucro, sempre prontos a inverter a marcha, se pensamos que o crime pode ser mais rendoso. Os nossos pais habituaram-nos a dar valor ao ouro e à prata, e a cupidez que assim nos foi instilada ganhou raízes e foi crescendo connosco. Toda a gente, ao fim e ao cabo tão díspar em tudo o mais, está de pleno acordo quanto ao

mento de Eumolpo (141.2-4), na medida em que Petrónio contrasta burlescamente a crueza do gesto do Bom Cantor com a retórica oca dos *captatores*, reflexo, em grande parte, da do próprio Encólpio e da de Séneca. Encobria essa retórica profundo desprezo pelo vulgo.

Ver, a propósito da paródia de um dos trabalhos de Hércules, que era outro modelo dos estóicos, 120 n. 8.

⁹⁹ WALSH, (1970) 99 n.1.

“vil metal”: só a ele aspira, só a ele deseja para os seus, e é ele a coisa mais preciosa que encontra para oferecer aos deuses em acção de graças! A moralidade pública degradou-se a tal ponto que a pobreza é objecto de maldição e causa de opróbrio, desprezada pelos ricos e odiosa aos pobres. Junte-se a isto os cantos dos poetas, que lançam mais lenha na fogueira das nossas paixões ao exaltarem a riqueza como o único adorno capaz de embelezar a vida. No entender deles, nada há de melhor que os deuses imortais possam prodigalizar ou possuir eles próprios.»

Este passo poderá ter inspirado a tirada de Eumolpo, em *Sat.* 88. Contudo, diferentemente do que acontece com Séneca, Eumolpo parte do contraste entre o passado e o presente. As virtudes tradicionais, que proporcionavam o desenvolvimento das artes e das ciências, deram lugar à ambição do dinheiro e do poder e à vida dissoluta a que os homens se entregam: *‘Pecuniae’ inquit ‘cupiditas haec tropica instituit. Priscis enim temporibus, cum adhuc nuda uirtus placeret, uigebant artes ingenuae summumque certamen inter homines erat, ne quid profuturum saeculis diu lateret. Itaque hercule herbarum omnium sucos Democritus expressit, et ne lapidum uirgultorumque uis lateret, aetatem inter experimenta consumpsit. Eudoxos [quidem] in cacumine excelsissimi montis consenuit, ut astrorum caelique motus deprehenderet, et Chrysippus, ut ad inuentio-nem sufficeret, ter elleboro animum deterisit. Verum ut ad plastas conuer-tar, Lysippum statuae unius lineamentis inhaerentem inopia extinxit, et Myron, qui paene animas hominum ferarumque aere comprehendit, non inuenit heredem. At nos uino scortisque demersi ne paratas quidem artes audemus cognoscere, sed accusatores antiquitatis uitia tantum docemus et discimus. Vbi est dialectica? Vbi astronomia? Vbi sapientiae cultissima uia? Quis umquam uenit in templum et uotum fecit, si ad eloquentiam peruenisset? Quis, si philosophiae fontem attigisset? Ac ne bonam qui-dem mentem aut bonam ualeitudinem petunt, sed statim antequam limen [Capitolii] tangant, alius donum promittit, si propinquum diuitem extulerit, alius, si thesaurum effoderit, alius, si ad trecenties sestertium saluus peruenerit. Ipse senatus, recti bonique praeceptor, mille pondo auri Capitolio promittere solet, et ne quis dubitet pecuniam concupiscere, Iouem quoque peculio exornat. Noli ergo mirari, si pictura defecit, cum omnibus diis hominibusque formosior uideatur massa auri quam quicquid Apelles Phidiasque, Graeculi delirantes, fecerunt.* «Foi a ambição do dinheiro que gerou estas alterações. Nos velhos tempos, quando a virtude simples ainda tinha algum apreço, floresciam as artes liberais e gerava-se entre os homens nobre competição, para não ficar oculto o que pudesse beneficiar as gerações futuras. Foi assim que, valha a verdade, Demócrito extraiu o suco de todas as plantas e, para que não permanecesse oculta a eficácia de minerais e arbustos, passou a vida em experiên-

cias. Eudoxo [também] envelheceu no cume de uma montanha muito elevada, para registar os movimentos dos astros e do céu; e Crisipo, para desenvolver a sua capacidade inventiva, purgou três vezes a sua mente com heléboro. Mas, voltando às artes plásticas: a falta de alimentos acabou com Lisipo, absorto como estava a traçar o esboço de uma única estátua; e Míron, que esteve a ponto de encerrar no bronze a vida dos homens e dos animais, não encontrou herdeiro. Nós, pelo contrário, afogados em vinho e meretrizes, nem sequer ousamos conhecer as artes tradicionais, mas, censores da antiguidade, unicamente ensinamos e aprendemos os seus defeitos. Onde está a dialéctica? Onde, a astronomia? Onde, a senda da sabedoria, por tantos trilhada? Quem tem vindo ao templo e formulado um voto para alcançar a eloquência? Quem, para beber da fonte da sabedoria? Nem sequer aspiram ao domínio das paixões ou à boa saúde, mas ainda antes de atingirem o limiar [do Capitólio], um promete um donativo, se enterrar um parente rico, outro, se descobrir um tesouro enterrado, e outro ainda, se chegar com vida aos trinta milhões de sestércios. O próprio senado, modelo de rectidão e de bem, costuma prometer ao Capitólio mil moedas de ouro e, para que ninguém hesite em desejar a riqueza, enfeita com um mealheiro o próprio Júpiter. Então não te admires que a pintura tenha desaparecido, visto que para todos, deuses e homens, tem mais valor estético uma barra de ouro maciço do que qualquer das obras de Apeles ou Fídias, pobres gregos carentes de razão.»

As questões retóricas relativas às ciências e artes antigas aparecem em *Nat. quaest.* 7.32.1-2: *Miraris si nondum sapientia omne opus suum impleuit? [...] Ad sapientiam quis accedit? Quis dignam iudicat, nisi quam in transitu nouerit? Quis philosophum aut ullum liberale respicit studium, [...]?* [...] *Quis est qui tradat praecepta Pyrrhonis?* «Admiras-te de que o conhecimento científico ainda não tenha completado todo o seu trabalho? [...] Quem se aproxima da sabedoria? Quem a julga digna de atenção, à parte uma notícia de passagem? Quem dá atenção à filosofia ou a qualquer outra arte liberal [...]? [...] Quem vai transmitir os ensinamentos de Pirro?»¹⁰⁰

Sêneca lamenta, em seguida, a dificuldade em recrutar mestres para as escolas de retórica. Contrariamente ao que sucede com os actores de mimos, eles não abundam na Roma da época.

A Roma do séc. I apresentava-se tão decadente, que Petrónio recorre a Eumolpo, que não era de forma alguma um modelo de virtude, para cri-

¹⁰⁰ Citamos a partir das edições de OLTRAMARE, Paul, *Sénèque. Naturales quaestiones*. Paris, Les Belles Lettres, I, 1929, e WARMINGTON, E. H. and CORCORAN, Thomas H., *Seneca. Naturales quaestiones*. London – Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, II, 1972.

ticar a sociedade em que vivia. Este paradoxo confere à obra uma dimensão perturbadora, que reflecte a angústia de quem a escreve.

Na *Ep.* 73.6-8, Séneca afirma que sábio é o que só dá valor a tudo quanto partilha com os outros homens: *Nisi forte tam iniquum putas esse sapientem ut nihil uiritim se debere pro communibus bonis iudicet. Soli lunaeque plurimum debeo, et non uni mihi oriuntur; anno temperantique annum deo priuatim obligatus sum, quamuis nihil in meum honorem *** discripta sint. Stulta auaritia mortalium possessionem proprietatemque discernit nec quicquam suum credit esse quod publicum est; at ille sapiens nihil magis suum iudicat quam cuius illi cum humano genere consortium est. Nec enim essent ista communia, nisi pars illorum pertineret ad singulos; socium efficit etiam quod ex minima portione commune est. Adice nunc quod magna et uera bona non sic diuiduntur ut exiguum in singulos cadat: ad unumquemque tota perueniunt.*¹⁰¹ «A menos que se dê o caso de imputares ao sábio a injustiça de pensar que em relação aos benefícios comuns a todos lhe não cabe igualmente uma dívida de gratidão pessoal. Sinto-me muito devedor dos benefícios do sol e da lua, embora estes astros não nasçam para meu benefício exclusivo; sinto-me particularmente obrigado em relação ao ciclo do tempo e à divindade que o governa, embora não fosse para meu exclusivo proveito que as estações foram discriminadas. A estúpida ambição dos homens estabelece uma distinção entre a posse em comum e a posse em privado, e por isso ninguém considera verdadeiramente seu o que é de propriedade pública. O sábio, pelo contrário, nada considera como mais seu do que aquilo cuja posse é comum a todo o género humano. De resto, esta espécie de bens não poderia ser de facto comum, se uma parte dela não fosse propriedade de cada um. A posse de um bem – ainda que numa ínfima parte – em comum faz com que surja a sociedade. Acrescenta agora este facto: os bens importantes e autênticos não são divisíveis de modo que cada homem obtenha só uma pequena porção: chegam às mãos de cada um na sua totalidade.»

Também Encólpio, em 100.1, tenta justificar e compreender, por meio deste tipo de argumentação, a atracção que Eumolpo sente por Gíton: *Molestum est quod puer hospiti placet. Quid autem? Non commune est quod natura optimum fecit? Sol omnibus lucet. Luna innumerabilibus comitata sideribus etiam feras ducit ad pabulum. Quid aquis dici formosius potest? In publico tamen manant. Solus ergo amor furtum potius quam praemium erit? Immo uero nolo habere bona, nisi quibus*

¹⁰¹ Cf. *Ep.* 88.12: [...] *hoc quod tenes, quod tuum dicis, publicum est et quidem generis humani.* «[...] aquilo que possuis, que dizes ser teu, é público; mais: pertence ao género humano.»

populus inuiderit. «É incómodo que o rapaz agrade ao nosso hóspede. E depois? Não é comum tudo o que a natureza fez de melhor? O sol brilha para todos. A lua, acompanhada de incontáveis estrelas, até os animais selvagens conduz ao pasto. Que pode considerar-se mais deleitável que a água? Contudo, também corre em benefício de todos. Então, só o amor será mais uma dádiva furtiva do que uma recompensa? Não: só quero ter bens dos quais as pessoas possam sentir inveja.»

A comicidade da situação reside no facto de Encólpio se meter temporariamente na pele do sábio senequiano que, afastado da azáfama da guerra e dos *negotia* mundanos, se dedica à filosofia e à contemplação da natureza, criada por deus, para o bem de todos. Contudo, enquanto os *negotia* do filósofo têm que ver com a ambição do dinheiro e dos cargos públicos, já os de Encólpio estão directamente relacionados com o ciúme do rival Eumolpo. Não fossem as reflexões grosseiras que se seguem, em 100.1, relativas à incapacidade do velho para satisfazer um jovem, e as palavras de Encólpio até poderiam ser levadas a sério: *Vnus, et senex, non erit grauis: etiam cum uoluerit aliquid sumere, opus anhelitu prodest*. «Uma pessoa só, e velha, não será motivo de preocupação: ainda que tente algumas intimidades, a sua tentativa será denunciada pela falta de fôlego.»

De nada valem estas considerações. É o próprio narrador quem o confessa em 100.2. Por isso, mais vale estar alerta e *somnum [...] mentiri*, «fingir que se dorme». Por fim, Encólpio era sincero consigo próprio e caía na realidade. Infelizmente, Gíton em nada se assemelhava ao sol, à lua e à água; e sábio, estava o narrador longe de o ser.

Depois do naufrágio e de uma noite mal passada, em que se tinham sustentado com alimentos corrompidos pela água do mar, estavam os anti-heróis a discutir o rumo a tomar, quando o narrador (*Sat.* 115.9-10) avista um corpo que flutua nas águas: *Substiti ergo tristis coepique umentibus oculis maris fidem inspicere et 'hunc forsitan' proclamo 'in aliqua parte terrarum secura expectat uxor, forsitan ignarus tempestatis filius aut pater; utique reliquit aliquem, cui proficiscens osculum dedit. Haec sunt consilia mortalium, haec uota [magnarum cogitationum]!* «Parei então, com tristeza, e pus-me a considerar, de olhos humedecidos, a lealdade do mar, e exclamo: «A este, talvez em algum lugar da terra o espera, confiante, uma esposa, talvez um filho que ignora a procela, ou um pai. De qualquer modo, deixou alguém, a quem, ao partir, deu um beijo. Estes são os projectos dos mortais, estes são os votos [dos seus ambiciosos pensamentos]!»

O rol de lugares-comuns ecoa algumas reflexões dispersas do filósofo. Assim, em *Nat. Quaest.* 4, *praef.* 7, encontramos a referência à inconstância do mar, a propósito dos perigos que as pessoas de bem,

contrariamente aos lisonjeadores, enfrentam para enriquecerem: [...] *fortunam maris* [...] *incertam fidem ruris, incertiore fori* [...] «[...] riscos do mar [...] as garantias incertas da agricultura, as mais incertas ainda do mercado [...]».

A triste ironia reside no facto de a tempestade vir demonstrar o que Séneca, em tom moralizante, criticava. Assim, Licas buscara a fortuna através dos perigos do comércio marítimo e obtinha a morte ao cabo de tantos trabalhos. O narrador, pelo contrário, não enriquecera, mas ia sobrevivendo à custa da lisonja, do embuste e dos serviços sexuais prestados a outras pessoas. No fundo, Petrónio não se limita a utilizar expressões de Séneca, mas encena os *exempla* que o filósofo utiliza como argumentos.

Este tópico volta a ser retomado em *Cons. Polyb.* 9.6: [...] *pendemus et fluctuamur* [...] *et aliquando naufragium facimus, semper timemus. In hoc tam procelloso et ad omnes tempestates exposito mari nauigantibus nullus portus nisi mortis est.* «[...] somos joguete das vagas, flutuamos ao seu sabor [...] e uma vez por outra naufragamos e vivemos sempre no temor. Para os que navegam neste mar tão proceloso e a todas as tempestades exposto outro porto não há senão o da morte.»¹⁰²

Séneca assevera, neste passo, que a morte não deve ser lamentada, porquanto é algo de que a azáfama do quotidiano nos não pode livrar. Contudo, Encólpio não deixa de se comover ao avistar o corpo do armador. A sinceridade dos sentimentos do narrador é, por enquanto, difícil de avaliar: não sabemos se os olhos humedecidos correspondem a sentimentos reais ou apenas à atitude de alguém que se prepara para proferir vulgaridades. Além disso, o empolamento retórico e a ambiguidade da asserção com que o narrador termina estas primeiras considerações contribuem ainda mais para o avolumar das nossas dúvidas (*Sat.* 115.10):¹⁰³ *En homo quemadmodum natat!* «Veja-se este homem, como ele nada!» ou «Veja-se a incerteza em que o homem nada!»

Esta frase é assaz representativa do facto de, no *Satyricon*, o cómico e o sério andarem sempre de mãos dadas. A fachada risível, ao mesmo tempo que suscita o prazer do leitor, esconde a profunda angústia com que Petrónio encara a sua época e a condição humana.

¹⁰² A edição utilizada foi a de WALTZ, René, *Sénèque. Consolations*. Paris, Les Belles Lettres, III, 6^o1975.

¹⁰³ Situação semelhante ocorre em Plauto, *Rudens* 154-5, quando Démones, ao ver Palestra e Ampelisca a debaterem-se com as ondas, faz a seguinte observação: *Hui, / homunculi quanti estis! Eiecti ut natant!* «Ah, pobres mortais, como pouco vales! Como eles nadam, depois do naufrágio!» PANAYOTAKIS, (1995) 157, compara este passo com o de *Sat.* 115.9-19 e conclui que os gestos exagerados de Encólpio (115.12) e a verbosidade retórica do passo devem levar-nos a encará-lo ironicamente.

Uma vaga mais forte arrasta o corpo para a praia e Encólpio reconhece Licas. Se o facto causa surpresa ao narrador, o mesmo se não poderá dizer do leitor, pois a intertextualidade com o passo de Séneca já havia deixado prever esta situação. A angústia interior começa a revelar-se nas lágrimas incontidas. As palavras reflectem a torrente dos seus pensamentos (*Sat.* 115.12-15): [...] *'ubi nunc est' inquam 'iracundia tua, ubi impotentia tua? Nempe piscibus belisque expositus es, et qui paulo ante iactabas uires imperii tui, de tam magna naue ne tabulam quidem naufragus habes. Ite nunc, mortales, et magnis cogitationibus pectora implete. Ite cauti, et opes fraudibus captas per mille annos disponite. Nempe hic proxima luce patrimonii sui rationes inspexit, nempe diem etiam, quo uenturus esset in patriam, animo suo fixit. Dii deaeque, quam longe a destinatione sua iacet!* «[...] 'Onde está, agora, a tua ira' questionava 'onde, a tua prepotência?'¹⁰⁴ Decerto te vês exposto aos peixes e às feras; tu, que ainda há pouco te vangloriavas dos recursos do teu poder, de tão grande barco, naufrago, não dispões sequer de uma tábuca. Ide, agora, mortais, e enchei o peito de grandes pensamentos. Ide calculistas e fazei planos para mil anos com os recursos fraudulentamente conseguidos. Decerto este, ainda ontem, deitou contas ao seu património, certamente fixou no seu espírito o dia em que haveria de regressar à pátria. Deuses e deusas, quão longe jaz do destino que traçou!»

A inutilidade de passar a vida a juntar dinheiro e a fazer planos para o futuro aparece em *Ep.* 101.4-6¹⁰⁵: *Ille qui et mari et terra pecuniam agitabat, qui ad publica quoque nullum relinquens inexpertum genus quaestus accesserat, in ipso actu bene cedentium rerum, in ipso procurrentis pecuniae impetu raptus est.* «Um homem que possuía bens de fortuna em terra e no mar, que enveredou pela administração pública para não deixar por experimentar alguma forma de obter proveitos, foi arrebatado desta vida no próprio momento em que tudo lhe corria bem e os bens pecuniários se acumulavam sobre ele.» *Quam stultum est aetatem disponere ne crastini quidem dominum! O quanta dementia est spes longas inchoantium: [...] Nauigationes longas et pererratis litoribus alienis seros in patriam reditus proponimus, [...] cum interim ad latus mors est...* «Como é estúpido fazer planos para uma longa vida, quando se não

¹⁰⁴ Embora, como vimos em 70 n. 71, Petrónio possa estar a utilizar um modelo discursivo de Lucano, a verdade é que, atendendo ao contexto mais próximo do passo do *Satyricon* citado, constatamos que Séneca é o alvo mais frequentemente parodiado. Nessa medida, não sabemos se Encólpio, ao proferir estas palavras, tem no espírito as de Lucano ou as de Séneca, ou ambas.

¹⁰⁵ Cf. *Ep.* 99.31 e *Breu. uit.* 20.5.

é senhor sequer do dia seguinte! Como são insensatos todos quantos formulam esperanças a longo prazo: [...] Nós planeamos regressar à pátria após longas viagens marítimas, ao cabo de termos percorrido as costas de terras estrangeiras [...] e com tudo isto temos a morte ao nosso lado....»

Sêneca faz estas reflexões a propósito da morte repentina do rico Senecião. Uma simples crise de anginas tinha acabado com este homem. De certo modo, a situação é semelhante à de Licas. Contudo, o filósofo atribui a estas provações um valor edificante e resgatador, quando encaradas racionalmente. Em Petrónio, pelo contrário, Encólpio justifica assim o modo de vida que ele e os outros anti-heróis têm levado. A efemeridade da vida é uma das poucas certezas que acompanha os anti-heróis. Nessa medida, as suas acções, embora reprovadas pela sociedade, reflectem a coerência com a angústia racional com que encaram tal destino.

Semelhanças estilísticas também se verificam. Assim, a expressão da ordem, seguida do advérbio de tempo e/ou do vocativo e da conjunção copulativa *et*, que se encontra em *Sat.* 115.14: *Ite nunc, mortales, et [...] Ite cauti, et....*; também ocorre em *Breu. uit.* 12.8, *Nat. quaest.* 1.16.3 e *Ep.* 88.37: *I nunc et....*; ou em *Cons. Polyb.* 1.2 e *Ben.* 6.35.5: *eat aliquis et....*¹⁰⁶

Contudo, não nos parece que Petrónio pretenda criticar directamente o estilo do filósofo: trata-se apenas de fornecer mais um indício que permita ao leitor associar as ideias expostas às de Sêneca.

Encólpio continua, em *Sat.* 115.16-19: *Sed non sola mortalibus maria hanc fidem praestant. Illum bellantem arma decipiunt, illum diis uota reddentem penatium suorum ruina sepelit. Ille uehiculo lapsus properantem spiritum excussit, cibus auidum strangulauit, abstinentem frugalitas. Si bene calculum ponas, ubique naufragium est. 'At enim fluctibus obruto non contingit sepultura.'* *Tamquam intersit, periturum corpus quae ratio consumat, ignis an fluctus an mora. Quicquid feceris, omnia haec eodem uentura sunt. 'Ferae tamen corpus lacerabunt.'* *Tamquam melius ignis accipiat! Immo hanc poenam grauissimam credimus, ubi seruis irascimur. Quae ergo dementia est, omnia facere, ne quid de nobis relinquat sepultura?'* «Contudo, nem só os mares oferecem esta prova de lealdade aos mortais. Ao que combate atraçoam-no as armas; ao que está a cumprir as suas promessas aos deuses, sepulta-o o desabar dos seus penates; aquele soltou o derradeiro suspiro ao cair do carro; a comida asfixia o glutão; a frugalidade, o moderado. Se deitares contas à vida, por

¹⁰⁶ Vd. pp. 67-68 deste trabalho. É difícil avaliar se Petrónio estaria a pensar em Virgílio ou Sêneca, ou em ambos, quando utilizou estas expressões. Para compreendermos este problema, importaria estudar o processo psicológico subjacente à captação e reformulação das fontes literárias. Inegável, porém, é o facto de estarmos perante a repetição com diferença, que constitui, no fundo, a essência da paródia.

toda a parte é naufrágio. ‘Mas uma sepultura não cabe àquele que é engolido pelas ondas.’ Como se importasse a forma que liquida um corpo destinado a perecer: o fogo, a vaga ou o passar do tempo! Faça o que fizeres, tudo virá parar ao mesmo ponto. ‘Mas as feras acabarão por lacerar o corpo.’ Como se o fogo o acolhesse melhor! Até julgamos este o pior dos castigos, quando nos encolerizamos com os escravos. Que loucura então é essa de fazer tudo para que a sepultura nada deixe de nós?»¹⁰⁷

A existência torna-se um peso e a angústia dá lugar ao fatalismo. Na vida, nada vale a pena. Qualquer pretexto justifica o aparecimento do espectro sinistro da morte. A frase lapidar com que Encólpio conclui os *exempla* alegados reflecte bem a única certeza que o homem tem. Indicia a sinceridade dos sentimentos do narrador e serve de ponto de charneira entre dois tópicos relacionados com a morte: os modos de morrer e o destino a dar ao cadáver.

Em *Cons. Marc.* 11.3-5, Séneca tece igualmente algumas considerações sobre a fragilidade da condição humana. Contudo, diferentemente de Encólpio, começa por formular uma questão retórica que se repete: *Quid est homo?* «Que é o homem?» A resposta surge sob a forma de uma metáfora: *Quolibet quassu uas et quolibet fragile iactatu.* «Um vaso que

¹⁰⁷ CONNORS, (1998) 78, compara a *sententia* petroniana *si bene calculum ponas, ubique naufragium est*, às máximas que Séneca emprega em *Cons. ad Marc.* 21.7, *incrementa ipsa, si bene computes, damna sunt*, «os próprios estádios de crescimento, se ponderares bem, são perdas»; e em *Cons. ad Polyb.* 9.4, *si bene computes, plus illi remissum quam ereptum est*, «se ponderares bem, mais lhe é devolvido [na morte] do que roubado». No parecer da estudiosa, o cómico reside no carácter óbvio da afirmação de Encólpio. Sugere, além disso, que Petrónio joga com a polivalência significativa de *calculum*, ‘pedra do chão’, ‘pedra de jogo’ ou ‘pedra de contar’. A segurança das pedras da terra em contraste com os perigos do mar ocorre em Fr. 40 M = AL 478 R = 476 SB e em *Am.* 2.11.12-14. Já em *Sat.* 13.1 o narrador exclamara: *o lusum fortunae mirabilem!* «Ó jogo admirável do destino!» Como se pode verificar, a Fortuna, para os Romanos, andava profundamente associada a um jogo. Esse jogo, porém, não era tão arbitrário e casual como poderia parecer à partida. É, pelo menos, o que se pode depreender das palavras de Encólpio, em 80.9.2-3: *calculus in tabula mobile ducit opus. / Dum fortuna manet, uultum seruat, amici*; «A pedra no tabuleiro opera o seu trabalho de mudança. / Enquanto a sorte se mantém, não voltam o rosto, amigos.» Após estabelecer uma conexão entre estas ideias e alguns acontecimentos contemporâneos, como o plano de Nero para assassinar Agripina através de um naufrágio, que parecesse accidental, e de o justificar como tal, – Séneca, em *De ira* 2.5, afirma, de resto, que a tristeza resultante do naufrágio não é uma paixão verdadeira, na medida em que é provocada por um espectáculo. Plauto, por sua vez, em *Rudens*, encena um naufrágio mímico em terra – depois disto, dizia, Connors conclui: «No universo do real, o imperador e os outros mascaravam desígnios perigosos com ficções de sorte, ainda que tudo o que fosse preciso seria um discreto aceno com a cabeça ou uma piscadela de olho para desmascarar a ficção imperial de que uma morte tinha sido “por acidente”». (1998) 83.

se quebrará ao mais pequeno choque, ao mais pequeno abalo.» Séneca concretiza, dizendo que *Non tempestate magna ut dissiperis opus est; ubicumque arietaueris, solueris*. «Não é necessária uma grande tempestade para te reduzir a pó: o primeiro embate um pouco violento te destruirá.» “Tempestade” tem, em Séneca, um valor metafórico,¹⁰⁸ mas Encólpio toma-a em sentido literal, ao começar, com amarga ironia, por exemplos negativos sobre a lealdade do mar. A repetição da questão inicialmente formulada introduz a acumulação assindética de ideias que se pretendem irrefutáveis, seguida de uma oração temporal, anteposta à principal, para dar ideia da total incapacidade do homem para medir forças com os animais selvagens: *Imbecillum corpus et fragile, nudum, suapte natura inerme, alienae opis indigens, ad omnes fortunae contumelias proiectum; cum bene lacertos exercuit, cuiuslibet ferae pabulum, cuiuslibet uictima*. «Um corpo fraco e frágil, nu, sem defesa natural, incapaz de passar sem a ajuda de outro, arremessado a todos os ultrajes da fortuna; mesmo quando exercitou os músculos, foi pasto de qualquer fera, vítima de qualquer um.»

Entre potenciais causas de morte, como o frio, o calor, a fadiga, a actividade ou o repouso, o filósofo refere *alimenta [...] sua, quorum modo inopia deficit, modo copia rumpitur*; «[...] a sua comida, cuja insuficiência o faz desfalecer e cujo excesso o faz rebentar.» Também o narrador do *Satyricon* recorrera a este *exemplum*. Séneca formula, entretanto, mais duas questões retóricas para demonstrar a precariedade da vida que levamos: *Miramur in hoc mortem, quae unius singultus opus est? Numquid enim, ut concidat, magni res molimenti est?* «Com isto ficamos espantados com a morte, a qual precisa apenas de um soluço? Cair morto é coisa que requer um grande esforço?» A hipérbole da primeira acentua a ideia que se procura demonstrar e a segunda prepara uma sequência final, desta vez de acumulação sindética, que sintetiza o paradoxo que é a condição humana: *Odor illi saporque et lassitudo et uigilia et umor et cibus et sine quibus uiuere non potest mortifera sunt*. «O odor e o sabor e a fadiga e a vigília e a bebida e a comida e tudo sem o que se não pode viver são-lhe fatais.» A estes factores acrescenta o autor o tempo, a água, o ar e as doenças mais insignificantes.

O filósofo utiliza uma estrutura circular, que começa e acaba com perguntas retóricas e enumeração, cuja complexidade nada tem que ver com a simplicidade com que Encólpio aprecia o tema. Por aqui se pode concluir que, no caso do *Satyricon*, se não trata pura e simplesmente de um exercício retórico.

¹⁰⁸ Cf. *Cons. ad Marc.* 6.3, 15.4; *Cons. ad Polyb.* 9.6-7; *Ep.* 99.9.

Estas ideias ocorrem noutros passos da obra do filósofo¹⁰⁹; e, contrariamente ao que acontece com Encólpio, servem-lhe de consolo. O sábio estóico recorre à razão para atingir a ataraxia, a imperturbabilidade. A morte é algo que não depende dele e, como tal, resta-lhe a indiferença perante as suas diversas manifestações (*Nat. quaest.* 2.59.3-4): [...] *omnia quae ad mortem ducunt contempta sunt, siue illa bella sunt, siue naufragia, seu morsus ferarum, seu ruinarum subito lapsu procidentium pondera. Numquid facere amplius possunt quam ut corpus ab animo resoluant?* «[...] tudo o que conduz à morte deve ser considerado com desprezo, quer seja a guerra, os naufrágios, as mordeduras das feras ou o peso de um edifício que desaba de repente. Que mais podem fazer senão separar o corpo da alma?»

Quanto ao tópico da forma como o homem será sepultado, Séneca defende que se trata de outro pormenor que deve ser encarado com indiferença pelo ser humano (*Rem. Fort.* 5, 2, 4, 5)¹¹⁰: *'Insepultus iacebis'. Quid interest ignis me an fera consumat an tempus, ultima omnium sepultura? [...] 'Non sepelieris.' Quid in re tutissima trepidas? Ultra poenarum omnium terminum iste locus est [...] alios terra obruit, alios flamma consumpsit, alios lapis ad ossa redactus inclusit [...] 'Insepultus abiciat.' Alitibus inuides an feris an piscibus?* «'Jazerás insepulto.' Que importa se me devora o fogo, uma fera ou o tempo, última sepultura de todos? [...] 'Não serás sepultado.' Ter medo de quê, quando se trata da coisa mais segura no mundo? Esse lugar está para lá do limite de todas as penas [...] alguns, a terra enterrou-os, outros, o fogo consumiu-os, outros ainda, uma pedra, que os há-de reduzir aos ossos, encerra-os [...] 'Serei abandonado insepulto.' Invejarás os pássaros, as feras ou os peixes?» [cit. ind.]

Séneca e Petrónio utilizam estratégias discursivas semelhantes: o diálogo persuasivo com um interlocutor imaginário, onde não faltam as questões retóricas. Contudo, estas ocorrem três vezes no trecho de Séneca e apenas uma no de Petrónio. Do mesmo modo, duas são as potenciais intervenções do interlocutor imaginário no trecho do *Satyricon*, ao passo que o das *Epistulae* de Séneca objecta três vezes. Mais uma vez, não encontramos a exploração de determinados pormenores estilísticos que nos permitam considerar que Petrónio visa criticar o estilo de Séneca,¹¹¹

¹⁰⁹ Cf. *Ep.* 99.8-9.

¹¹⁰ Cf. *Ep.* 92.34-5 e *Ben.* 5.20.4.

¹¹¹ Quintiliano, 10.1.125-131, Gélio, 12.2, e Frontão, *Ad. M. Ant. de orat.* (= Van den Hout 149) apontam alguns vícios estilísticos que não são explorados por Petrónio. Quintiliano refere, nomeadamente, a busca de *praua* 'expressões arrevesadas', a ausência de critérios selectivos rigorosos e o recurso a frases bastante sinuosas, que quebram a solidez das ideias.

nem uma elaboração retórica que indicie a falta de sinceridade do protagonista da obra de Petrónio.

A perturbação interior causada por sentimentos de culpa também é motivo de reflexão para os dois autores. Já em Crotona, à custa da farsa que encenam para enganarem os caçadores de heranças, os anti-heróis vivem uma vida regalada. É então que Encólpio, depois de fazer algumas perguntas retóricas, relativas à possibilidade da descoberta do embuste e às suas consequências, desabafa (125.4): *Dii deaeque, quam male est extra legem uiuentibus! Quicquid meruerunt, semper expectant.* «Deuses e deusas, quão difícil é viver à margem da lei! Constantemente se espera o castigo que se mereceu.»

Sêneca também diz que a tranquilidade interior só se atinge se as pessoas agirem correctamente e não estiverem à espera de qualquer castigo. É que (*Ep.* 105.7): *Dat poenas quisquis expectat; quisquis autem meruit expectat.* «Quem espera um castigo acaba por apanhá-lo, e quem merece castigo está sempre à espera dele.»

O burlesco da situação reside, no *Satyricon*, no facto de o desabafo sair da boca de um dos cúmplices no arдил preparado aos caçadores de heranças. É uma perspectiva muito redutora, face ao conceito estóico de *tranquillitas*.

Para Collignon, as diferenças entre Sêneca e Petrónio justificam-se, na medida em que «um é estóico, o outro epicurista»¹¹². Tanto este autor como Walsh, depois de analisarem os pontos de convergência entre o *De rerum natura* e o *Satyricon*, concluem que o romancista é um admirador de Epicuro.¹¹³ Contudo, Petrónio revela-se um epicurista muito *sui generis*. Não é próprio do tradicional seguidor desta doutrina filosófica o sentimento de angústia que se pressente constantemente no autor, perante a decadência da sociedade em que vive. Além disso, também vimos como Sêneca recorre frequentemente à autoridade de Epicuro para fundamentar as suas reflexões.¹¹⁴

Em suma, convém salientar que, quando encaramos o problema da

¹¹² COLLIGNON, (1892) 292.

¹¹³ ID. 245 ss., WALSH, (1970) 50 ss. Cf. Lucr. 4. 962 ss., *Sat.* fr. 30; Lucr. 3. 978 ss., *Sat.* fr. 25; Lucr. 3. 888 ss., *Sat.* 115.7 ss.; Lucr. 5.1119, *Sat.* 80.9 v. 3; Lucr. 3. 910-913, *Sat.* 34.10. v.I. NETHERCUT, W. R., (1967) passim, reconhece que Petrónio se baseia no epicurismo para descrever algumas situações, mas põe em causa a funcionalidade de uma corrente filosófica numa obra que Highet sustenta ser moralista. PIANO, (1976) 7, procura demonstrar que a obra petroniana é «uma sátira de militante empenho epicurista».

¹¹⁴ FERGUSON, (1972) 7, aventa a hipótese de a simpatia de Sêneca por Epicuro se dever ao facto de o irmão, Lúcio Júnio Aneu Galião, ter sido epicurista.

paródia das ideias filosóficas de Séneca, não queremos com isto dizer que Petrónio pretenda criticar o estoicismo. Se assim fosse, recorreria a ideias presentes noutros estóicos e a expressões que os identificassem. A crítica petroniana visa apenas Séneca, isto é, a incoerência entre as palavras e as ações.¹¹⁵ Na realidade, Trimalquião, Encólpio e Eumolpo são caricaturas do homem que diz uma coisa e faz outra, totalmente diferente. Não quer dizer que Séneca não acredite nos ideais que expressa, mas a forma como vive o quotidiano contradiz a sua filosofia. Talvez seja por isso que Petrónio nunca se tenha assumido como um epicurista ortodoxo. A sua consciência do real não lhe permite abraçar incondicionalmente esta corrente filosófica. Por isso, a sua morte é o meio termo entre a atitude hedonista de Trimalquião e a moralista de Séneca. A do filósofo estóico seria o reflexo de uma consciência pesada, enquanto a do romancista era a de quem vivera, de forma serenamente perturbadora, uma época em que a instabilidade e a decadência não contribuía para a dedicação exclusiva a grandes causas ou ideais.

¹¹⁵ De acordo com Dião Cássio (61.10), a crítica à incoerência de Séneca era contemporânea do próprio filósofo. Assim, o adultério do estóico com Agripina, o seu cargo de preceptor de um tirano, a presença constante nos centros de decisão, a bajulação de Messalina e de um liberto de Cláudio, para cair nas boas graças do imperador (cf. *Tác. Ann.* 14.52), a riqueza e a ostentação, manifestadas em sumptuosos banquetes, onde Séneca exibia quinhentas mesas de madeira de cedro, com pernas de mármore, e o envolvimento com jovens e o ensino desta prática a Nero constituem alguns dos argumentos, utilizados por P. Suflío, em 58 d. C., para condenar o homem casado, que proferia contundentes tiradas contra a tirania, a adulação, a ambição do poder e das riquezas e contra o luxo. Tácito, *Ann.* 13.42, acrescenta que, exilado por decisão de Cláudio, Séneca só tinha por amigos aqueles que não eram amigos do imperador. Suflío acusara-o ainda de assaltar o leito de uma mulher da casa imperial e de construir grande fortuna em quatro anos, graças aos favores do imperador, às ligações com pessoas sem filhos, e à exploração de províncias itálicas. Após a morte de Cláudio, Séneca não se coibiu de criticar o falecido em *De ben.* 4.32.3 e em *Apocolocyntosis diui Claudii* (*Aboborização do divino Cláudio*). Com tal atitude pretendia Séneca promover-se junto de Agripina e de Nero. Da autoria de Séneca foram os discursos com que Nero fez o elogio fúnebre de Cláudio, e justificou, perante o senado, o assassinio de Agripina (*Tác. Ann.* 13.3, Quint. 8. 5. 18). Segundo Plínio-o-Velho (14.4.51), o poder subjugara Séneca. Juvenal, 10.15.18, diz-nos que a avidez desmesurada de dinheiro estrangula as pessoas. Séneca é disso um exemplo e os seus ricos jardins são cobiçados por muitas pessoas. Sintetizando quanto foi dito até aqui, escreve BALDWIN, (1982) 133: «[...] a discrepância entre a pregação e a prática de Séneca é frequentes vezes flagrante, apesar dos melhores esforços dos seus admiradores.» Cf. FERGUSON, (1972) passim. Finalmente, se algumas dúvidas persistissem em relação ao facto de Petrónio criticar as incongruências de Séneca, dissipar-se-iam com a leitura da carta em que o estóico responde implicitamente ao Árbitro das Elegâncias. Nela apresenta, como valores fundamentais do epicurismo da época, o vinho, as mulheres e a música (*Ep.* 123.10-11). Além disso, é possível que a invectiva, presente nas *Cartas* 114 e 112, também se dirija a Petrónio e aos seus amigos.

1.4. Outras paródias literárias

1.4.1. A paródia das tragédias de Séneca

A *Troiae halosis* é um poema constituído por sessenta e cinco trímetros iâmbicos ou *senarii Graecanici*. No que toca à sua contextualização, já vimos as semelhanças que apresenta com *Aen.* 1.442-93. As circunstâncias em que se dá o encontro de Encólpio com Eumolpo são semelhantes às que se verificam quando Eneias vê Dido pela primeira vez: ambos os protagonistas contemplam figurações da destruição de Tróia. Estas são o pretexto para as esperadas *ἐκφράσεις*, típicas dos romances sentimentais. Contudo, Eumolpo frustra as expectativas do leitor quando, em *Sat.* 89 vv.11-12 e 35, diz: *O patria, pulsas mille credidimus rates / solumque bello liberum*: [...] ¹¹⁶ «Ó minha pátria, julgámos já rechaçadas as mil naus / e livre da guerra o nosso solo: [...]» e *Respicimus: angues orbibus geminis ferunt / ad saxa fluctus, tumida quorum pectora / rates ut altae lateribus spumas agunt*. «Olhámos para trás: serpentes de duplo anel lançam, / contra os seixos, as vagas; seus peitos inchados, / como o barco no alto mar, levantam espuma dos lados.» Efectivamente a apóstrofe *O patria*¹¹⁷ e os verbos na primeira pessoa do plural indiciam estarmos na presença de narrador homodiegético. O discurso na primeira pessoa é próprio da tragédia. Contudo, também o encontramos em *Aen.* 2, quando Eneias conta a Dido tudo quanto passara desde a destruição de Tróia. Aliás, Eumolpo relata o mesmo que em *Aen.* 2.13-56, 195-227, 250-267.

Poder-se-ia dizer que a *Troiae halosis* de Petrónio é fruto das influências da pintura, da épica e da tragédia.¹¹⁸ A primeira deve, porém, ser subalternizada. Com efeito, a notação temporal inerente à rápida

¹¹⁶ Sérvio, ao comentar *Aen.* 2.17, informa-nos que *Accius in Deiphobo inscriptum dicit "Mineruae donum armipotentes Danaí abeuntes dicant"*, «Ácio, no seu *Deiphobus*, diz que na inscrição se lia: 'Os Dánaos, poderosos em armas, ao partirem, dedicam este presente a Minerva.'» De onde se conclui que o modelo petroniano é aqui a tragédia e não *Aen.* 2. No canto virgiliano não se faz referência à inscrição.

¹¹⁷ Também em *Aen.* 2.241-2, Eneias exclama: *O patria, o diuom domus Ilium et incluta bello / moenia Dardanidum!* «Ó minha pátria, ó Ílio, casa de deuses, muralhas dos Dardânidas, afamadas na guerra.» Cícero, *Tusc.* 3.19.44, informa-nos que esta exclamação alude ao verso de *Andrómaca* de Énio: *O pater, o patria Priami domus*, «Ó pai, ó minha pátria, mansão de Príamo,» que, por sua vez, retoma o v. 394 de *Andrómaca* e 905 de *Hécuba* de Eurípedes. Plauto parodia este verso em *Bacchides* 933: *o Troia, o patria, o Pergamum, o Priame, periisti, senex*, «ó Tróia, ó pátria, ó Pérgamo, ó Príamo, estás liquidado, velho.»

¹¹⁸ PUCCIONI, G., (1973) 134, chama técnica de mosaico ao processo de composição petroniano.

sequência de acontecimentos, descrita nos versos iniciais, parece-nos de difícil visualização. Além disso, os trímetros iâmbicos recitados pela testemunha ocular parecem mais o relato do mensageiro da tragédia. Não podemos, do mesmo modo, aproximar demasiado o poema do género trágico, uma vez que o tema é excessivamente vasto.¹¹⁹ Seja como for, é inegável a influência da tragédia grega e latina no passo petroniano. O carácter esporádico das reminiscências de Sófocles, Eurípides e Ácio contrasta com a recorrência de aspectos típicos das tragédias de Séneca.

Relativamente ao metro, Petrónio parece dominar muito bem a técnica deste tragediógrafo.

O estilo retórico também está presente em frases do tipo: *Ibat iuuentus capta, dum Troiam capit* (*Sat.* 89.27), / [...] «Era uma juventude prisioneira que se preparava para aprisionar Tróia, / [...]»; ou [...] *peritura Troia perdidit primum deos* (*Sat.* 89.53). «[...] Tróia, destinada a perecer, começou por perder os seus deuses.»

Algumas diferenças entre o relato épico e o de Eumolpo também se justificam pela interferência das versões trágicas. Assim, em *Aen.* 2.26-28, os Troianos visitam os lugares anteriormente ocupados pelos Gregos. Petrónio, pelo contrário, diz: *Iam turba portis libera ac bello carens / in uota properat* (*Sat.* 89.15-16). «Já a turba, livre das portas <fechadas> e da guerra, sai apressadamente / para fazer as oferendas.» Do mesmo modo, já Séneca tinha escrito em *Agam.* 643-45: *Festae matres / uotiua ferunt munera diuis; / festi patres adeunt aras.* «As mães, em festa, levam aos deuses as oferendas votivas; os pais, em festa, acorrem aos altares.»¹²⁰

No plano da evocação, o relato da morte dos filhos de Laocoonte sugere claramente a correspondente morte de Hipólito, em *Phaedra*.¹²¹ Com efeito, enquanto Hipólito conduz ao longo do mar o carro puxado por cavalos, ergue-se das águas um monstro que assusta os animais. O jovem cai do carro e os corcéis arrastam-no moribundo (*Phaedra* 1000-1108). É também do mar que surgem as serpentes que estrangulam os filhos de Laocoonte.

¹¹⁹ A não ser que Eumolpo pretenda deliberadamente zombar de Aristóteles, que, em *Poética* 18.12-15, nos diz que a destruição de Tróia não cabe numa única tragédia: é que, em 65 trímetros iâmbicos, o velho resume toda essa matéria.

¹²⁰ As tragédias de Séneca são citadas pela edição de CHAUMARTIN, François-Régis, *Sénèque. Tragédies*. Paris, Les Belles Lettres, I, 1996. Cf. Eurípides, *Hec.* 916 ss.

¹²¹ Enquanto Virgílio descreve o episódio em três versos (*Aen.* 2.213-15), Eumolpo delonga-se por 16 na descrição. ZEITLIN, F., (1971) 63, sustenta que esta diferença se justifica pelo contraste que Petrónio pretende criar entre a *pietas* dos dois irmãos e a violação da *amicitia* por Gíton e Ascilto. PUCCIONI, (1973) 131, informa-nos, baseado em Dionísio de Halicarnasso 1.48.2, que uma tradição limitava a morte violenta apenas aos filhos de Laocoonte (cf. *Laocoonte* de Sófocles; e Higino 135).

As semelhanças vocabulares são ainda recorrentes nos seguintes trechos: *Ecce alia monstra: [...]* (*Sat.* 89.29); *Ecce alia clades* (*Agam.* 528). *Iam plena Phoebe candidum extulerat iubar / [...]* (*Sat.* 89.54); [...]/ *nitidum cadentis inquinat Phoebi iubar; / [...]* (*Agam.* 463).¹²²

Além disso, muitas são as repetições vocabulares comuns ao poema e às tragédias de Séneca: a partícula *iam*, que ocorre nos vv. 1, 15 e 54, também se repete em *Herc. fur.* 947, 970, 1196 e 1314; o adjetivo *sacer*, que não aparece em menos de quatro passos de Petrónio, é recorrente em *Phaedra* 424, 499 e 528; o substantivo *metus*, em *Med.* 467, 480 e 516; e *manus*, em *Med.* 698, 701 e 719.

Connors não vislumbra, nesta estratégia repetitiva, a influência de Séneca. Mas afirma que reflecte a popularidade do tema e a consciência do seu estado imperfeito em relação ao modelo original.¹²³ Em estudo posterior, a investigadora acrescenta: «Os significados do poema são produzidos pelas suas relações com a sua estrutura novelística, na qual a história do menino de Pérgamo, tardiamente, volta a contar a história do cavalo de Tróia, e o seu contexto cultural, no qual as memórias do passado troiano, particularmente as versões desse passado de Virgílio e, conseqüentemente, de Augusto, podem ser manipuladas para mascarar ou desmascarar o atraso de Nero; o novo fim para a história de Roma começou há muito tempo em Tróia.»¹²⁴

O poema é coroado com uma chuva de pedras e com as críticas de Encólpio. É inegável a importância deste passo para a caracterização de Eumolpo como um mau poeta.¹²⁵ Não é, contudo, a sua única função.

A reacção do auditório a este poema é bem diferente da que obtém o *Bellum ciuile*. Depois de Eumolpo ter recitado o último, o narrador diz (*Sat.* 124.2): *Cum haec Eumolpos ingenti uolubilitate uerborum effudisset, tandem Crotona intrauimus*. «Quando Eumolpo acabou de recitar este poema, com a sua extraordinária desenvoltura de palavras, entrámos finalmente em Crotona.»

Neste longo passo, Petrónio não parodia os estilos de Virgílio nem de Lucano. Algo de diferente acontece em *Troiae halosis* em relação ao de Séneca. Como sustenta Walsh, «Petrônio está a parodiar [...] não Lucano, nem Nero, nem certamente Virgílio, mas um fenómeno contemporâneo, uma cidade de versificadores trágicos de que Séneca é o representante mais conhecido. A relação com a tragédia de Séneca é notável.

¹²² Cf. SULLIVAN, (1977) 182 ss.

¹²³ CONNORS, (1995) 51-73, esp. 62.

¹²⁴ CONNORS, (1998) 99.

¹²⁵ SLATER, (1990) 101.

Os cânones métricos observados por Petrónio correspondem totalmente aos de Séneca; a expressão, também; e as artimanhas de estilo lembram Séneca.»¹²⁶

Como caracterizar, afinal, o estilo dos tragediógrafos contemporâneos de Séneca? Para Puccioni, trata-se do «estilo asiático, que gostava de antíteses, pequenos conceitos, sentenças, e de uma discreta junção de cenas cruéis e pavorosas, caras a Lucano e a Séneca.»¹²⁷

A decadência das artes é um reflexo dos vícios que minam a sociedade romana. Pelo menos é o que Eumolpo diz em *Sat.* 88. É nessa medida que se justifica a insistência, por parte de Eumolpo, no facto de os Troianos terem sido atacados (e vencidos) por estarem embriagados (89.56 e 62). O vinho é um motivo recorrente, quando Petrónio pretende criticar os vícios da sociedade romana (*Sat.* 79.9, 88.6, 5.5-6, 83.10). Por outro lado, Eumolpo descreve em dezasseis versos a morte dos filhos de Laocoon para realçar os valores da *pietas* e da *amicitia*, tantas vezes esquecidos no seu tempo.¹²⁸ Por fim, o cavalo simboliza o tema do engano, recorrente em toda a obra petroniana. Aquilo que os Troianos julgavam ser uma oferenda votiva depressa se revelaria a origem da sua própria ruína. Do mesmo modo, quando Eumolpo pretende consumir a sua relação sexual com o menino de Pérgamo, promete-lhe um cavalo, que não chega a dar. A amarga ironia reside aqui: Roma só aproveitara de Tróia tudo o que de mau poderia aproveitar. Das cinzas de uma cidade nascia outra que conservava o estigma da destruição.

1.4.2. A paródia das tragédias de Eurípides

Se o estilo das tragédias de Séneca é alvo de paródia no *Satyricon*, a verdade é que, no que diz respeito a Eurípides, não é tanto o estilo que Petrónio parodia, mas a estrutura e os valores subjacentes a diversas cenas.

¹²⁶ WALSH, (1970) 47. SULLIVAN, (1977) 183, também considera pouco provável que o poema seja uma paródia de *Iliakon* de Lucano (*Stat. Silu.* 2.7) ou do poema de Nero sobre o mesmo assunto, que teria sido recitado durante o incêndio de Roma (*Suet. Nero* 38) (158). O poema serve igualmente para caracterizar Eumolpo como um «versificador incontinente» (cf. críticas de Encólpio em 90.1 e 103.3). Sullivan conclui: «Se juntarmos a isto os ecos numerosos das tragédias de Séneca que se encontram na *Troiae halosis*, é difícil opor-se à conclusão de que o poema constitui uma imitação geral e uma paródia do estilo de Séneca.»

¹²⁷ PUCCIONI, (1973) 138.

¹²⁸ Gíton e Ascilto traem Encólpio em 80.6 e 81.6. A história do menino de Pérgamo indica precisamente a natureza oportunista das relações humanas no *Satyricon*. Eumolpo, diante dos pais da criança, fazia-se passar por venerável pedagogo. Além disso, oferecia presentes ao educando em troca de favores sexuais.

Em parte avançada do romance, depois de Ascilto propor a divisão de Gíton pelo meio, o narrador relata (*Sat.* 80.3): *Inter hanc miserorum dementiam infelicissimus puer tangebatur utriusque genua cum fletu petebatque suppliciter ne Thebanum par humiliter tabernam spectaret neque sanguine mutuo pollueremus familiaritatis clarissimae sacra.* «No meio deste desvario patético, o desgraçado rapaz tocava nos joelhos de ambos, consumido em lágrimas, e pedia, em jeito de súplica, que a nossa humilde locanda não contemplasse o espectáculo de um novo par tebanos nem manchássemos, com o sangue de um e de outro, o carácter sagrado de uma amizade tão famosa.»

Embora Homero já aludisse ao mito dos Labdácidas em *Il.* 4.387 ss., 406 ss., 6.222 ss., 10.285 ss., 14.114 e 23.678-680, o certo é que relato mais desenvolvido surge em *Od.* 11.271-280. Contudo, são os modelos da tragédia e da historiografia que dão forma ao passo petroniano.

A alusão ao par tebanos pode muito bem indiciar a influência de *As Fenícias* 446-636. Não nos parece que o modelo do passo seja a tragédia *Os sete contra Tebas* de Ésquilo, visto que o dramaturgo não encena o encontro entre Etéocles e Polinices, arbitrado por Jocasta. Com efeito, é a mãe e esposa de Édipo quem promove o encontro entre os irmãos (*As Fenícias* vv.81-2). Em 1264 ss., juntamente com Antígona, faz a última tentativa para evitar o conflito entre os dois rivais. Mas não consegue impedir que Etéocles e Polinices morram às mãos um do outro. É então que Jocasta arrebatava uma das espadas, desfere golpe mortal no colo, e tomba sobre os dois filhos num derradeiro abraço de família (1455 ss.). No universo trágico, a ambição, que põe em causa a amizade filial, torna-se o pretexto para a encenação de uma cena de amor maternal. Com efeito, a mulher e mãe de Édipo ama igualmente Etéocles e Polinices. O mesmo não acontece com Gíton, que, de momento, se sente mais atraído por Ascilto do que por Encólpio. Na alusão ao antimodelo trágico, pressente-se a voz do ingénuo Encólpio que ainda desconhece o modo como o conflito vai terminar. É então que a lembrança do desfecho do episódio do rapto das Sabinas, em *Ab Vrbe condita* 1.13.1-3,¹²⁹ prenuncia ao leitor o desenlace da disputa do *Satyricon*.

¹²⁹ *Tum Sabinae mulieres, quarum ex iniuria bellum ortum erat, crinibus passis scissaque ueste, uicto malis muliebri pauore, ausae se inter tela uolantia inferre, ex transuerso impetu facto dirimere infestas acies, dirimere iras, hinc patres, hinc uiros orantes ne se sanguine nefando soceri generique respergerent, ne parricidio macularent partus suos, nepotum illi, hi liberum progeniem': «Si adfinitatis inter uos, si conubii piget, in nos uertite iras: nos causa belli, nos uolnerum ac caedium uiris ac parentibus sumus; melius peribimus quam sine alteris uestrum uiduae aut orbae uiuemus.»* «Então as mulheres sabinas, por causa do rapto das quais se gerara o conflito, soltos os cabelos e rasgadas as vestes, vencido, pelos males que sentiam, o receio próprio da sua condição, ousaram lançar-se no meio dos dardos volantes; atravessaram-se entre os contendores,

No quadro das semelhanças entre os dois passos, importa realçar o facto de, em ambos, três serem as partes envolvidas: Ascilto desempenha o papel dos esposos; Encólpio, o dos pais; e Gíton, o das mulheres. Comprendemos, assim, o modo como o rapaz encara Encólpio: é uma espécie de pai, que o reconforta nas horas difíceis. Ascilto, pelo contrário, exerce nele o fascínio do risco: é quem o satisfaz sexualmente. As palavras de Encólpio marcam, mais uma vez, a tensão entre o eu/ agente e o eu/narrador. Enquanto actor, Encólpio mostra-se uma personagem ingénua, que não sabe ler nas entrelinhas. Deste modo, a decisão de Gíton de seguir Ascilto apanha-o totalmente desprevenido. Na qualidade de contador de uma história, na qual procura ordenar e tornar inteligíveis os factos que consigo se deram, Encólpio revela plena consciência do lugar que ocupa na vida do jovem.

Eurípides apresenta ainda algumas personagens que funcionam como modelos comportamentais para as do *Satyricon*. Segundo Ferri, essa influência verifica-se sobretudo no momento em que os anti-heróis se encontram na nau de Licas.¹³⁰ Eumolpo tinha-os conduzido para bordo, ignorando o passado de Gíton e Encólpio e a natureza das relações destes com Licas e Trifena. Já vimos, no capítulo dedicado à paródia da épica, que Petrónio se inspirara no passo de *Od.* 9 em que Ulisses levava os companheiros para o antro do Ciclope. As semelhanças entre os dois passos são muitas e as diferenças, em não menor número, deverão justificar-se pela interferência de outros modelos.

É no momento de traçar a estratégia para fugir discretamente da incómoda situação que se verificam as principais diferenças. Assim, enquanto o herói da epopeia homérica toma sozinho as decisões (*Od.* 9.229 ss. e 315 ss.) e os companheiros funcionam como uma espécie de figurantes que o seguem incondicionalmente, já Petrónio encena um diá-

para separarem as espadas encarniçadas, separarem as iras; a pedirem de um lado aos pais, do outro aos esposos 'que se não manchassem com o sangue ímpio de um sogro e de um genro, nem maculassem, com um parricídio, os seus rebentos, aqueles, a descendência dos netos, estes, a dos filhos': «Se dos laços de parentesco que vos unem, se do casamento estão pesarosos, voltem contra nós as vossas iras: nós somos as culpadas da guerra, nós as culpadas das feridas e das mortes contra os esposos e os pais: será melhor perecermos do que vivermos, viúvas ou órfãs, sem uns e outros de vós.» Concorde com SLATER, (1990) 207, quando refere que «Da dicção histórica especificamente existe relativamente pouco no *Satyricon*.» Por isso não dedico um capítulo, mas faço apenas referências esporádicas à paródia da historiografia. Esta tem, no *Satyricon*, um sentido muito próximo do que caracteriza a paródia da épica. Como a *Eneida*, *Ab Vrbe condita* constitui um monumento imorredoiro à glória do povo romano. A inversão paródica destes textos visa questionar o sistema político e os valores que estiveram na base da decadência que se verifica na época de Nero.

¹³⁰ FERRI, R., (1988) 311-315, passim.

logo deliberativo em que à apresentação de ideias se segue a sua refutação. Esta estratégia apresenta muitas semelhanças com as que encontramos em *Ifigénia Táurica*, *Helena* e no drama satírico *O Ciclope*.

Na obra de Petrónio, três são os intervenientes no diálogo. Contudo, se alguns têm razões para temer as personagens exteriores que constituem a ameaça, outros há que nada têm que recear. Também aqui, a situação descrita no *Satyricon* diverge da que Homero narra em *Od.* 9: Ulisses e os companheiros afiguram-se como potenciais alvos da voracidade do Ciclope. Na obra de Petrónio, pelo contrário, Gíton e Encólpio são os visados pela ira de Licas e Trifena, enquanto Eumolpo se vê casualmente envolvido neste enredo. A posição relativamente confortável em que se encontra permite-lhe uma maior lucidez de ideias. Por isso, Encólpio e Gíton, em estado de pânico, pedem-lhe ajuda e *confusus ille et consilii egens iubet quemque suam sententiam promere et 'fingite' inquit 'nos antrum Cyclopi intrasse. Quaerendum est aliquod effugium [...]'* (*Sat.* 101.7); «ele, desconcertado, sem saber que partido tomar, convida-nos a que cada um expresse a sua opinião e diz-nos: 'Imaginem que entrámos no antro do Ciclope. Há que procurar uma saída [...]'» Eumolpo como que propõe um tema para discussão do qual se prepara para ser o moderador. O mesmo papel já desempenharam as mulheres em *Ifigénia Táurica* e em *Helena*: a heroína da primeira tragédia diz, 1017-19: Πῶς οὔν γένοιτ' ἄν ὥστε μήθ' ἡμᾶς θανεῖν, / λαβεῖν θ' ἄ βουλόμεσθα; Τῆιδε γὰρ νοσεῖ / νόστος πρὸς οἴκουσ' ἦδε βούλευσις πάρα. «Como faremos, então, para evitar a morte, amparando-nos apenas no que desejamos, mesmo apoderando-nos do que queremos? Eis o obstáculo de todo este projecto de regresso ao país, que todavia desejo de todo o meu coração.» Helena profere palavras semelhantes, 1032-34: Μενέλαε, πρὸς μὲν παρθένου σεσώμεθα· / τούνηθένδε δ' εἰς ἔν σε τοὺς λόγους φέρουτε χρῆ / κοινὴν ξυνάπτειν μηξανὴν σωτηρίας. «Menelau, pelo seu lado, é esta donzela que nos salva. Agora compete a ti sugerir como prepararemos em conjunto a nossa fuga.»

Em ambos os casos, as sugestões dos homens revelam-se absolutamente impraticáveis, pelo que o problema terá de ser resolvido pela astúcia feminina. Em *Helena* 1039-40, Menelau propõe: Πείσειας ἄν τιν' οἴτινες τετραζύγων / ὄχων ἀνάσσουσ', ὥστε νῶιν δοῦναι δίφρους; «Podérias tu, aos que conduzem as quadrigas, persuadi-los a darem-nos um dos seus carros?» A protagonista contra-argumenta então: Πείσαιμ' <ἄν>· ἀλλὰ τίνα φυγὴν φευξόμεθα / πεδίωιν ἄπειροι βαρβάρου γ' ὄντες χθονός; «Eu poderia fazê-lo. Mas como fugiríamos, então, pela planície desconhecida deste país bárbaro?» (1043-44). Do mesmo modo, em *Ifigénia Táurica* 1020, Orestes levanta a hipótese: Ἔαρ' ἄν τύραννον διολέσαι δυναίμεθ' ἄν; «Não nos poderíamos livrar do tirano?» Ifigénia

apressa-se a contrapor, em 1021: Δεινὸν τόδ' εἶπας, ξενοφονεῖν ἐπήλυδας. «Estrangeiros a assassinares o seu hospedeiro? Ah, que perversidade!» Orestes sugere que se encontrem por trás do santuário, para fugirem, encobertos pela noite, mas Ifigénia alerta para a impossibilidade de passarem despercebidos aos guardiães do templo (1024-27). O desespero apodera-se do protagonista que desabafa, 1028: Οἴμοι, διεφθάρμεσθα· πῶς σωθῆμεν ἄν; «Ah! Estamos perdidos! Como é que, então, nos havemos de salvar?» Ifigénia decide apresentar à comunidade Orestes como um parricida que vem de Argos (1033) e, enquanto tal, impuro para ser sacrificado à deusa. Acrescenta, em seguida, que o fará purificar na água do mar, assim como à estátua. À pergunta que Orestes lhe faz sobre onde decorrerá o pretense ritual, Ifigénia responde (1043): Οὐ ναῦς χαλινῶς λινοδέτοις ὄρμει σέθεν. «Onde está ancorado o teu barco de amarras de linho.» Por sua vez, Orestes interroga, 1044: Σὺ δ' ἢ τις ἄλλος ἐν χερσὶν ὄσει βρέτας; «Tu própria (ou quem mais?) levarás a estátua?» Ifigénia responde que só ela tem o direito de tocar na imagem.

Também no *Satyricon*, Gíton é o primeiro a sugerir, em 101.8, que Eumolpo suborne o piloto, alegando que o irmão, que não suporta o enjoo, está muito debilitado. Para demover quaisquer obstáculos, aconselha o Bom Cantor a mostrar um ar perturbado, à mistura com algumas lágrimas. O rapaz pretende que Eumolpo adopte o expediente que tantas vezes lhe permitiu conseguir os seus objectivos. O poeta, em 101.9, contrapõe a dificuldade do grande barco em aportar em pequena enseada, a inverosimilhança da história e a possibilidade de Licas desejar visitar o doente. Preocupava-o, além disso, o modo como sairiam do barco. Com a cabeça coberta, seriam alvo da ajuda de todos; com a cabeça ao léu, facilmente o artil seria descoberto (101.11). Encólpio, por sua vez, propõe que, com a ajuda de uma corda, desçam até ao bote e se entreguem nos braços da Fortuna (102.1-2). Eumolpo alerta para o perigo de serem descobertos pelo timoneiro ou pelo vigia, quando se deslocarem para a popa, a fim de descerem por dois remos (102.3-7). O Bom Cantor apresenta, nesta altura, o seu estratagema, 102.8-9: consistiria em colocá-los, juntamente com algumas roupas, dentro de dois sacos com orifícios para respirarem e se alimentarem. Depois anunciaria, com grande alarido, que os seus escravos se haviam atirado ao mar, por medo do castigo. Ao chegar ao porto, levá-los-ia, como se de bagagens se tratassem (102.8-9). Contrariamente ao que seria de esperar, também esta proposta é rejeitada por Encólpio (102.10-12). Além das necessidades fisiológicas que não poderiam satisfazer, o ressonar ou os espirros denunciá-los-iam. E se sobreviesse uma calmaria ou uma tempestade? E se os papéis e as roupas se desfazem pelos vincos, como poderiam eles, jovens não habituados ao esforço, suportar posições semelhantes? Em 102.13, Encólpio encontra

uma solução: *'Eumolpus tamquam litterarum studiosus utique atramentum habet. Hoc ergo remedio mutemus colores a capellis usque ad unguis. Ita tamquam serui Aethiopes et praesto tibi erimus sine tormentorum iniuria hilares et permutato colore imponemus inimicis.'* «Eumolpo, como literato que é, tem certamente tinta. Assim, com este remédio, mudemos de cor, desde os cabelos da cabeça às unhas dos pés. Deste modo, seremos escravos etíopes ao teu serviço, contentes e sem o ultraje das torturas. E, com a mudança de cor, pregá-la-emos aos inimigos.»

Apesar das sugestões irónicas de Gíton, que se disfarçam de judeus, cincuncidando-se, ou de árabes, furando as orelhas, entre outros, e do receio de que a chuva os lave, ou de que a tinta se cole às roupas, e da constatação da impossibilidade de frisar os cabelos, ou de apresentar trejeitos e feições de escravos (102.14-16), o certo é que o ardil do disfarce triunfará. Eumolpo dá o retoque final (103.1-2): *'Mercenarius meus, ut ex nouacula comperistis, tonsor est: hic continuo radat utriusque non solum capita, sed etiam supercilia. Sequar ego frontes notans inscriptione sollerti, ut uideamini stigmatate esse puniti. Ita eadem litterae et suspicionem declinabunt quaerentium et uultus umbra supplicii tegent.'* «O meu criado – como já deram conta, pela navalha – é barbeiro: que ele lhes rape imediatamente a ambos não só a cabeça, mas também as sobrancelhas. Em seguida, vou marcar as vossas frentes com engenhosa inscrição, para que pareça que foram castigados a ferrete. Assim, essas letras desviarão as suspeitas dos que vos procuram e ocultarão os vossos rostos sob a sombra do castigo.»

É importante notar uma diferença fundamental em relação aos modelos trágicos anteriormente referidos: é Encólpio, alvo da ira de Licas, quem sugere o motivo do disfarce. Eumolpo, que nada tem a recear, limita-se a acrescentar pormenores de caracterização, consciente dos recursos que possui. Esta diferença pode justificar-se pela interferência de outro modelo dramático: o drama satírico *O Ciclope*. Eumolpo procura desempenhar o papel de Ulisses, mas, dadas as circunstâncias, o seu comportamento aproxima-o mais da figura de Sileno. Enquanto o Ulisses homérico entrara na gruta por curiosidade (*Od.* 162 e 173 ss.), já o de Eurípides o fizera por necessidade: a fome obrigara-o a procurar comida. Também os anti-heróis do *Satyricon* entram na nau de Licas para escaparem à perseguição de Ascilto. No caso de *O Ciclope*, Ulisses acaba por encontrar o monstro, porque se detém em conversa com Sileno, personagem que não aparece na *Odisseia*. No poema, o temor de Ulisses só se manifesta quando o Ciclope deixa cair o enorme pedaço de madeira que trazia, fazendo ribombar as paredes da gruta. No drama satírico, pelo contrário, é a visão do monstro que suscita o medo do herói. Do mesmo modo, são as vozes de Licas e de Trifena que deixam Encólpio e Gíton

em pânico. O Ulisses que se aventura conscientemente no antro do Ciclope nada tem que ver com os de Petrónio nem com o de Eurípides. Assim, o principal modelo de Petrónio, para esta cena, não é *Od.* 9, mas *O Ciclope* de Eurípides. A oposição Ulisses/Polifemo tem como paralelo as de Encólpio/Licas e Gíton/Trifena. Eumolpo, embora contrariado, teria de se contentar com o papel que cabe a Sileno. Como este, Eumolpo nada tinha que temer da mulher de alta-roda nem do armador. Como Sileno aconselha que Ulisses se esconda no fundo da gruta (*Cicl.* 195), do mesmo modo Eumolpo sugere que os outros anti-heróis se escondam no interior dos sacos e que ocultem «os rostos sob a sombra do castigo». Além disso, como já vimos em diversos passos correspondentes à paródia da épica, Gíton e Encólpio aparecem frequentemente identificados com Ulisses. O desespero de Gíton e o temor de Encólpio são fruto do processo de caricaturização a que Petrónio submete o herói de Eurípides.

Ferri conclui que a inquietação de Encólpio não é tanto por causa de Licas e de Trifena, mas por um sentimento de ciúme, que o leva a desejar afastar Gíton dos olhos libidinosos de Eumolpo. A teatralidade, como noutros passos do *Satyricon* aos quais já fomos aludindo, volta a estar presente. Eumolpo, por sua vez, encarna a sexualidade que caracteriza Sileno e justifica assim os temores de Encólpio.¹³¹

1.4.3. A paródia da poesia de Ovídio

A literatura galante também enforma a textura do *Satyricon*. No episódio de Circe e Polieno abundam as reminiscências de vocábulos e de motivos presentes na obra de um dos seus maiores cultores: Ovídio.

Assim, a linguagem com que a serva de Circe, Crísis, se dirige a Polieno assemelha-se bastante à que Ovídio emprega em *Fasti*, *Amores* e *Ars amatoria*. Em 126.1, diz: '*Quia nosti uenerem tuam, superbiam captas uendisque amplexus, non commodas.*' «Como conheces os teus encantos, ganhas altivez e vendes os teus abraços, não os ofereces.» Também em *Fast.* 1.419, Ovídio escreve: *Fastus inest pulchris, sequiturque superbia formam: / [...]* «O desdém mora na beleza e acompanha o orgulho a formosura: / [...].» Collignon cita ou alude a outras expressões comuns a vários passos das obras de Ovídio e ao discurso da serva.¹³²

¹³¹ FERRI, R., (1988) 315.

¹³² Utilizamos a edição de GOOLD, G. P. – FRAZER, James George, *Ovide. Fasti*. Cambridge (Massachusetts) – London, Harvard University Press, V, ²1989. COLLIGNON, (1892) 260-1. O filólogo francês não deu conta, no entanto, de que, em 126.2, Crísis descreve a beleza de Encólpio nos mesmos moldes em que se descrevia a beleza feminina. O tópico da oposição entre beleza natural e beleza artificial, recorrente nos exer-

No mundo às avessas de Crotona, a linguagem é um elemento caracterizador. Assim, a escrava de Circe, que apenas se interessava por cavaleiros, utiliza uma linguagem a condizer com a das damas da alta sociedade. Com o decorrer da conversa, baixará o nível do registo discursivo.

Do mesmo modo que Encólpio-Polieno, em *Sat.* 127.8-10, relata as carícias iniciais trocadas entre os amantes, assim, em *Am.* 3.7.8-12, Ovídio descreve os preliminares de um acto sexual que se não chega a consumir.¹³³ A paródia da épica, presente no passo petroniano, não se encontra, contudo, no de Ovídio.

Após a constatação da impotência, a vergonha apodera-se de Encólpio-Polieno que, sentindo as suas forças desfalecerem, implora: [...] *'quaeso' [...]' regina, noli suggillare misérias. Veneficio contactus sum.'* «[...] 'por favor,' [...] 'minha rainha, não escarneças do meu infortúnio. Sou vítima de um feitiço.'»

Esta ideia de que a impotência do amante pode ser o resultado de algum filtro tessálico, ou de um mau olhado, ou até do facto de alguma feiticeira escrever o seu nome em cera vermelha, ocorre em *Am.* 3.7.27-30: *Num mea Thessalico languent deuota ueneno / corpora? Num misero carmen et herba nocent, / sagaue poenicea defixit nomina cera / et medium tenuis in iecur egit acus?* «É um veneno tessálico que enfeitiça o meu corpo e o enfraquece? É um encantamento, uma erva, que, para minha desgraça, produzem este efeito maléfico? Ou uma feiticeira escreveu o meu nome sobre a cera vermelha e uma fina agulha está cravada no meio do meu fígado?»¹³⁴

A amada, em *Am.* 3.7.79-80, volta a fazer referência à possibilidade de Circe ter escrito o nome do sujeito poético nas tabuinhas perfuradas: *Aut te traiectis Aeaeta uenefica ramis / deuouet, aut alio lassus amore uenis.* «Ou a envenenadora de Eeia te amaldiçoou, através de tabuinhas perfuradas, ou vens cansado de outro amor.»

Em ambos os casos, o ente feminino, para justificar o fracasso do

cícios retóricos, está aqui presente: *Quo enim spectant flexae pectine comae, quo facies medicamine attrita et oculorum quoque mollis petulantia, quo incessus arte compositus et ne uestigia quidem pedum extra mensuram aberrantia, nisi quod formam prostituis ut uendas?* «A que vêm esses cabelos, penteados em ondulação, a que vem a cara coberta de cosméticos e também a insinuante sedução do olhar, a que vem esse estudado modo de andar e o tamanho das passadas, que se não afastam da medida ideal, senão porque exhibes a tua beleza para a venderes?» Esta caracterização indicia a inversão de papéis no processo de sedução amorosa: é Encólpio quem conquista Circe.

¹³³ A constatação da correspondência amorosa ocorre em *Am.* 3.7.46-50. Também a amada dirige algumas perguntas ao poeta, que reflectem o despeito da rejeição, em *Am.* 3.7.77-8.

¹³⁴ Citamos a partir da edição de BORNECQUE, Henri, *Ovide. Les amours.* Paris, Les Belles Lettres, ⁶1995.

amante, levanta a hipótese da existência de um ou uma rival. As anáforas de *num* ou *aut* indiciam esse estado de dúvida.

Circe volta-se entretanto para Crísis e questiona-a sobre a possibilidade de a sua falta de beleza, ou algum defeito de nascença, ser a causa da incapacidade de Encólpio. Perante o silêncio da serva, pega no espelho e contempla-se. Ao verificar que a falha não vem de si, ajeita o vestido e dirige-se para o templo de Vénus. O sujeito poético ovidiano também se interroga sobre se a causa do seu falhanço reside no desempenho da *pue-lla*. Mas ela tinha sido maravilhosa (*Am.* 3.7.55-58).

Encólpio compara a experiência a um pesadelo. O sonho passara-lhe ao lado e sobrevém o amargor de quem não aproveitou as asas que lhe oferecia. Em *Sat.* 128.7, é Gíton quem equipara a inércia de Encólpio à pureza com que Sócrates partilhava o seu leito com Alcibiádes. Em *Am.* 3.7.21-22, o estado da donzela, depois de ter passado uma noite com um homem, assemelha-se ao de uma vestal ou a uma irmã que dorme castamente no leito do irmão. Perante as ironias de Gíton, Encólpio desabafa, *Sat.* 129.1: *‘Crede mihi, frater, non intellego me uirum esse, non sentio. Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram.’* «Acredita em mim, maninho, já me não considero um homem nem o sinto: enterrada jaz aquela parte do corpo, graças à qual em tempos era um Aquiles.» Em *Am.* 3.7.19-20, a virilidade do amante é posta frontalmente em causa: [...] *Quo me iuuenemque uirumque / nec iuuenem nec me sensit amata uirum?*¹³⁵ «[...] De que me servem ser jovem e ser homem, se aquela que amo não sentiu que sou jovem e que sou homem?» Associado a este sentimento, surge inevitavelmente o da morte (65-66): *Nostra tamen iacuere uelut praemortua membra / turpiter hesterna languidiora rosa.*¹³⁶ «E os meus membros – que vergonha! – ficaram inertes, como se estivessem já mortos, mais murchos que a rosa colhida de véspera.»

Mas o bilhete que Circe envia a Polieno vem renovar as esperanças do anti-herói. Em *Sat.* 129.5, a dama diz ao narrador que, sem nervos (entenda-se: desprovido de potência sexual), um homem não pode sequer caminhar. Mas há remédio: importa que se abstenha de dormir com Gíton três noites (*Sat.* 129.8). Quanto a ela, já se recompusera da desfeita. Crísis, a serva, sugere então que o fracasso é o resultado de algum feitiço e afirma que a patroa, após o desaire, não voltara a ser a mesma (*Sat.* 129.10-11). Polieno responde através de outro bilhete (130.1-6), no qual se confessa culpado e se mostra disposto a penar pelos crimes cometidos. Pronto para a batalha, tinham falhado as suas armas e ainda não encontrara explicação

¹³⁵ Cf. *Am.* 3.7.43.

¹³⁶ Cf. *Am.* 3.7.15-16.

para o sucedido. Promete, por fim, compensá-la, se lhe conceder nova entrevista. Está aqui bem evidente a paródia do estilo epistolar.

Polieno segue os conselhos de Circe e, no dia seguinte, vai ter com Crísis, que traz consigo uma velha. Esta consegue, com uma série de operações mágicas e solicitações manuais, a ressurreição que Circe não obtivera. É a amada, no caso da composição ovidiana, quem recorre a iguais solicitações, mas sem êxito (*Am.* 3.7.74-75).

No segundo encontro, Encólpio-Polieno volta a falhar. A superioridade social de Circe permite-lhe, de forma brutal e afrontosa, castigar o pretense escravo. Mais discreto é o fim do episódio de *Amores* 3.7. Depois do fracasso do amante, a *puella* lava-se para disfarçar o sucedido e retira-se.

Indignado contra o responsável directo da sua vergonha, Encólpio-Polieno procura ganhar coragem para o amputar. Contudo, mais uma vez, as palavras sobrepõem-se aos actos e o narrador limita-se a uma admoestação verbal (132.9-10).¹³⁷

A bruxa Proseleno não resolvera o problema do jovem. Por isso, leva-o a uma sacerdotisa de Priapo. Polieno entra num quarto e a bruxa atira-o para uma cama. Em seguida, começa a bater-lhe com uma cana, que, por sorte do paciente, se parte de imediato. Estavam os dois a chorar, quando aparece Enótea. Proseleno coloca-a ao corrente da situação. É então que Enótea (*Sat.* 134.12) começa por dizer: *quicquid in orbe uides, paret mihi*. «Tudo o que no orbe vês me obedece.» Está dado o mote para a enumeração dos seus poderes: [...] *Florida tellus, / cum uolo, siccatis arescit languida sucis; / cum uolo, fundit opes; scopulique atque horrida saxa / Niliacas iaculantur aquas*. «[...] A terra coberta de flores, quando quero, fica seca e murcha, privada de seiva nutritiva; quando quero, derrama as suas riquezas; escolhos e ásperas rochas jorram águas dignas do Nilo.»¹³⁸ A anáfora de *cum uolo* faz lembrar o passo de *Am.* 1.8.9-10, em que Ovídio descreve os poderes da feiticeira Dipsas: era capaz de reverter o sentido da torrente dos rios; conhecia os poderes das plantas, o dos fios que se enrolam na roda que gira, o da secreção da égua com o cio e, entre outras coisas, *Cum uoluit, toto glomerantur nubila caelo; / cum uoluit, puro fulget in orbe dies*. «Quando quer, o céu cobre-se de espessas nuvens; / quando quer, o dia resplandece no límpido orbe.»¹³⁹

¹³⁷ Cf. *Am.* 3.7.69-72.

¹³⁸ Para BECK, R., citado por PERUTELLI, A., (1986) 126, esta tirada de Enótea é o reflexo da projecção da sacerdotisa de Priapo na mente de Encólpio. Tal como a de 135.8, seria fruto da confusão que se verifica na cabeça do narrador entre realidade e ficção. PERUTELLI também comunga desta opinião (134).

¹³⁹ Veja-se também a catalogação dos poderes de Acântide em Propércio 4.5.1 ss.

Enótea também diz, em *Sat.* 134.12.8-10: '[...] *Lunae descendit imago / carminibus deducta meis, trepidusque furentes / flectere Phoebus equos reuoluto cogitur orbe.*' ««[...] Desce a face da lua, arrastada pelos meus encantamentos, e, assustado, Febo vê-se obrigado a fazer rodar os seus cavalos enlouquecidos, invertendo o curso da sua volta.»»

Ovídio, *Am.* 2.1.23-24, ao justificar a opção pelo lirismo amoroso em detrimento da poesia heróica, argumenta: *Carmina sanguineae deducunt cornua lunae, / et reuocant niueos Solis euntis equos.* «Os encantamentos fazem descer até nós o disco ensanguentado da lua, e fazem retroceder no seu curso os níveos cavalos do Sol.» Se a poesia lírica tem os seus encantamentos, que proporcionam benefícios a quem a cultiva, tal não sucede com a épica ou a tragédia: Aquiles, Heitor e Ulisses não vêm agradecer ao poeta que os celebra. O mesmo não acontece com uma quase desconhecida donzela que se deixa enfeitiçar pelos louvores do poeta e lhe agradece através da correspondência amorosa.

Curiosamente, Circe aparece como referência, quer para Dipsas, quer para Enótea. Dipsas *magas artes Aeaeaque carmina nouit* (*Am.* 1.8.5), «conhece as artes mágicas e os encantamentos de Eeia»; Enótea, por seu turno, diz (*Sat.* 134.12.vv 11-16): '[...] *Taurorum flamma quiescit / uirginis extincta sacris, Phoebia Circe / carminibus magicis socios mutauit Vlixis, / Proteus esse solet quicquid libet. His ego callens / artibus Idaeos frutices in gurgite sistam / et rursus fluuios in summo uertice ponam.* «[...] Acalma-se a chama dos touros, extinta pelos ritos de uma donzela. Circe, filha de Febo, metamorfoseou, com as suas fórmulas mágicas, os companheiros de Ulisses. Proteu costuma adoptar o aspecto que lhe apeetece. Quanto a mim, calejada nestas artes, plantarei nos abismos do mar as árvores do Ida e, ao invés, colocarei os rios no cume dos montes.»¹⁴⁰

O narrador descreve, em seguida, os movimentos de Enótea e a pobreza que caracterizava o compartimento em que se encontravam. Petrónio, neste passo, retoma não só alguns aspectos da estratégia discursiva de *Met.* 8.635 ss., como também reformula alguns motivos utilizados por Ovídio.¹⁴¹

¹⁴⁰ O v. 12 alude aos acontecimentos que, a pedido do rei dos Feaces, Ulisses relata em *Od.* 10.210-243.

¹⁴¹ A hospitalidade que pessoas humildes oferecem a deuses e heróis é um motivo cujo desenvolvimento paradigmático se encontra em *Od.* 14 esp. 48-51 ss. Neste passo, o porqueiro Eumeu acolhe Ulisses na sua pobre cabana. O motivo será posteriormente retomado por Calímaco, em *Hécate*. Relata a história de Teseu, que, a caminho de Maratona para enfrentar o touro, se acolhe a casa de uma velha camponesa a fim de se abrigar de chuva intensa. De regresso, após vencer o touro, ao saber que a velha morrerá, estabelece ritos sagrados em sua honra.

Aos olhos de Polieno (*Sat.* 135.8), na cabana, *non Indum fulgebat ebur, quod inhaeserat auro, / nec iam calcato radiabat marmore terra / muneribus delusa suis*, «não brilhava o marfim da Índia engastado em ouro; / nem a terra, desapossada dos seus dons, / irradiava luz num piso de mármore já calcado.» O narrador começa por indicar o que a cabana não tem, e que é típico das casas ricas, para depois afirmar o que, na realidade, existe: *sed crate saligna / impositum Cereris uacuae nemus et noua terrae / pocula, quae facili uilis finxerat actu*, «mas, colocado numa grade de salgueiro, / feixes de uma Ceres exangue e taças de argila recentes, / que uma roda sem arte modelara à pressa.»¹⁴² Também Lélege, o narrador da história ovidiana, utiliza esta estratégia (*Met.* 8.635-636): *Nec refert dominos illic famulosne requiras; / tota domus duo sunt, idem parentque iubentque*. «Seria inútil procurar aí senhores e servidores: / em toda a casa há dois apenas; eles mesmos obedecem e dão as ordens.»¹⁴³

Mal Júpiter e Mercúrio, abaixando-se, transpõem a modesta porta, Filémon convida-os a repousarem e oferece-lhes um assento, que Báucis revestira de um tecido grosseiro (*Met.* 8.640). Depois de encaminhado para o compartimento onde se deveria encontrar com Enótea, Polieno é vergastado com uma cana (134.3). Recepção, como se vê, bem diferente.

Báucis espalha, em seguida, as cinzas ainda frouxas na lareira e procura reavivar o lume com folhas, cascas secas e o sopro enfraquecido pela idade (*Met.* 8.645). Do mesmo modo, em *Sat.* 135.4, Enótea, *Mox incincta quadrato pallio cucumam ingentem foco apposuit, simulque pannum de carnario detulit furca, in quo faba erat ad usum reposita et sincipitis uetustissima particula mille plagis dolata*. «Depois, cingindo-se com um avental quadrado, pôs ao lume um caldeirão enorme, ao mesmo tempo que, com uma forqueta, tirava do gancho um saco, no qual estava uma provisão de favas de reserva e um pedacinho muito velho de cabeça de porco, já maltratado por milhentos golpes.»

¹⁴² Depois de comparar este passo com os frs. 21Sn.-M. e 20B13 de Baquílides e o poema 2.18.1 ss. de Horácio, PERUTELLI, (1986) 127, observa que esta é uma estratégia discursiva que também aparece nestes autores. Segundo o referido crítico, este trecho reflecte o tema da oposição entre campo e cidade, frequente na literatura latina. Por outro lado, também se verifica uma figuração paradoxal do luxo, para acentuar a ideia de perversão, inerente às manifestações de riqueza. As expressões *calcato...marmore e terra / muneribus delusa suis* têm paralelos em Séneca, *Ep.* 16.8; Ovídio, *Met.* 1.137 e 8.701; e Plínio-o-Velho, 13.2 – o que prova tratar-se de processo estilístico habitual entre os escritores da literatura imperial. PERUTELLI, 131, baseando-se na referência à *Hécate* de Calímaco (vv. 15-16), situa o trecho petroniano na linha das *nugae* neotéricas. O carácter convencional e estereotipado da poesia contrasta com a visão cômica e satírica presente na prosa.

¹⁴³ Utilizamos a edição de LAFAYE, Georges, *Ovide. Les métamorphoses*. Paris, Les Belles Lettres, II, 41965.

O fogo e as favas, bem como uma cabeça, mas de peixe, também são elementos que aparecem a propósito da descrição dos rituais celebrados por uma feiticeira em honra da deusa Tácita, *Fast.* 2.571-8. Ovídio não menciona o nome da anciã, mas reitera constantemente a sua velhice: *anus....annosa....anus* (571; 582). Perutelli chega mesmo a falar, a propósito desta repetição, no processo de *Ringkomposition*.¹⁴⁴ Petrónio também alude frequentemente à idade avançada da sacerdotisa: directamente, como acontece em 135.1; indirectamente, através da referência à velhice dos seus objectos (135.3-4 e 136.1), ou por meio do próprio nome da companheira, Proseleno ‘mais velha que a lua’.

Lélege, o contador da história de Filémon e Báucis em *Met.* 8, enumera também outras actividades que o velho par leva a cabo: Báucis vai buscar lenha e ramos secos, que coloca num caldeirão de bronze, enquanto Filémon recolhe legumes no jardim bem regado. A mulher tira-lhes as folhas e, com a ajuda de um garfo de dois dentes, desprende de uma negra trave o dorso fumado de porco. Corta, depois, um fino naco, que demolha em água quente para amolecer (8.644-650). A harmonia e a serenidade subjacentes à realização destas tarefas reflectem-se também na afabilidade com que os velhos entretêm o par que espera pelo repasto. A conversa amena e descontraída, o aquecimento de água para relaxar os membros fatigados dos viandantes, e a macia almofada e o tapete de cerimónia colocados sobre o divã são alguns dos ingredientes que tornam a espera mais confortável (*Met.* 8.651-656^a). O comportamento atencioso destes dois velhos em relação aos hóspedes difere muito da hostilidade e do autoritarismo com que Enótea ordena a Encólpio que separe as favas: *Vt soluit ergo licio pannum, partem leguminis super mensam effudit iussitque me diligenter purgare. Seruio ego imperio granaque sordidissimis putaminibus uestita curiosa manu segrego. At illa inertiam meam accusans ipsa fabas tollit, dentibusque folliculos pariter spoliat atque in terram ueluti muscarum imagines despuat.* «Depois de desatar o nó do saco, derramou sobre a mesa parte das favas e ordenou-me que as escolhesse com atenção. Obedeci à ordem e pus-me a separar com mão zelosa os grãos que tinham os invólucros mais sujos. Mas ela, depois de me acusar de preguiça, arrebanha as favas, arranca-lhes o invólucro com os dentes e cospe-as para o chão, onde pareciam moscas ressequidas.»

Um incidente cómico marca, porém, a cena descrita no *Satyricon*. Em 136.1-2, Enótea, *dum [...] carnis etiam paululum delibat et dum coaequale natalium suorum sinciput in carnarium furca reponit, fracta est putris sella, quae staturae altitudinem adiecerat, anumque pondere*

¹⁴⁴ PERUTELLI, (1986) 140.

suo delectam super foculum mittit. Frangitur ergo ceruix cucumulae ignemque modo conualescentem restinguit. Vexat cubitum ipsa stipite ardentis faciemque totam excitato cinere perfundit. «enquanto tirava um pedacinho de carne e colocava de novo, com o seu gancho, na despensa, a cabeça do porco contemporânea do seu nascimento, partiu-se a cadeira carcomida que lhe tinha servido para se encavalitar e atirou a velha, que caiu, com todo o seu peso, para cima do braseiro. Quebra-se, por isso, a boca da vasilha e apaga-se o lume que começara a atear-se. A fulana queima o cotovelo com um tição incandescente e a cinza levantada vem inundar-lhe a cara inteira.» Bem mais desajeitada é esta sacerdotisa do que Báucis. Com efeito, a maga a quem tudo, no orbe, obedecia, não tinha sequer poder para se equilibrar em cima de um banco velho. Tornou-se hilariante a forma como Petrônio transcontextualiza este motivo presente na obra de Ovídio.

Enótea dirige-se então a casa de uma vizinha, a fim de pedir um tição para espertar de novo o lume (*Sat.* 136.3). Segue-se um pequeno *intermezzo*, onde Polieno descreve a luta que trava com três gansos sagrados, que se aproximavam para reclamar a sua ração do meio-dia. A celebração da morte do maior (*Sat.* 136.6) constitui uma paródia mitológica.

Preparava-se o narrador para fugir, quando aparece Enótea¹⁴⁵ com um pote cheio de brasas. Colocou os tições em cima de canas secas e alguma madeira sobre eles e *excusare coepit moram, quod amica se non dimisisse, tribus nisi potionis e lege siccatis* (*Sat.* 136.11). «Começou a desculpar-se pela demora: que a sua amiga não a tinha deixado partir sem embarcar os três goles da praxe.»

O beber em excesso parece ser um tópico na descrição dos agentes de culto e das velhas plautinas em geral. Com efeito, em *Fast.* 2.579-582, a bruxa *uina quoque instillat: uini quodcumque relictum est, / aut ipsa aut comites, plus tamen ipsa, bibit. / 'Hostiles linguas inimicaque uinximus ora' / dicit discedens ebriaque exit anus.* «Também derrama vinho sobre o feitiço, e o vinho que sobra, ela e os companheiros bebem-no, mas ela bebe a maior parte. 'Amarrámos línguas hostis e bocas inimigas.' – diz, ao largar, a velha embriagada.»

Dipsas, a 'Sequiosa', também não constitui exceção. Ovídio, ao apresentá-la, em *Am.* 1.8.3-4, começa logo por dizer que [...] *nigri non illa parentem / Memnonis in roseis sobria uidit equis.* «[...] ela jamais viu, sem ter bebido, a mãe do negro Mémnon sobre os seus róseos cavalos.»

¹⁴⁵ Enótea, de resto, é um nome falante: significa 'deusa do vinho'. Este episódio termina com as velhas, embriagadas, a perseguirem Encópio pelas ruas da cidade (*Sat.* 138.3-4).

Enótea pergunta, depois, a Encólpio-Polieno o que este tinha feito na sua ausência. Como o jovem, todo ufano, lhe contasse o feito heróico que cometera, a sacerdotisa reage de forma inesperada: desata aos gritos (136.13) e, batendo as mãos, acusa Polieno de ter cometido um sacrilégio (137.1). Proseleno, que acabara de chegar, associa-se àquela manifestação de carpideiras (137.5). O criminoso, saturado, arrisca uma forma de as apaziguar e compensar por tal prejuízo (137.6): *Itaque taedio fatigatus 'Rogo' inquam, 'expiare manus pretio liceat <....> si uos prouocassem, etiam si homicidium fecissem. Ecce duos aureos pono, unde possitis et deos et anseres emere.'* «E assim, já fatigado e enjoado, exclamo: «Por favor, ser-me-á permitido expiar a culpa com dinheiro? <....> Como se as tivesse ofendido, como se tivesse cometido um homicídio! Olhem, aqui deixo duas moedas de ouro: com elas poderão comprar deuses e gansos.»

Encólpio-Polieno estava a ser blasfemo: contudo, surpresa das surpresas (137.7-8): *Quos ut uidit Oenothea: 'Ignosce' inquit 'adulescens, sollicita sum tua causa. Amoris est hoc argumentum, non malignitatis. Itaque dabimus operam ne quis hoc sciat. Tu modo deos roga ut illi facto tuo ignoscant.'* «Mal Enótea viu o dinheiro, disse: 'Desculpa lá, rapaz, mas estou preocupada por tua causa. É um problema de afecto, não de má vontade. Por isso vamos procurar que ninguém se inteire do ocorrido. Tu limita-te a pedir aos deuses que te perdoem o que fizeste.'»

Enótea disfarçava bem tanta preocupação com o anti-herói... No mundo de Petrónio não há lugar para a verdadeira *pietas erga deos*. A religião encobre a cupidez humana.¹⁴⁶

A velha sacerdotisa deitou avelãs no vinho e, consoante se mantinham à tona ou afundavam, daí extraía presságios. O cepticismo de Polieno é justificado pelo facto de não acontecer nada de anormal: as que estavam vazias flutuavam e as que estavam cheias iam ao fundo. Também predisse o futuro do narrador, a partir do fígado do ganso. *Immo, ne quod uestigium sceleris superesset, totum anserem laceratum uerubus confixit epulasque etiam lautae paulo ante, ut ipsa dicebat, perituro parauit <....> Volabant inter haec potiones meracae* (137.15). «Mais: para não deixar vestígios do crime, trespassou com espetos o ganso lacerado e preparou um opíparo repasto para quem, pouco antes, segundo ela própria dizia, estava destinado a morrer. <....> Entretanto, voavam os copos de vinho puro.»

Afigura-se-nos inevitável a comparação entre este passo e o de *Met.* 8.681-688. Filémon e Báucis observam que as crateras, frequentes vezes

¹⁴⁶ A cupidez é também outra característica de Dipsas. Assim, Ovídio, em *Am.* 1.8.23-28, diz-nos que ela, na esperança de retirar dividendos dessa prática, aconselhava as jovens a casarem com homens ricos.

esvaziadas, por si mesmas se voltam a encher. *Attoniti nouitate pauent manibusque supinis / concipiunt Baucisque preces timidusque Philemon / et ueniam dapibus nullisque paratibus orant. / Vnicus anser erat, minima custodia uillae, / quem dis hospitibus domini mactare parabant; / ille celer penna tardos aetate fatigat / eluditque diu tandemque est uisus ad ipsos / confugisse deos. Superi uetere necari.* «Este prodígio fulmina-os de espanto e de temor; de mãos erguidas para o céu, Báucis e o assustado Filémon recitam orações; desculpam-se por aquela refeição sem preparativos. Tinham um ganso, um só, guardião da sua humilde cabana; preparavam-se para o imolar aos seus hóspedes divinos; a ave, graças às suas asas rápidas, fatiga os passos dos velhos entorpecidos pela idade; escapalhes durante muito tempo; por fim, vêem-no refugiar-se junto dos próprios deuses. Estes impedem-nos de o matarem.» O sentimento profundamente religioso deste par contrasta com o ateísmo de Encólpio.

Em suma, Ovídio fornece a Petrónio alguns antimodelos literários que, misturados com modelos e condimentados com incidentes cómicos, se conjugam para a elaboração de uma sátira mordaz aos agentes religiosos. A história de Báucis e Filémon procura realçar os valores da hospitalidade e da *pietas erga deos*. Quanto ao primeiro, já vimos tratar-se de algo que a bruxa e a sacerdotisa petronianas desconhecem por completo. Depois da acolhedora hospitalidade que recebem, Júpiter e Mercúrio resolvem premiar o velho casal. Por isso, conduzem-nos a um monte, de onde assistem à imersão das casas dos vizinhos que não tinham sido hospitaleiros. A casa de Báucis e de Filémon, pelo contrário, é transformada num templo com colunas, tectos de ouro e portas cinzeladas. Júpiter solicita-lhes então que formulem um desejo. Filémon, depois de conversar com a esposa, exprime a vontade comum: pretende, juntamente com a mulher, ser guardião do templo de Júpiter e morrer ao mesmo tempo que ela. O deus transforma-o em carvalho, e a Báucis; em tília. Às portas do templo permanecem, de guarda àquele lugar de culto (*Met.* 8.689-724). A seriedade destes guardiães nada tem que ver com Proseleno, Enótea, Dipsas ou a bruxa referida em *Fastos*. As duas últimas, juntamente com pormenores como a queda de Enótea na lareira, representam o afastamento crítico de Encólpio-Poliemo em relação ao antimodelo. No fundo, o riso desmistifica o sagrado e os agentes religiosos.

II. PARÓDIA DE ESTRUTURAS CODIFICADAS NÃO LITERÁRIAS

2.1. A paródia da superstição

Embora a *ira Priapi* seja um motivo subjacente ao romance de Petrónio, o deus mantém-se num plano tão distante que se torna difícil avaliar a forma como é encarado pelo autor. Deste modo, não é o plano divino que nos interessa analisar, mas antes as relações que as diferentes personagens estabelecem com os deuses. Como veremos, não existe, no *Satyricon*, uma verdadeira crença no *sacrum* ‘sagrado’, característica da *religio*: mas antes a adesão pessoal ou de grupos restritos a determinadas *superstitiones*,¹ que, como o próprio nome indica, oprimem o indivíduo. Assim, a paródia da superstição centra-se sobretudo em três pontos distintos: a credence de determinadas pessoas, utilizada para esconder os seus verdadeiros sentimentos; a falta de honestidade dos agentes de culto; e o ritualismo vazio das suas práticas.

Quanto ao primeiro aspecto, é bem evidente no retrato que Petrónio faz de personagens como Licas, Trifena, os libertos e os próprios intelectuais. O primeiro justifica uma crueldade com a necessidade imperiosa de obedecer aos deuses. Contudo, quando o seu barco é apanhado no meio de uma tempestade, é o primeiro a cair ao mar. O legalismo religioso de nada lhe vale.

A catástrofe já havia sido prenunciada por Eumolpo, em *Sat.* 101.7, quando referia a necessidade de encontrar um meio de escapar a Licas, ‘[...] nisi naufragium ⁺ponimus⁺ et omni nos periculo liberamus.’ «[...] a não ser que inventemos um naufrágio e nos livremos de todo o perigo.» Com efeito, no dizer de Scarola, esse naufrágio «é “provocado” involuntária, mas fatalmente».² Com o objectivo de fazer Gíton e Encólpio passarem por escravos, Eumolpo, em *Sat.* 103.1, diz: ‘[...] *Mercennarius meus, ut ex nouacula comperistis, tonsor est: hic continuo radat utrius-*

¹ *Superstitio* liga-se a *superstare* ‘dominar’. PETERSMANN, H., (1995) 77, admite a hipótese da existência de uma crença verdadeira na *Fortuna*, correspondente à *Tyche* grega, ‘o destino cego’ ou simplesmente ‘destino’.

² SCAROLA, M., (1986) 41.

que, non solum capita, sed etiam supercilia.’ «[...] O meu criado – como já devem ter dado conta pela navalha – é barbeiro: que vos rape imediatamente aos dois, não só a cabeça, mas também as sobrancelhas.»

Ora quem transgredir a *lex nauigantium* são os anti-heróis, e não Licas, *homo uerecundissimus* (*Sat.* 101.4), «homem assaz respeitador». Na verdade, Encólpio e Gíton cortam os cabelos sem intenção apotropaica. Tal acto apenas se justificava antes ou depois da viagem e em caso de tempestade.³ Contudo, o castigo recai sobre Licas. Scarola explica o facto como reflexo da «lógica irracional da superstição».⁴

No entender de Piano, Petrónio ridiculiza, ao mesmo tempo, a vingança de Ísis.⁵ Com efeito, Encólpio tinha roubado a veste sagrada e o sistro à divindade tutelar do navio. É o armador, porém, quem acaba por sofrer o castigo, precisamente quando implorava ao anti-herói a restituição dos objectos sagrados.

Seja como for, o que tal situação revela é a ironia de Petrónio perante a irracionalidade da credence das pessoas e a consciência da indiferença dos deuses perante as necessidades do ser humano.

Também Trifena começa por dizer que uma imagem de Neptuno, que tinha visto em Baías, lhe aparecera em sonhos, a anunciar a presença de Gíton no navio (104.2). A referência ao deus do mar justifica-se no âmbito da paródia da épica, já estudada anteriormente. A dama de alta-roda projecta no sonho os seus anseios. Esta atitude prenuncia o perdão que concederá ao rapaz. E nem sequer demora muito a concedê-lo. Depois de Heso revelar que viu umas pessoas cortarem o cabelo à luz da lua, Licas pede imediatamente as cabeças dos culpados para purificar o navio (104.4 e 105.1). Eumolpo procura, em vão, justificar aquele acto (105.2-3). Quarenta chicotadas a cada um dos culpados é o castigo estabelecido para aplacar a deusa tutelar do navio (105.4). Gíton não suporta, sem gritar, o primeiro golpe, e àquela voz familiar Trifena e as criadas acodem em socorro (105.5-7). A memória dos favores passados sobrepuja-se à ingratidão de que a dama tinha sido vítima e à própria devoção para com os deuses. O tratado de paz, estipulado em 109.2-3, põe definitivamente a nu os verdadeiros sentimentos de Trifena.

O assombro que domina os convivas (63.1 e 64.1), depois de Níceros narrar a história do lobisomem (62.6-14), e Trimalquião, a das feitiçoiras (63.4-10), poderá sugerir que, para Petrónio, a credulidade excessiva das pessoas é também fruto de deformação cultural e intelectual.

³ SCAROLA, (1986) 47, justifica a importância deste ritual no âmbito da magia homeopática.

⁴ SCAROLA, (1986) 44.

⁵ PIANO, C., (1976) 24.

Quartila, Proseleno e Enótea são figuras que exemplificam a segunda vertente. Com efeito, a atitude de súplica com que a primeira se dirige a Encólpio contrasta radicalmente com a enorme apetência de orgias, que acabará por manifestar. Entrou acompanhada de uma donzelinha [...] *sedensque super torum meum diu fleuit* (17.1) «[...] e, depois de se sentar sobre a minha cama, esteve longo tempo a chorar.» Esvaziado o caudal de lágrimas, [...] *rexitit superbium pallio caput et manibus inter se usque ad articularum strepitum constrictis [...]* (17.3), «[...] descobriu a cabeça altiva que trazia coberta com o manto e apertou as mãos uma na outra até as articulações estalarem [...]» A postura já indicia o tom inicialmente solene, depois melífluo, mas sempre falso, com que a prece vai ser formulada. A sacerdotisa apressa-se a mostrar a sua indignação e a hiperbolizar a gravidade da ofensa cometida (17.4). Até então nunca um crime de *σκοπία* ficara impune, numa zona onde as práticas mágicas e religiosas abundavam (17.5): *Vtique nostra regio tam praesentibus plena est numinibus ut facilius possis deum quam hominem inuenire*. «De facto a nossa região está tão repleta de divindades, que mais facilmente se poderia encontrar um deus do que um homem.» A austeridade das palavras iniciais é posta em causa pela vulgaridade das manifestações cultuais. Efetivamente, como sugere Petersmann, é possível que esta afirmação de Quartila vise criticar o hábito de deificar as pessoas, especialmente o imperador, na época de Nero.⁶

A preocupação inicial com o crime e o castigo dos anti-heróis depressa dá lugar ao pedido de não divulgação do que tinham visto (17.8). Pelo meio, a sacerdotisa ainda menciona a febre terçã e o remédio que, em sonhos, o deus lhe indicara para a curar (17.7). As lágrimas voltam a aparecer depois das palavras e Quartila cai de bruços sobre a cama (18.1). Esta encenação causou compaixão e medo aos anti-heróis: alcança, por isso, o seu objectivo. Os beijos de Quartila a Encólpio e o seu riso mímico são bem reveladores da falsidade das suas palavras. Por fim, confessa que, se os anti-heróis não acedessem a expiar a ofensa praticada, um grupo de pessoas vingaria no dia seguinte a afronta por ela sofrida (18.5). A gargalhada assustadora e triunfante volta a ocorrer em 18.7. O narrador descreve, em seguida, as orgias praticadas (20-26). Importa apenas citar, a título de exemplo e para melhor compreendermos a índole de Quartila, a resposta que dá a Encólpio, quando este argumenta que Pâniquis, a menina de sete anos, não tinha idade para suportar uma relação sexual (25.4-5): *'Ita' [...]' minor est ista quam ego fui, cum primum uirum passa sum? Inunem meam iratam habeam, si unquam me meminerim uirginem*

⁶ PETERSMANN, (1995) 84.

fuisse. Nam et infans cum paribus inquinata sum, et subinde procedentibus annis maioribus me pueris applicui, donec ad [hanc] aetatem perueni. [...]. «Ah, sim? [...] Será ela mais nova do que eu era, quando conheci homem pela primeira vez? Que a ira de Juno caía sobre mim, se me lembro de algum dia ter sido virgem. Ainda criança me deixei perverter com gente da mesma idade e depois, ao longo dos anos, entreguei-me a rapazes cada vez mais velhos, até chegar a esta idade. [...]»

Proseleno e Enótea contentam-se com duas peças de ouro para compensar a perda do ganso sagrado, que, por fim, é devorado pelos três intervenientes (*Sat.* 137.6).⁷

A paródia já havia porém começado, quando Encólpio-Polieno, depois de matar os gansos sagrados de Priapo, comparara, em versos, o feito a um dos trabalhos de Hércules e às façanhas dos argonautas Cálais e Zeto (136.6): *tales Herculea Stymphalidas arte coactas / ad caelum fugisse reor caenoque fluentes / Harpyas, cum Phineo maduere ueneno / fallaces epulae. Tremuit perterritus aether / planctibus insolitis, confusaque regia caeli.* «Julgo que foi deste modo que as aves do Estinfalo se viram obrigadas, pelo estratagema de Hércules, a fugir para o céu, e as Harpias, gotejantes de imundície, quando impregnaram o enganoso festim de Fineu com o seu veneno. Tremeu aterrorizado o éter com prantos que desconhecia, e a confusão tomou conta da morada do rei dos céus.»⁸

Encólpio-Polieno pretendia, deste modo, sugerir que, ao matar os três gansos sagrados de Priapo, prestara um grande serviço não só à humanidade como aos próprios deuses. Deste modo, as palavras do narrador prenunciam o desfecho do episódio: enquanto representante dessa

⁷ Ver o que sobre este episódio se disse no capítulo anterior.

⁸ O narrador alude, neste passo, a dois mitos: no primeiro, Hércules livra os habitantes da Arcádia de uma praga de aves que se escondia numa floresta, situada nas margens do lago Estinfalo. Quando saíam do abrigo, devastavam as colheitas e devoravam os frutos das redondezas. Na versão mais difundida do mito, a pedido de Euristeu, o herói mata estes pássaros: com as castanholas, oferecidas por Atena e forjadas por Hefesto, o filho de Alcmena consegue que as aves abandonem a floresta e não tem qualquer dificuldade em as abater com as flechas. Encólpio-Polieno segue, porém, a versão do mito segundo a qual o herói apenas afugenta os pássaros. Esta inovação é, segundo Pausânias 8.22.4, da autoria de um poeta do séc. VI a. C. No segundo mito, as Harpias, agentes de um castigo que os deuses impunham a Fineu, por este ter revelado aos mortais segredos divinos, são afugentadas por Cálais e Zeto para as ilhas Estrófades. Embora o último mito seja desenvolvido por Apolónio de Rodes, em *Arg.* 2.178-300, a verdade é que Virgílio, em *Aen.* 3.209-244, o retoma. Eneias conta a Dido as dificuldades que, juntamente com os companheiros esfomeados, encontrara nas ilhas Estrófades. Efectivamente os nautas não puderam saciar a sua fome devido à acção das Harpias que roubavam e infectavam os alimentos que os marinheiros se preparavam para comer. Depois de lutarem com os monstros e de ouvirem a terrível profecia de Celeno, os Troianos fugiram das ilhas.

humanidade, o anti-herói acaba por comer a ave que o tinha perturbado; a adesão da bruxa e da sacerdotisa ao festim simboliza o consentimento do deus. Não podemos deixar de notar, por outro lado, o amargo contraste entre a devoção do primeiro herói mítico e o oportunismo de Encólpio e dos agentes de culto. Assim, enquanto o filho de Zeus leva a cabo, com resignação, os trabalhos impostos pela deusa Hera, e, deste modo, se torna um modelo para os estóicos, Encólpio reage ao menor incómodo que as práticas rituais lhe possam causar.

As preces burlescas, decalcadas sobre as do culto tradicional, constituem o principal motivo da paródia ritual. As redundâncias, as assonâncias, o tom patético e as palavras típicas dessas manifestações são os recursos de que os autores mais frequentemente lançam mão. É bastante significativa a súplica de Quartila a Encólpio e aos seus companheiros (*Sat.* 17.9): *'Protendo igitur ad genua uestra supinas manus petoque et oro ne nocturnas religiones iocum risumque faciatis neue traducere uelitis tot annorum secreta, quae uix tres homines nouerunt.'* «Estendo, pois, as minhas mãos para os vossos joelhos e vos peço, e vos rogo, que não façais das nossas cerimónias nocturnas uma brincadeira, um objecto de risota, nem divulgueis os segredos de tantos anos, que três homens, quando muito, se podem gloriar de conhecer.»

Na história do menino de Pérgamo, Eumolpo dirige os pedidos a Vénus, mas está consciente de que o escuta o ser humano que os pode satisfazer (85.4). Cito, a título de exemplo, apenas a primeira das três preces (85.5): [...]*'domina'* [...]*'Venus, si ego hunc puerum basiauero ita ut ille non sentiat, cras illi par columbarum donabo.'* «[...] Vénus, senhora minha, [...], se conseguir beijar este rapaz sem ele dar por isso, amanhã lhe ofertarei um casal de rolas.»⁹

Já vimos como Encólpio compara a beleza de Circe à de uma deusa. Partindo deste pressuposto, o narrador dirige-lhe fervorosa prece onde suplica que o acolha entre os seus devotos e permita prestar-lhe culto (127.3): *'Immo' inquam ego 'per formam tuam te rogo ne fastidias hominem peregrinum inter cultores admittere. Inuenies religiosum, si te adorari permiseris. Ac ne me iudices ad hoc templum gratis accedere, dono tibi fratrem meum.'* «Ao invés – exclamo eu –, pela tua beleza te suplico que não enjeites a admissão de um forasteiro entre os teus fiéis. Ganharás um devoto, se permitires que te adore. E não julgues que é de mãos vazias que me aproximo deste templo: a oferenda que te faço é o meu maninho.»

Trata-se de um exemplo de deificação de um ser humano: o amante coloca a amada num pedestal que a torna semelhante a uma deusa. Como

⁹ Cf. 86.1 e 86.4. Veja-se o comentário mais alargado deste passo no capítulo seguinte.

veremos adiante, também Trimalquião se concede certos rituais apenas reservados aos deuses.

A *deprecatio* grotesca de Encólpio a Priapo é outro exemplo de paródia das preces religiosas (133.2). Nesta oração, o narrador utiliza gestos e fórmulas solenes com o fim de dissuadir o deus da perseguição que lhe move, e, deste modo, lhe restituir a virilidade. Como todo o suplicante, coloca-se de joelhos para se dirigir ao deus: [...] *posito in limine genu sic deprecatus sum numen auersum*: «De joelhos no limiar, supliquei assim ao deus que me tinha virado as costas:». Como também era da praxe nos hinos cléticos, o deus é apresentado em quatro versos: *'Nympharum Bacchique comes, quem pulchra Dione / diuitibus siluis numen dedit, inclita paret / cui Lesbos uiridisque Thasos, quem Lydus adorat / septifluus, templumque tuis imponit Hypaepis*: «Companheiro das Ninfas e de Baco, a quem a bela Dione concedeu a potestade dos bosques frondosos, a quem obedece a ínclita Lesbos e a verde Tasos, a quem rende culto o Lido das sete correntes e eleva um templo sobre os teus Hipepos:».

Não faltam as perífrases que indicam os companheiros de Priapo, quem o tinha tornado deus dos bosques e os locais onde se lhe prestava culto. A fórmula *huc ades*, «digna-te comparecer», os vocativos *o Bacchi tutor Dryadumque uoluptas*, «ó protector de Baco e deleite das Dríades», e o imperativo presente *et timidus admitte preces*, «e acolhe as minhas súplicas tementes», servem para chamar a atenção do deus. As alusões a ofensas maiores, *Non sanguine tristi / perfusus uenio, non templis impius hostis admoui dextram*, «Não venho coberto de sangue culpável, não levantei mão sacrílega e hostil contra os teus templos,» relativizam a gravidade da falta cometida. Só depois Polieno admite: *sed inops et rebus egenis / attritus facinus non toto corpore feci*, «mas sem recursos e consumido pela miséria, / cometi um delito, embora sem empenhar todo o meu corpo.» A formulação algo vaga da confissão não destoa do tom grave usado até aqui. O uso das expressões *Dryadumque uoluptas* e *rebus egenis*, semelhantes à de Virgílio (*Aen.* 6.91), [...] *supplex in rebus egenis*, e à de Lucrécio (1.1), *Hominum diuomque uoluptas*, contribui para a máscara de seriedade com que Encólpio reveste a prece. O carácter aforístico de *Quisquis peccat inops, minor est reus*, «Quem comete um delito por falta de meios é um réu menos culpado», serve como *captatio benevolentiae* para o deus. Segue-se a formulação da súplica: *Hac prece, quaeso, / exonera mentem culpaque ignosce minori*, «Mercê desta prece, eu te suplico, alivia o meu coração e perdoa / uma culpa menor.» A anáfora de *ibit ad aras*, a propósito das potenciais oferendas de um bode e de uma cria de porca gemebunda, torna a prece profundamente irónica. É que Encólpio só fará estes sacrifícios *et quandoque [...] fortunae arriserit hora*, «quando a hora da fortuna» lhe «sorrir». As oferendas são uma

moeda de troca no negócio da superstição. O vocativo *sancte*, referido a Priapo, e a aliteração *pecoris pater*, aposto de *corniger*, demonstram a preocupação do narrador com a escolha do vocabulário e com o próprio estilo.

Mas, se Priapo é invocado, mostra-se completamente surdo e mudo face aos apelos de Encólpio. Este acaba por agradecer a cura do seu mal a Mercúrio, divindade que apenas tinha sido mencionada na *Cena Trimalchionis*.

Em 29.3 ss., os anti-heróis deparam, no átrio de Trimalquião, com uma pintura mural onde figura o senhor da casa, ainda *puer capillatus*, a entrar em Roma na companhia de Minerva. Trata-se de uma paródia dos cortejos imperiais. Também aparecem evocadas as fases em que aprendera a ler e se tornara tesoureiro. *In deficiente uero iam porticu leuatamento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat* (29.5-6). «Quase na extremidade do pórtico, Mercúrio elevava-o a uma tribuna de honra puxando-o pela barba.» Não é certamente na qualidade de divindade itifálica, em que depois viria a curar Encólpio, que o deus aqui aparece. Também se não trata do *psychopompos*, que leva as almas para o Hades. Trimalquião tinha enriquecido à custa do comércio. Afigura-se natural, por isso, que o deus protector dos comerciantes o eleve, como exemplo de pessoa bem sucedida. Segundo Petersmann, «a exaltação de Trimalquião por Mercúrio parece ser uma paródia da opinião corrente no seu tempo e de acordo com a qual o imperador era venerado como um Mercúrio descido do Céu.»¹⁰

Contudo, no mural, outros indícios vão sugerindo essa tentativa de Trimalquião se comparar aos deuses e mesmo superá-los. Assim, logo depois, aparecia, à disposição do liberto, a Fortuna com o corno da abundância e as três Parcas com as suas rocas guarnecidas de ouro. Uma turba de batedores praticava com o instrutor. Encólpio viu ainda *grande armarium in angulo [...], in cuius aedacula erant Lares argentei positi Venisque signum marmoreum et pyxis aurea non pusilla, in qua barbam ipsius conditam esse dicebant...* (29.8), «um grande armário ao canto [...], em cujo mostruário estavam expostos uns Lares de prata, uma estátua de Vénus de mármore e uma caixa não pequena, na qual diziam estar guardada a primeira barba do senhor.» Realce-se, desde logo, que o metal da urna em que o liberto guardava a sua primeira barba era mais valioso do que aquele em que se tinham modelado as estátuas dos Lares. Por outro lado, a barba do primeiro corte era geralmente oferecida aos deuses nos templos. De acordo com Suetónio, *Nero* 12.4, o imperador conser-

¹⁰ PETERSMANN, (1995) 84 n.19.

vava a barba do seu primeiro corte num recipiente de ouro, guardado no Capitólio. Assim, a casa de Trimalquião assemelhava-se a um templo,¹¹ onde o dono e pretenseu deus se fazia adorar.

Em 60.8, Encólpio descreve a entrada em cena de três crianças com túnicas arregaçadas: duas traziam uns deuses Lares e uma terceira, fazendo circular uma pátera de vinho, gritava: '*dii propitii!*', «os deuses sejam propícios!» O anfitrião atribuía-lhes, além disso, os seguintes nomes: Ganho, Sorte e Lucro. Ora Sérvio, num comentário a *Aen.* 1.730, informa-nos de que, depois de retirado o prato principal, era costume guardar silêncio por momentos, até alguma comida ser queimada e um servo exclamar *dii propitii!* Não é bem isso que sucede aqui: a circulação de uma pátera com vinho precede a exclamação e segue-a a denominação materialista dos nomes dos Lares. *Cerdo*, *Felicio* e *Lucrio* eram nomes comuns em escravos. Além disso, nunca eram três os Lares que protegiam as famílias. Poderiam ser apenas um ou, no máximo, dois. Em suma, é grande a confusão que reina no espírito do libertado.

Apesar da sua ignorância no que toca a rituais, a obsessão de se superiorizar aos deuses e de se fazer adorar pelos convivas parece a única ideia clara que alimentava. Por isso Encólpio confessa que (60.9): *Nos etiam ueram imaginem ipsius Trimalchionis, cum iam omnes basiarent, erubuimus praeterire.* «Como já todos beijavam a verdadeira imagem de Trimalquião, tivemos vergonha de nos esquivarmos <à homenagem>.» A veneração da figura do senhor da casa não se justifica pela sincera admiração, mas como forma de agradar àquele que dava comida e bebida aos anti-heróis.

O cantar do galo, em 74.1, é outro pretexto para mostrar a ignorância de Trimalquião no que toca a rituais. Assim, Plínio-o-Velho (28.26) informa-nos de que, quando alguém falava de fogo durante um banquete, se devia espalhar água debaixo da mesa, para afastar o mau presságio. O senhor da casa, em contrapartida, ordena que se deite vinho e nele se embebam também os pavios das lamparinas. Em seguida, muda o anel da mão direita para a esquerda (74.2). O mesmo Plínio (28.57) nos diz que a transferência do anel da mão direita para a esquerda era uma forma de evitar os maus presságios causados pelos espirros e soluços. Não são estas, na *Cena*, as circunstâncias que justificam aquele gesto. Por outro lado, um passo da *A.P.* 6.333 explica-nos que a luz mortíça de uma lamparina indicia o regresso iminente e feliz de alguém. Contudo, na *Cena*, o acontecimento que se segue é a morte do galo. Ora era habitual oferecer

¹¹ Vitruvius, 3.4.4, diz-nos que uma pessoa devia entrar no templo com o pé direito e não tropeçar na soleira da porta. Quando os anti-heróis preparam o ingresso no triclinio, também um escravo grita: '*dextro pede!*', «com o pé direito!».

um galo a Asclépio pela cura de uma pessoa com doença mortal.¹² Quando Trimalquião ordena a morte do galo, para ser oferecido a ele próprio, está a considerar-se um deus, que recebe sacrifícios.¹³

Mas não são apenas Circe e Trimalquião que se deixam comparar aos deuses. Enótea procede de forma semelhante, quando, em 134.12, enumera os seus poderes. As palavras que profere fazem lembrar as das divindades orientais, nomeadamente Ísis. Os apóstolos escreviam-nas nos evangelhos ou nos papiros mágicos gregos.¹⁴ O propósito grosseiro de dormir com Encólpio, para lhe enrijar o membro, a queda na lareira, quando o banco velho se despedaça, a incapacidade de fazer lume sem a ajuda da vizinha, e o fracasso geral das tentativas de curar Encólpio descredita de todo a competência da velha.

Ora não nos parece que Petrónio parodie gratuitamente ou com intuito meramente cómico estes aspectos da religião do seu tempo. O autor retrata a laicização crescente da sociedade contemporânea, através do contraste entre a receptividade que obtêm as preces dirigidas a seres humanos e o esquecimento em que caem as endereçadas aos deuses.¹⁵ Este sentimento anti-religioso era característico do epicurismo popular.

Talvez Ganimedes tivesse razão; e, como a *pietas* era coisa do passado, o mesmo sucedia em relação à preocupação dos deuses com os problemas humanos (*Sat.* 44.18): ‘*Antea stolatae ibant nudis pedibus in cliuum, passis capillis, mentibus puris, et Iouem aquam exorabant. Itaque statim urceatim plouebat (aut tunc aut numquam) et omnes redibant udi tamquam mures. Itaque dii pedes lanatos habent, quia nos religiosi non sumus. Agri iacent....*’ «‘Outrora, as damas de estola subiam à colina, descalças, de cabelos soltos, a consciência limpa, e imploravam água a Júpiter. Por isso, logo chovia a cântaros (era então ou nunca) e todos voltavam encharcados que nem ratos. Por isso, os deuses trazem os pés atados: porque nós não temos religião. Os campos estão baldios....’»

¹² Já chegava ao nível do ventre o gelo de morte que percorria o corpo de Sócrates, quando este, descobrindo a cabeça, dirige as últimas palavras a Críton (Platão, *Phaed.* 118^a): «— Críton, devemos um galo a Asclépio... Paguem-lhe, não se esqueçam!» Em nota ao referido passo, M. Teresa S. de AZEVEDO observa que a expressão pode simbolizar a libertação do chamado “mal do corpo” (Platão, *Fédon*, Coimbra, INIC, 1983, 155 n.118). Cf. Herodas, 4.11 ss.

¹³ Plínio-o-Velho, 33.24 e 28.24, diz que, durante as refeições, nunca se devia usar um anel no *digitus medicinalis* nem em qualquer outro dedo. Trimalquião, em *Sat.* 32.3, ostenta dois anéis durante o festim.

¹⁴ CÈBE, (1966) 282.

¹⁵ Quartila obtém dos anti-heróis o que deseja; o menino de Pérgamo atende as solicitações amorosas de Eumolpo; este mostra-se disposto a ajudar os amigos, na iminência de serem descobertos por Licás; e Circe responde afirmativamente ao pedido do amante.

2.2. A paródia jurídica

À paródia da superstição anda profundamente associada a do sistema judicial.¹⁶ Os funcionários, o formalismo dos processos e da linguagem jurídica são encarados de forma paródica pelos anti-heróis. Outra coisa não seria de esperar de personagens que se movimentam num mundo marginal, onde o individualismo se sobrepõe aos interesses coletivos.

A corrupção, que caracteriza o procedimento dos agentes judiciais, está patente no episódio do foro (*Sat.* 12-15).

Ao tentarem vender o *raptum latrocinio pallium* (12.2),¹⁷ para fazerem algum dinheiro, Encólpio e Ascilto vêem-se confrontados com um camponês e uma mulher, que começam a examinar com extrema atenção a peça de vestuário. A cara do homem não é de todo desconhecida a Encólpio. Com estas duas personagens, está completo o elenco da *comœdia duplex*, que logo se inicia.¹⁸ Nela, dois pares de litigantes vão disputar a posse de um *pallium* e de uma *tunica*. Os gestos repetir-se-ão até à consumação da *agnitio* cômica.

Depois de se assegurarem tratar-se efectivamente da capa que tinham perdido no descampado, Encólpio e Ascilto deliberam sobre a melhor forma de a reaverem. O primeiro propõe, então, o recurso aos meios legais para resolver a questão (13.4): *Exhilaratus ego non tantum quia praedam uidebam, sed etiam quod fortuna me a turpissima suspitione dimiserat, negavi circuitu agendum, sed plane iure ciuili dimicandum, ut si nollet alienam rem domino reddere, ad interdictum ueniret.* «Cheio de regozijo, não só porque estava a ver a nossa presa, mas também porque a sorte me tinha libertado de infamantes suspeitas, eu disse que não havia necessidade de andar com rodeios, mas pelear claramente, através do direito civil, de modo que, se <o camponês> não quisesse devolver o alheio ao seu dono, importava recorrer à interdição.»

¹⁶ SLATER, (1990) 204, sugere que a paródia dos sistemas linguísticos da lei e da religião é evidente no momento em que os anti-heróis se preparam para representarem a farsa para os caçadores de heranças, em Crotona, e na ocorrência de termos como *sacramentum* 'juramento' (117.5-6), *formula* 'acordo' (117.9), e *religiosissime* 'solenemente' (117.5). Se a linguagem religiosa está presente em algumas cenas amorosas, a verdade é que a jurídica também é utilizada nas mesmas circunstâncias: no pleito entre Ascilto e Encólpio pela posse de Gíton, o rapaz é o juiz (*iudici liem* 80.6).

¹⁷ Esta mercadoria não destoa, quanto à proveniência duvidosa, das restantes que no mercado se encontravam (12.1). A hora tardia, contudo, era propícia a este tipo de candonga.

¹⁸ ARAGOSTI, A., (1979) 101-119.

A sugestão de Encólpio de se aplicar o direito de propriedade¹⁹ não obtém aceitação por parte de Ascilto, que põe algumas questões retóricas (14.1): '*Quis*' aiebat '*hoc loco nos nouit aut quis habebit dicentibus fidem?*' «Argumentava ele: 'Quem é que nos conhece nesta terra? Ou quem dará crédito às nossas palavras?」» A ironia é subtil: com efeito, se as pessoas os conhecessem, então é que não acreditariam em nada do que dissessem. Ascilto sugere, por isso, a *emptio* da túnica. Com efeito, os versos que recita justificam esta opção (14.2): '*Quid faciunt leges, ubi sola pecunia regnat / aut ubi paupertas uincere nulla potest? / Ipsi qui Cynica traducunt tempora pera, / non numquam nummis uendere uera solent. / Ergo iudicium nihil est nisi publica merces, / atque eques, in causa qui sedet, empti probat.*' «'De que servem as leis onde só reina o dinheiro ou onde a pobreza nunca pode sair vencedora? Até aqueles que passam pela vida com a sacola dos cínicos costumam, em algumas ocasiões, vender a verdade por moedas. De modo que os juízos não são senão uma mercadoria pública e o cavaleiro que preside ao processo dá o seu voto a sentenças compradas.'»

Estes versos ajudam-nos a perceber o motivo da escolha do cenário da feira para se fazer a crítica ao sistema judicial. Este espaço constitui uma alegoria do próprio funcionamento da justiça. Com efeito, as sentenças são uma mercadoria e têm um preço. Contudo, o comércio das mesmas é algo que toda a gente reconhece ser ilícito. Por isso, se realiza na sombra. Se a crítica visa, inicialmente, o direito civil, o certo é que a alusão ao *eques in causa qui sedet* passa a implicar também, na condenação, o penal. No fundo, como veremos, o mesmo sucede na situação narrada.

Estavam os anti-heróis decididos a vender o *pallium*, ainda que por montante inferior ao seu real valor, quando a mulher reconhece o manto e, agarrando-o, começa a gritar que tinha apanhado os ladrões (14.5).²⁰ Encólpio e Ascilto adoptam a mesma estratégia. *Sed nullo genere par erat causa, et cociones, qui ad clamorem confluxerant, nostram scilicet de more ridebant inuidiam, quod pro illa parte uindicabant pretiosis-*

¹⁹ Id. 107 n.17:«O *interdictum* é, propriamente, uma determinação com que um magistrado, em virtude do seu *imperium*, atribui a posse, contestada, de alguma coisa. É um processo que não diz respeito ao *ius* (ou melhor, diversamente do que sucede na *actio*, o debate segue no *interdictum* a deliberação e não a precede). A interdição à qual se faz aqui referência é provavelmente a do tipo *utrubi*, que diz respeito à posse de bens móveis (ver a bibliografia em KASER, 1971, 396). Do facto de Encólpio se propor agir através do *interdictum*, atribuindo-o precisamente ao *ius ciuile*, poder-se-ia inferir a escassa competência jurídica de Petrónio: mas, segundo Debray, a alusão de Encólpio ao *ius ciuile* significa simplesmente que ele deseja pôr o litígio no terreno do direito de propriedade e não denuncia qualquer falta de competência.»

²⁰ Os procedimentos da *manus iniectio* e da *rei uindicatio* fazem parte do *ius ciuile*.

simam uestem, pro hac pannuciam ne centonibus quidem bonis dignam (14.7). «Contudo a disputa era de todo desigual; e os corretores, que tinham acudido à gritaria, riam-se da nossa pretensão: já que a outra parte reclamava uma veste de grande valor; e nós, um trapo que nem servia sequer para remendos de jeito.» Só os anti-heróis, de facto, sabiam que a capa ainda poderia conter um pequeno tesouro que, certamente, valeria mais do que o manto. Deste passo, importa realçar a rapidez com que os corretores, quais abutres, se acercam dos contendores, à espera de uma oportunidade para rapinarem o que puderem.

Ascilto propõe a permuta directa. *Etsi rustico mulierique placebat permutatio, aduocati tamen nocturni, qui uolebant pallium lucri facere, flagitabant uti apud se utraque deponerentur ac postero die iudex querellam inspiceret* (15.2). «Ainda que o camponês e a mulher estivessem de acordo em relação à troca, umas quantas testemunhas (se é que não eram ladrões), que desejavam tirar proveito do manto, queriam por força que as duas vestes fossem depositadas nas suas mãos e que o juiz examinasse a questão no dia seguinte.» Os anti-heróis projectam nos intervenientes os próprios desejos, já que inicialmente pretendiam tirar partido da venda do *pallium*.

Começa aqui a crítica à burocracia judicial e àqueles que dela se tentam aproveitar. A *comoedia duplex* e o desenlace feliz para ambas as partes em conflito parecem subitamente comprometidos pela entrada em cena dos *aduocati nocturni* e dos *cociones* (14.7). A situação é caricata, pois, quando já se vislumbrava um acordo entre os intervenientes directos na contenda, são terceiros, e ainda por cima representantes (ou aparentes representantes) da lei, que promovem um processo judicial. Encólpio, em 15.5, chama-lhes *praedones*, visto quererem transformar um crime de foro estritamente civil em outro de foro penal. Pelo menos, é o que *latrocinii suspicio* (15.3) sugere. Mas Encólpio diz, em 15.4, que *Iam sequestri placebant, et nescio quis ex cocionibus, caluus, tuberosissimae frontis, qui solebat aliquando etiam causas agere, inuaserat pallium exhibiturumque crastino die affirmabat*. «Já se estava a chegar a um acordo para o deixar em sequestro, quando não sei qual dos corretores, um tipo careca, de testa cheia de protuberâncias, que de vez em quando até de advogado costumava fazer, se lançou sobre o manto e começou a assegurar que o apresentaria no dia seguinte.» O desdém que Encólpio nutre por esta classe social volta, agora, a insinuar-se na relativa *qui solebat aliquando etiam causas agere*. Com efeito, sugere que a advocacia é um biscate a que o *cocio* se dedica, quando se lhe proporciona a oportunidade de burlar alguém.

Embora, sob o ponto de vista jurídico, se trate efectivamente de um *depositum*, visto que as peças de vestuário em disputa são bens móveis, o

certo é que Petrónio se refere, aqui, a *sequestrum*. Este tipo de interdição incide sobre bens imóveis e pessoas. Mas as diferenças não se confinam ao tipo de objecto em causa: no caso do *depositum*, o responsável por ele (*depositarius*) não pode utilizá-lo em benefício próprio. O mesmo se não verifica no *sequestrum*.²¹ Ora o que Encólpio pretende sugerir é que, na eventualidade de o *cocio* guardar o *pallium*, desfrutaria dele como se fosse seu, quando tal uso lhe era interdito pela lei. O corretor estava persuadido, além disso, de que os litigantes não compareceriam em tribunal *metu criminis* (*Sat.* 15.5), «com medo da acusação», e acabaria ele próprio por ficar com o penhor.

A situação afigura-se delicada e, qual *deus ex machina*, a intervenção do *casus* (15.7) assume um valor providencial. *Indignatus enim rusticus, quod nos centonem exhibendum postularem, misit in faciem Ascyli tunicam et liberatos querella iussit pallium deponere, quod solum litem faciebat*. «O camponês, com efeito, indignado porque pedíamos que se apresentasse também o remendo de túnica, atirou-o à cara de Ascilto e ordenou-nos, já sem motivos de acusação, que deixássemos em depósito o manto, que constituía o único objecto de litígio.» Os anti-heróis recuperavam a túnica e deixavam o camponês, ingenuamente confiante no sistema judicial, a aguardar o veredicto do juiz.²²

Em suma, o autor compara a atitude dos representantes da lei à dos anti-heróis: todos tentam tirar proveito da situação. Contudo, os primeiros fazem-se valer abusivamente do poder que lhes confere a instituição que representam; ao passo que os segundos, da sorte e da esperteza. A amarga ironia reside no facto de o camponês e a mulher se verem burlados pelos agentes da instituição em que acreditam. É por estes meandros escusos que se arrasta a *iustitia* no tempo de Petrónio.

Também os decretos imperiais não escapam ao olhar irónico de Petrónio. Com efeito, Suetónio, *Claud.* 32, informa-nos de que o imperador Cláudio tinha intenção de promulgar um edicto que permitia o alívio dos gases à mesa. Trimalquião alude, ainda que indirectamente, a este decreto. Depois de revelar à mesa indecorosas informações sobre o mau funcionamento dos seus intestinos, afirma, em 47.5-6: *Nec tamen in tri-*

²¹ ARAGOSTI, A., (1979) 111 n. 27.

²² Cf. PAARDT, R. Th. van der, (1996) 64-65. A conclusão deste episódio é bastante problemática, devido ao carácter fragmentário do texto. Assim, uns julgam que a expressão *ut putabamus* (*Sat.* 15.8), referida a propósito das moedas do forro, é própria de quem cuida ter recuperado um tesouro, mas ainda o não está a ver com os próprios olhos; outros acreditam tratar-se de interpolação; outros, partindo do contraste com *scire* e do confronto com 69.8 e 70.1, onde a mesma expressão ocorre para indicar a falácia resultante de falsa suposição, opinam que o ouro da *tunica* teria sido substituído por pedras; e outros ainda sugerem que o ouro teria sido recuperado apenas temporariamente.

clinio ullum uetuo facere quod se iuuuet, et medici uetant continere. Vel si quid plus uenit, omnia foras parata sunt: aqua, lasani et cetera minutalia. «Eu, contudo, no triclinio não proíbo ninguém de fazer o que lhe aproveite; além disso, os médicos proíbem a contenção. Inclusivamente, se surge uma necessidade maior, lá fora tudo está preparado: água, bacios e demais acessórios.»

Esta alusão tem todo o sentido na obra do Árbitro das Elegâncias da corte de Nero. Alguns comportamentos menos elegantes de Cláudio em nada se coadunariam com o requinte de Petrónio, que aproveita a figura do inculto Trimalquião para criticar inconveniências de um imperador.

O conflito que se gera na nau de Licas é pretexto para uma paródia do formulário dos tratados de paz que se faziam no termo das guerras.

Depois de desmascarados, Encólpio, temendo por Gíton, ameaça empregar a força, se Trifena maltratar o rapazinho (108.5). Tal preocupação não soa bem aos ouvidos de Licas e Trifena, e o barco divide-se em duas facções opostas (108.6-7).

Trava-se então um combate, narrado em tons épicos, em clara paródia a este género literário. Gíton encena uma *mimica amputatio*, para acabar com a causa de tantos males (108.10-11). Trifena não consegue mais reprimir o perdão que deseja conceder aos anti-heróis e, em especial, ao rapazola. Dirige, a pedido do timoneiro, algumas palavras aos contendores, no sentido de apaziguar os ânimos.

Finalmente, Eumolpo admoesta Licas com violência e redige o tratado de paz nestes termos (109.2-3): *'Ex tui animi sententia, ut tu, Tryphaena, neque iniuriam tibi factam a Gitone quereris, neque si quid ante hunc diem factum est obicies uindicabisue aut ullo alio genere persequendum curabis; ut tu nihil imperabis puero repugnantí, non amplexum, non osculum, non coitum uenere constrictum, nisi pro qua re praesentes numeraueris denarios centum. Item, Licha, ex tui animi sententia, ut tu Encolpion nec uerbo contumelioso insequeris nec uultu, neque quaeres ubi nocte dormiat, aut, si quaesieris, pro singulis iniuriis numerabis praesentes denarios ducenos.'* «De plena consciência, tu, Trifena, te comprometes a não te queixares de Gíton te ter ofendido, nem, se alguma coisa te fez antes deste dia, o repreenderás, nem procurarás vingança, nem de qualquer outro modo cuidarás de o perseguir; nada ordenarás ao rapaz que ele não queira fazer, nem abraço, nem beijo, nem relação sexual forçada: caso contrário, pela infracção pagarás cem denários em contado. Também tu, Licas, de plena consciência te comprometes a não perseguir Encólpio nem com palavras, nem com gestos afrontosos; a não indagar onde dorme de noite; se o indagares, por cada infracção entregarás em contado duzentos denários.»

Importa salientar a repetição da expressão consagrada *Ex tui animi sententia*, seguida da conjunção *ut* e do nominativo *tu*, para sublinhar a obrigação, contraída pelas partes em diferendo, de cumprirem os termos do acordo estabelecido. No caso de prevaricação, surge a multa correspondente. Eumolpo utiliza o advérbio *item* para, de forma algo paralela, envolver também o segundo arguido no compromisso.

Em suma, a natureza das cláusulas (todas desfavoráveis a Licas e a Trifena) torna ridículo o tratado, assim como a pouca autoridade moral de quem arbitra a contenda.

2.3. A paródia do sistema educativo

Se o sistema judicial anda pelas ruas da amargura no tempo de Petrónio, melhor não é a sorte do educativo. E, também neste caso, os intervenientes no processo de ensino/aprendizagem são alvo da paródia petroniana.

Ao passarem junto do pórtilo, sob o qual decorria a aula de uma *schola* de retórica, Encólpio e Ascilto não deixam de ouvir, no exterior, uma parte da lição. É então que Encólpio profere uma tirada na qual critica, de forma contundente, a artificialidade das declamações e o empolamento dos temas (1.1-2):²³ *'Num alio genere Furiarum declamatores inquietantur, qui clamant: 'Haec uulnera pro libertate publica excepi, hunc oculum pro uobis impendi: date mihi ducem qui me ducat ad liberos meos, nam succisi poplites membra non sustinent'? Haec ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris uiam facerent. Nunc et rerum tumore et sententiarum uanissimo strepitu hoc tantum proficiunt, ut cum in forum uenerint, putent se in alium orbem terrarum delatos.* «Não estarão a sofrer o assalto de outro tipo de Fúrias os declamadores que gritam: 'Estas feridas, recebi-as para defender as liberdades do povo; este olho, perdi-o em vossa defesa: dai-me um guia que me guie até aos meus filhos, pois as minhas pernas, de jarretes cortados, não aguentam o corpo'? Tiradas destas ainda seriam toleráveis, se abrissem caminho aos que pensam dedicar-se à eloquência. Mas agora, com o empolamento dos temas e o estrondo de todo inútil das frases, só conseguem que eles, quando chegarem ao foro, se julguem transportados para um outro planeta.»

As Fúrias aqui referidas são certamente as da tragédia. Cosci levanta inclusivamente a hipótese de, na parte correspondente à lacuna de aber-

²³ COSCI, P., (1978) 201, considera que a *suasoria* de Agamémnon, referida em 6.1, deveria preceder a intervenção de Encólpio, cuja parte final aparece em 1-2.

tura, Encólpio dizer, imediatamente antes desta tirada: «Têm presente a loucura de Orestes perseguido pelas Fúrias?»²⁴ Ou citar um passo em que uma personagem estava possessa das mesmas.²⁵

No séc. I d.C., o *furor* toma conta dos declamadores, que assumem poses próprias de actores trágicos.²⁶ A arte cénica mistura-se cada vez mais com a forense, que se torna espectacular. Cícero e Quintiliano, contudo, já tinham alertado para a necessidade de distinguir os dois domínios.²⁷ Pode-se, deste modo, concluir que Encólpio não acrescenta nada de novo ao teor de correntes no seu tempo. Com que autoridade, então, vocifera contra o carácter estereotipado dos temas das declamações (1.3)? *Et ideo ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his quae in usu habemus aut audiunt aut uident, sed piratas cum catenis in litore stantes, sed tyrannos edicta scribentes quibus imperent filiis ut patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentiam data ut uirgines tres aut plures immolentur, sed mellitos uerborum globulos et omnia dicta factaque quasi papauere et sesamo sparsa.* «Por isso entendo que os jovens nas escolas se tornam parvos de todo, pois não vêem nem ouvem falar de nada do que acontece na realidade, mas de piratas que se instalam com cadeias no litoral, de tiranos que redigem edictos através dos quais ordenam aos filhos que decapitem os próprios pais, de respostas oraculares contra a peste, que consistem em imolar três donzelas ou mais, de confeitos com sabor a mel e todo o tipo de frases e conteúdos polvilhados, por assim dizer, de papoila dormideira e sésamo.»

Depois de enunciar este estado de coisas, Encólpio começa a atribuir responsabilidades. É categórica a acusação dirigida aos professores (*Sat. 2.2*): *primi omnium eloquentiam perdidistis*, «foram vocês os primeiros entre todos a arruinarem a eloquência.» Essa situação decadente resulta da conjugação de duas tendências: por um lado, a escolha de termos rebuscados, e a teorização excessiva, por outro. Ora ainda nenhum *umbraticus doctor* (2.4), «sábio de estufa», tinha elaborado cânones de regras sobre como bem escrever, e Sófocles, Eurípides, os dez líricos, Platão e Demóstenes utilizavam a língua com propriedade e simplicidade invulgares. Mas a praga do asianismo mostrava-se, agora, mais atraente para os jovens ambiciosos. O discurso ganhava em aparato e perdia em sobriedade e profundidade.

²⁴ COSCI, *op. cit.*, 204.

²⁵ Cf. Séneca, *Med.* 958 ss.

²⁶ Sén. *Ret.*, *Controversiae* 2.1.15, 9.2.26-27, e Cícero, *Brutus* 233, 276 e *Orator* 99, referem-se aos oradores como *insani* e aos seus actos através de termos da esfera semântica de *furere*. Cf. Quint., 6.1.36.

²⁷ Cíc., *De oratore* 3.220, e *Brutus* 203; Quintil., 11.3.57 e 11.3.181-2.

Se algumas dúvidas restavam, o certo é que as boas intenções de Encólpio caem totalmente em descrédito, quando, em 10.2, Ascilto o acusa de ter bajulado um poeta, na esperança de ganhar um convite para jantar: *'multo me turpior es tu hercule, qui ut foris cenares poetam laudasti'*, «muito mais desavergonhado do que eu, caramba, és tu, que, para jantares fora, não poupaste elogios a um poeta.»

Agamémnon responde à argumentação de Encólpio, e não deixa de reconhecer *sermonem...non publici saporis*, «o discurso... de sabor pouco vulgar» do narrador, assim como o facto de este apreciar *bonam mentem*, «um espírito equilibrado» (3.1). Deste modo, decide confiar-lhe os seus próprios sentimentos a respeito do assunto.

Embora reconheça que os membros da sua classe erram, o certo é que a isso são obrigados, pois têm necessidade de ensinar o que agrada aos alunos: caso contrário, *ut ait Cicero, "soli in scholis relinquuntur"*,²⁸ «como diz Cícero, 'ficariam sós e abandonados nas escolas'» (3.2). Mas os pais é que são os principais responsáveis por este estado de coisas (4.1-2): *Quid ergo est? Parentes obiurgatione digni sunt, qui nolunt liberos suos seuera lege proficere. Primum enim, sic ut omnia, spes quoque suas ambitioni donant. Deinde cum ad uota properant, cruda adhuc studia in forum [im]pellunt et eloquentiam, qua nihil esse maius confitentur, pueris induunt adhuc nascentibus.* «Em que ficamos? Quem merece censura são os pais que não querem que os filhos beneficiem de uma disciplina rigorosa. Com efeito, em primeiro lugar, tal como sucede com tudo, sacrificam inclusivamente as suas esperanças à ambição. Depois, com a precipitação de verem satisfeitos os seus desejos, empurram os estudantes, ainda verdes, para o foro, e revestem os garotinhos, ainda recém-nascidos, de eloquência – que, no entanto, reconhecem ser a mais nobre das artes.»

Obcecados com a obtenção de proventos imediatos, os pais não dão aos filhos o tempo necessário para se formarem de uma maneira sólida e gradual. Por isso, arriscam-se a expor os rebentos a grandes dissabores nas lides do foro. Cria-se, então, inevitavelmente, um ciclo vicioso: é que *quod quisque perperam didicit, in senectute confiteri non uult* (4.4), «ninguém quer reconhecer, quando chega a velho, o que aprendeu mal no seu tempo.»

Tal como sucede com Encólpio, também as palavras de Agamémnon não correspondem às suas acções. Por isso, o homem que, no *schedium Lucilianae humilitatis* (4.5), apregoava que os *mores frugalitatis* (v.3) eram o caminho para se conseguir uma técnica depurada e

²⁸ O passo de Cícero vem no *Pro Cael.* 17.41.

uma inteligência arguta, não faltará ao convite para o opulento festim em casa de Trimalquião, que frequenta com fidelidade canina.

É precisamente na *Cena Trimalchionis* que Equíon, ao reparar na cara de enfado com que Agamémnon o escuta, lhe dirige o convite para ir comer a sua casa. Aí encontrará o seu *cicaro*.²⁹ O orgulho que nutre pelo filho é evidente nas suas palavras (46.3): *Iam quattuor partis dicit; si uixerit, habebis ad latus seruulum. Nam quicquid illi uacat, caput de tabula non tollit. Ingeniosus est et bono filo...* «Já sabe dividir por quatro; se medrar, terás a teu lado um criadinho. Nos seus tempos livres, não levanta a cabeça dos livros. É engenhoso e de bom feitio...» Algumas das suas tendências, contudo, não são muito do agrado do pai (46.3-4): [...] *etiam si in aues morbosus est. Ego illi iam tres cardeles occidi, et dixi quia mustella comedit. Inuenit tamen alias nenias, et libentissime pingit.* «[...] embora seja doente por pássaros. Já lhe matei três pintassilgos e disse que a doninha os tinha comido. Contudo, encontrou outras lérias e pinta que é um regalo.» Destas palavras ressalta uma criança que aprecia a natureza e dotada de talentos artísticos. Contudo, o pai trata de sufocar estas aptidões. Partindo do sentido primitivo de *nenias*, ‘canto fúnebre’, Delfim Leão vê aqui «uma aguarela de lágrimas em memória dos *tres cardeles* mortos».³⁰

O farrapeiro deveria ser um pobre homem (46.1), que não teria outro remédio senão confiar a educação do filho a um professor de rua. Contudo, depressa sobrevém a desilusão por este tipo de ensino (46.5): *Ceterum iam Graeculis calcem impingit et Latinas coepit non male appetere, etiam si magister eius sibi placens sit. Nec uno loco consistit, sed uenit, dem litteras, sed non uult laborare.*³¹ «Além do mais, já deu um pontapé

²⁹ BOOTH, A. D., (1979) 11-19, esp. 16-17, partindo do facto de Estácio (*Siluae*, 5.5.80) se referir através da expressão *primo genitum* ao escravo adoptado, afirma que os termos *seruulus* e *discipulus*, com que Equíon caracteriza a criança, devem ser interpretados à letra. É que o farrapeiro também utiliza o vocativo *Primigeni* (46.8) para se dirigir ao rebento. PELLEGRINO, C., na sua edição crítica do *Satyricon* (1975, 300-301), entre as várias hipóteses explicativas da possível origem do termo, desenvolve a relacionada com o substrato mediterrânico da palavra. Assim, tal como sucede com o *passerculus* plautino, a palavra poderia remontar à fauna ou à flora mediterrânicas. MARMORALE, E. V. (1947) 68, prefere ver na expressão *cicaro meus* uma alusão à forma como Cícero se referia ao próprio filho.

³⁰ LEÃO, (1998a) 65.

³¹ Sigo, neste passo, a edição da *Cena* de MARMORALE, E. V., (1947) 69-70. No que toca à tradução, concordo com a interpretação de LAMER e BOOTH, 18 (embora *litteras* possa ser ‘livrança’ ou ‘material de escrita’). A versão de PELLEGRINO, 301, difere apenas na pontuação: este crítico sustenta que o comentário *dem litteras, sed non uult laborare* se refere ao filho de Equíon. O amor do pai pelo *cicaro* leva-o, inclusivamente, a contradizer-se. WHITTICK, G. C., (1957) 393, é de opinião que o farrapeiro reproduz dois

aos gregórios e começou a arranhar nada mal o latim, ainda que o seu professor seja um convencido. Não esquenta lugar, mas vem, passe para cá a livrança, mas trabalhar nicles.»

Segundo Whittick, *sibi placens* sugere o egocentrismo exagerado do pedagogo, que lhe não permite dispensar muita atenção ao aluno.³² A expressão *nec uno loco consistit* sugere um tipo de ensino itinerante. Eram manifestamente insuficientes as condições para que o processo educativo decorresse de forma regular ou personalizada. Nessa medida, o *magister* procura garantir algum dinheiro com o mínimo de esforço. Por isso, só aparece para receber uma ordem de pagamento por um serviço que não presta. Equíon recorre, então, ao ensino particular e elogia um professor *non quidem doctus, sed curiosus, qui plus docet quam scit. Itaque feriatís diebus solet domum uenire, et quicquid dederis, contentus est* (*Sat.*46.6), «não tão sabedor, mas meticoloso, que ensina mais do que sabe. De maneira que costuma vir lá a casa nos dias de festa e com qualquer coisa que se lhe dê se contenta.» Este é precisamente o *magister* que Quintiliano não recomenda.³³ O pobre farrapeiro não podia suportar as despesas de um pedagogo regular, mas apenas as de um que aparecesse *feriatís diebus*. Este é menos instruído, mais esforçado e recebe remuneração a condizer.

Equíon apresenta, em seguida, de forma bastante pragmática, o percurso educativo que impõe ao *cicaro*: *Emi ergo nunc puero aliquot libra rubricata, quia uolo illum ad domusionem aliquid de iure gustare. Habet haec res panem. Nam litteris satis inquinatus est. Quod si resilierit, destinaui illum artificium docere, aut tonstrinum aut praeconem aut certe caudicum, quod illi auferre non possit, nisi Orcus* (*Sat.* 46.7). «Portanto, comprei agora ao rapaz uns quantos livros de letras vermelhas, pois quero que petisque alguma coisa de leis para uso caseiro. É coisa que dá dinheiro. Nas letras, já está bastante enfarinhado. E se respingar, já decidi ensinar-lhe um ofício: barbeiro, pregoeiro, ao menos advogado, coisa que ninguém lhe pode tirar, a não ser o Orco.»³⁴

comentários típicos do professor. A toada vulgar dos mesmos denuncia o seu desleixo. Na edição de MUELLER, (1995) 40, aparece: *Ceterum iam Graeculis calcem impingit et Latinas coepit non male appetere, etiam si magister eius sibi placens sit nec uno loco consistit. Scit quidem litteras, sed non uult laborare.* «Além do mais, já deu um pontapé aos gregórios e começou a arranhar nada mal o latim, ainda que o seu professor seja um convencido e não quente lugar. Percebe alguma coisa de letras, mas não quer trabalhar.»

³² WHITTICK, (1957) 393.

³³ Quintil., 1.2.9-10.

³⁴ O sujeito poético do epigrama 5.56 de Marcial aconselha este tipo de educação pelo facto de as artes não darem dinheiro. A *Sat.* 7 de Juvenal trata o mesmo tema.

O ensino, em vez de proporcionar ao indivíduo um desenvolvimento integral das suas potencialidades, aparece encarado apenas como um meio para obter certa estabilidade financeira. Equívoco esquecia por completo um factor determinante na escolha de uma profissão: a vocação. A recomendação que constantemente faz ao filho é emblemática da sua ânsia de o tornar adulto antes do tempo (46.8): *'Primigeni, crede mihi, quicquid discis, tibi discis.'* «'Primigénio, acredita em mim, tudo o que aprendes, para ti o aprendes.'»³⁵

A história do Menino de Pérgamo (85-87), contada a propósito da volubilidade dos efebos, é outro exemplo da falta de escrúpulos dos professores. Narrada por Eumolpo, na qualidade de interveniente directo, remonta aos tempos em que cumpria serviço militar na Ásia e, mais concretamente, na cidade de Pérgamo. Este espaço geográfico favorecia uma requintada licenciosidade. Contudo, a austeridade conservadora é o traço que caracteriza a família que acolhe o soldado.

Tinham os hospedeiros um filho, cuja beleza (*formosissimum filium*, 85.1) não escapou ao olhar libidinoso de Eumolpo. É então que, para obter os favores do jovem, o Bom Cantor começa por conquistar a confiança dos pais. A estratégia corresponde, de alguma forma, à dos adulaadores. Eumolpo resolve mostrar aos senhores da casa a sua indignação perante acções de natureza homossexual (85.2): *Quotiescumque enim in conuiuio de usu formosorum mentio facta est, tam uehementer excandui, tam seuera tristitia uiolari aures obsceno sermone nolui, ut me mater praecipue tamquam unum ex philosophis intueretur.* «Sempre que, com efeito, à refeição se mencionava o amor votado a belos jovens, de forma tão veemente me encolerizava, com tão agastada severidade me negava a deixar perverter os meus ouvidos com indecorosos assuntos, que, a mãe principalmente, me tinha na conta de um dos filósofos.»

Escolhido para preceptor da criança, Eumolpo torna-se uma presença constante em todos os actos da vida do educando. Com efeito, estava incumbido de o levar ao ginásio, de vigiar os seus estudos, de lhe dar aulas e, sobretudo, de repelir algum *praedator corporis* (85.3), «predador de corpos», que começasse a assediar a jovem presa. A aparente austeridade de Eumolpo iludia a vigilância dos pais, pois não viam no Bom Cantor o lobo que temiam.

A privança mais directa e frequente do soldado com a criança possibilitou momentos de maior intimidade entre os dois, que foram apro-

³⁵ Ainda no festim de Trimalquião, o megalómano liberto discute, em 50.5-6, a origem do bronze do Corinto. De acordo com Barry Baldwin, citado por SLATER, (1990) 208, este passo parodia os textos históricos que se aprendiam nas escolas e que, passados alguns anos, já não estavam bem presentes na memória dos alunos.

veitados pelo Bom Cantor para satisfazer os seus apetites sexuais. Em clara paródia religiosa, o preceptor prometia a Vénus presentes proporcionais à ousadia dos favores concedidos pelo menino. No fundo, este substituíra a deusa na concessão de tais benefícios e, como tal, acabava também por auferir os tributos. Três foram as noites em que o soldado fez os seus *uota* e dois os dias em que a criança recebeu as ofertas: é que, se o par de rolas ou de galos de combate constituíam uma dádiva relativamente acessível às posses do soldado, o mesmo já não sucedia com o corcel da Macedónia. Por isso, depois de tirar o máximo prazer do menino, que, como nas outras duas noites, fingia dormir, o hóspede não cumpriu a sua parte no acordo. Para mais, os pais poderiam desconfiar de presente tão caro. Repare-se como a presença do sono é uma constante e simboliza a morte da pureza do jovem.

Alguns dias passados, Eumolpo volta a tentar a sua sorte. Tropeça, contudo, nos amuos do *discipulus*, que o ameaçava nestes termos: *aut dormi, aut ego iam dicam patri...patrem excitabo* (87.4), «ou dormes, ou vou já dizer ao meu pai olha que vou acordar o meu pai». O Bom Cantor insiste e acaba por forçar o jovem que, esboçados os gestos de recusa, cede e aprecia as carícias. Três vezes solicita, por isso, os serviços do professor que, já esgotado, lhe devolve a ameaça: *aut dormi, aut ego iam patri dicam*.

A forma como a criança se vicia naquelas práticas reflecte bem os processos que a sociedade alimenta para reproduzir as suas estruturas. Por outro lado, a figura de Eumolpo tem sido encarada por muitos estudiosos como uma caricatura de Sócrates.³⁶ O carácter burlesco do apelo final à moderação leva Delfim Leão a considerar a existência de uma paródia de Sólon.³⁷ No que toca aos pais, importa referir que pertencerão a duas ou três gerações anteriores à de Eumolpo. Não estarão, por isso, abrangidos pelas críticas.

Não é este o caso de Filomela, *Matrona inter primas honesta*, [...],

³⁶ De acordo com DIMUNDO, (1983) 257, «Se se considera atentamente o contexto platónico, é fácil observar no par Alcibíades/Sócrates uma marcada analogia com o par *puer* – Eumolpo da novela petroniana. Objectivamente, os termos dos dois discursos são idênticos.» SOMMARIVA, (1984) 25-26, por sua vez, ao comentar a relação entre a história do menino de Pérgamo e a situação descrita por Platão no *Symposium*, acrescenta: «Na história, contudo, a situação narrada no diálogo platónico aparece argutamente parodiada, transformando, por um lado, o preceptor de assediado em assediador, mostrando, por outro, o progressivo desmoronamento da hipocrisia do *puer*, até à cómica, nova inversão final, que vê inverterm-se os papéis iniciais, restabelecendo assim, de certo modo, a relação entre as personagens existente no diálogo de Platão (preceptor assediado e discípulo assediador).» (Cf. 84 n. 98 deste estudo).

³⁷ LEÃO, (1998a) 71.

quae multas saepe hereditates officio aetatis extorserat, tum anus et floris extincti, filium filiamque ingerebat orbis senibus, et per hanc successionem artem suam perseuerabat extendere (140.1). «Uma matrona, entre as maiores honrada, [...], que, com frequência, muitas heranças extorquiria com artes próprias da idade, agora, já velha e de flor murcha, oferecia o filho e a filha a velhos sem herdeiros, e, por meio desta sucessão, assegurava a continuidade da sua arte.» Vinha confiar a educação dos filhos *prudenciae bonitatieque* (140.2), «à prudência e bondade» do Bom Cantor. Do mesmo modo que Eumolpo formulara os seus *uota* para obter os favores do jovem, também Filomela apresentava sob esta forma as suas preocupações. Em clara paródia da superstição, fazia a exaltação do homem/deus, na tentativa de captar a sua benevolência: *Illum esse solum in toto orbe terrarum, qui praeceptis etiam salubribus instruere iuuenes quotidie posset* (140.2), «<Dizia também> que ele era o único, em toda a face da terra, que, com salutares preceitos, poderia instruir diariamente os jovens.» Se o elogio corresponde, de algum modo, ao da mãe do menino de Pérgamo, o certo é que a sinceridade posta nas palavras é completamente diferente: na presente situação, a solenidade do discurso contrasta com a baixaza dos verdadeiros propósitos. Isto sucede também quando a mulher se serve de um pretexto para deixar as crianças com Eumolpo (140.4): [...] *simulauitque se in templum ire ad uota nuncupanda*. «[...] e fingiu ir ao templo fazer umas promessas.» Mais uma vez, a superstição mascara os verdadeiros sentimentos das pessoas. O rapaz e a rapariga não têm voz: são mais dois objectos mecanicamente encaixados numa engrenagem que se não compadece com a diferença de cada aluno nem com os valores de professores e matronas do passado. Quão longe estamos da ingenuidade do filho de Equíon, ou dos amuos infantis do menino de Pérgamo!

A estrutura circular, já encontrada na narrativa milésia, volta a aparecer em 140.7, quando Eumolpo exorta a filha de Filomela *ut sederet supra commendatam bonitatem*, a «que se sentasse sobre a bondade a que tinha sido confiada». Do mesmo modo que devolvera a ameaça ao menino de Pérgamo, empregava, agora, as palavras da mãe para satisfazer com a filha os seus apetites sexuais.

Em suma, Petrónio satiriza as principais instituições do seu tempo através de um diálogo de surdos onde os valores do passado, por elas representados, mais não são do que temas de retórica oca.

CONCLUSÃO

É evidente a complexidade da trama paródica do *Satyricon*. Reflete-se, nomeadamente, na confluência, em determinados passos e episódios, de diversos antimodelos. Por isso, frequentemente retomámos alguns trechos do romance petroniano e analisámo-los em diferentes perspectivas. Pudemos, no entanto, verificar a predominância da matriz épica, que fornece temas, motivos e expressões, que Petrónio aproveita directamente, ou já filtrados por outros géneros, como a tragédia, a historiografia, a lírica mitológica, ou o próprio romance sentimental. Se a estes materiais juntarmos temas, motivos e linguagens do mimo, da comédia e da sátira, assim como a imitação burlesca do funcionamento de determinadas instituições, concluiremos que o *Satyricon* é um romance realista.¹

¹ CONTE, (1996) 171-194, observa que o obra petroniana contém elementos realistas, resultantes da transposição, para a narrativa, de diferentes sistemas simbólicos e de variados modos de vida, mas não é nem aspira a ser um romance realista no seu todo. A subjectividade do narrador oculta a ironia objectiva do autor. Ainda segundo este crítico (180), «A verdade é que todo o *Satyricon* está menos preocupado com a representação da realidade do que com as suas más interpretações.» A realidade resulta, na obra do Árbitro, da confluência de dois *demi-mondes*: o da vida que, em vez de imitar a arte, a arremeda e o dos que reduzem a existência ao sexo, à comida e ao dinheiro. Efectivamente, os intelectuais utilizam a sua cultura para obterem comida, dinheiro e prazer, ao passo que os libertos, além de já possuírem dinheiro e comida em abundância, anseiam igualmente, com força de vontade duvidosa, por se tornarem mais cultos. Quanto aos versos recitados por Encólpio em *Sat.* 132.15, que autores como Collignon, Sullivan, Stubbe, Raith, Coccia, Soverini e Courtney consideram um manifesto de realismo literário do autor, Conte assegura que não passam de mais um exercício retórico de Encólpio (190). Depois de admitir que «Encólpio é, em certa medida, a personificação da cultura imperial corrente» (187), Conte, a propósito da invectiva em tons épicos e trágicos que o narrador dirige à *mentula*, afirma que «Não pode existir realismo em tal facto, quando realidade é literatura, quando a realidade se enreda em formulações literárias» (191). Como se pode ver, a argumentação de Conte é algo contraditória: em primeiro lugar, parece-nos difícil separar a representação da realidade da sua interpretação, na medida em que, como o próprio crítico defende, também não acreditamos na presença, na literatura, do mito do olhar inocente ou do que AGUIAR E SILVA, (1973) 1849, denomina “realismo primário”. Por outro lado, que outra coisa, senão realismo, podemos chamar à representação literária de personagens que reflectem os vícios da educação retórica vigente na época ou incoerências como as que caracterizam Séneca, figura pública proeminente do tempo? Mas concordamos com Conte, quando refere que o realismo do romance petroniano também se revela no facto de o autor recorrer a múltiplos

Para sistematizar o trabalho, adoptámos critérios como o da presença ou ausência de literariedade nos alvos parodiados, o da proximidade genérica em relação ao *Satyricon*, ou o dos processos de representação textual adoptados. Embora estes princípios tenham facilitado a decodificação dos sistemas linguísticos e retóricos, presentes no texto, a verdade é que não foram suficientes para compreendermos o universo ideológico partilhado por autor e possíveis leitores do romance petroniano. É curioso o facto de chegarem mesmo a encobrir determinadas pistas para a decodificação do sentido profundo do romance.

Assim se compreende o facto de Walsh defender a ideia de que o *Satyricon* é uma obra de entretenimento lúbrico, que o Árbitro das elegâncias escreveu para deleite da corte de Nero, talvez em resposta às tragédias pesadas e sérias de Séneca.² Baseia o crítico a fundamentação da sua teoria em seis argumentos: o primeiro diz respeito ao temperamento, dado a excessos, do Árbitro das Elegâncias da corte de Nero. O sentido do título *Satyricon*, ‘um relato de acontecimentos lúbricos’, feito para suscitar um cómico baixo, constitui o segundo argumento. O terceiro tem que ver com a ausência de princípios morais, coerentemente assumidos pelo protagonista da obra, ao longo do romance. Na comparação, por parte do autor, da acção da sua obra à de um mimo consiste o quarto argumento. Ao quinto diz respeito o recurso constante à paródia, com o intuito de proporcionar ao leitor um divertimento mais refinado. Segundo Walsh, a paródia, no texto petroniano, não está ao serviço de uma «preocupação dominante que se observe» no autor: é antes uma «extravagância na qual os modelos literários dominam totalmente e são a sua própria justificação».³ Finalmente, o sexto e último argumento está relacionado com o facto de as personagens esconderem sempre os seus verdadeiros motivos e intenções.

Reconhece, porém, Walsh que no episódio da *Cena* assistimos a uma crítica ao abuso da riqueza, à pretensão de alardear conhecimento e de aprender e à superstição religiosa debilitante. Da leitura do *Satyricon* pode-se ainda depreender o refinamento social, o gosto literário e a atitude racional, perante a vida e a morte, do seu autor.⁴

O autor de “Was Petronius a moralist?” refuta, deste modo, as teorias de Helen Bacon, de Arrowsmith e de Highet, segundo as quais Petró-

cânones para perspectivar a diversidade da experiência humana. Tal constatação leva WATT, (1973) 523, a concluir que «o realismo do romance não reside no género da vida que representa, mas na forma como o faz.»

² WALSH, (1974) 181-90.

³ ID. 186.

⁴ ID. 187.

nio, sem assumir a gravidade e a austeridade de um moralista tradicional, descreve um conjunto de situações com o intuito de suscitar, no leitor, um sentimento de repúdio. Walsh discorda igualmente da interpretação, avançada por Froma Zeitlin, que vê no *Satyricon* um romance caótico e incongruente, reflexo da irracionalidade do mundo que descreve. No entender do crítico, a estruturação do romance baseia-se na alternância da paródia da épica com episódios inspirados na sátira romana.⁵

Vinte e dois anos após a publicação do artigo de Walsh, Gian Biagio Conte publicou um livro intitulado *The hidden author. An interpretation of Petronius' Satyricon*.⁶ Nele procura o investigador demonstrar que a obra petroniana não passa de uma sátira a um conjunto de intelectuais, que, através da retórica, procura alhear-se constantemente da realidade, mas acaba invariavelmente por cair no ridículo. A mitomania e a ingenuidade do narrador e a defesa da importância do *furor* poético, associada à produção de poemas de qualidade inferior, por parte de Eumolpo, respondem à tirania e à ironia da *Fortuna*, livremente manipulada pelo autor escondido. Conte adopta como pressuposto a identificação do “eu agente” com o “eu narrador”, e não deixa de referir as esporádicas tensões entre ambos.⁷ O investigador sintetiza, nestas palavras, o seu pensamento: «A respeito de tudo (isto é, inteligência, moralidade, emoção), os dois, autor e narrador, são vozes em competição. Uma voz, descoberta, conduz a narrativa, expressando-a e interpretando-a; a outra, como uma contravoz, atinge-nos apenas indirectamente: funciona como uma construção externa, único código válido de referência para avaliação. As duas vozes mantêm-se fortemente apartadas, apenas porque Encólpio se mantém distante de todo o comportamento normal e de quaisquer valores que um autor sensível poderia razoavelmente esperar ver partilhados pelos seus leitores. O resultado deste distanciamento é precisamente uma narrativa “inaceitável”. Quero dizer que as normas propostas e exemplificadas pelo protagonista e pelo narrador através das suas palavras e acções estão em conflito com as normas defendidas para si próprio pelo “autor escondido”, que espera sejam compreendidas pelos leitores da sua obra.»⁸

Se Walsh assegurava que a obra petroniana visava apenas proporcionar vários níveis de entretenimento a Nero e aos seus cortesãos, a verdade é que Conte já considera, como princípio estrutural de todo o

⁵ Da contestação de cada um dos pontos referidos por Walsh trata parte de um estudo de LEÃO, (1998a)140-143, crítico que adere, moderadamente, à opinião de Helen Bacon, de Arrowsmith e de Hight.

⁶ CONTE, (1996).

⁷ ID. 13.

⁸ ID. 22-23.

romance, a crítica à educação retórica vigente na época do autor. Logo a proposta interpretativa de Conte apresenta uma evolução em relação à de Walsh, na medida em que implica uma tomada de posição do autor perante uma realidade contemporânea. Resta saber se não será constante a tensão entre “eu agente” e “eu narrador”; se a incongruência entre muitas das palavras e das acções dos anti-heróis não estará ao serviço de uma sátira à atitude de distanciamento afectado do moralista tradicional; e se o texto não satirizará, ainda que de forma algo velada, outros aspectos característicos do universo em que o autor se movimenta.

Começaremos pelo último aspecto. Não cabe, no âmbito deste estudo, a análise dos argumentos apresentados por Carmela Piano, para identificar alguns comportamentos de Eumolpo e de Trimalquião com outros semelhantes de Nero.⁹ Efectivamente, temos algumas dúvidas acerca da intenção de Petrónio de caricaturar, de forma tão explícita, o imperador. A crítica que lhe dirige parece-nos mais subtil.

Já vimos que, no entender de Froma Zeitlin, os poemas maiores do *Satyricon* atribuem ao desregramento e à corrupção a responsabilidade pela destruição de Tróia e pela guerra civil romana. O vinho, a comida, o sexo, a *impietas erga deos* e o engano, apesar de pautarem o modo de viver dos anti-heróis, constituem igualmente o alvo preferencial das suas tiradas moralizantes. É com pesar que Petrónio constata que a sociedade do seu tempo nada aprendera com os erros do passado. Filha de Tróia, Roma apenas soubera herdar da progenitora as suas vicissitudes.

Connors concorda com Zeitlin, mas vai um pouco mais longe, ao procurar estabelecer uma conexão entre a *Troiae halosis*, o *Bellum ciuile* e outras partes do *Satyricon*, e alguns acontecimentos, contemporâneos do Árbitro das Elegâncias. A *Troiae halosis*, enquadrada pela história do Menino de Pérgamo e por algumas considerações sobre a decadência das artes, reflecte uma tendência para fazer nascer Roma a partir das cinzas de Tróia. Connors diz-nos que não era nova esta ideia: «O fascínio pelas origens troianas de Roma, inicialmente uma construção intelectual grega, desenvolve-se nos séculos terceiro e segundo. Os Romanos apoderaram-se do mito das origens troianas porque ele fornece os meios para reclamar origens tão antigas e distintas como os Gregos possuem, mas permanente e profundamente separadas das deles.»¹⁰ O tema foi, porém, diversas vezes retomado por autores do círculo de Nero e pelo próprio imperador, que, como se sabe, nutria profundo fascínio por Tróia. Voltando à análise do texto petroniano, Connors considera significativo o

⁹ PIANO, C., (1976) 4-6.

¹⁰ CONNORS, (1998) 94.

facto de a *Pharsalia* de Lucano e a história do Menino de Pérgamo terminarem com as falsas promessas de César e de Eumolpo no cenário da ruína de Tróia.¹¹ Deste modo mostram Petrónio e Lucano que é o estigma da destruição que está presente em ambas as cidades.

O sentimento de desencanto do Árbitro das Elegâncias e do sobrinho de Séneca era comum entre os Romanos do séc. I d. C. Após longos anos de disputas internas, com a subida de Nero ao poder, Roma e o Império, que começavam a evidenciar os primeiros sinais de desgaste, voltavam a acalentar esperanças numa nova ordem. Vivia-se, então, um ambiente de euforia em Roma. O ardor expansionista tornava a assaltar os Romanos (assim a conquista da Arménia por Corbulão, 54-59); e os poetas viam em Nero um novo Augusto, e, na sua época, uma segunda Idade do Ouro. O próprio imperador, que tinha em grande conta os seus dotes artísticos,¹² promovia iniciativas para juntar actores, músicos, escritores, etc.¹³

Depressa, porém, tamanhas expectativas se haviam de frustrar. Os vícios anteriormente referidos começavam a tomar conta das pessoas que tinham poder de decisão. A inconstância e a inveja pautavam o relacionamento do *artifex* (Suet. *Nero* 49.1) com os restantes frequentadores dos *certamina*.¹⁴ A morte de gente influente tornou-se a face visível de todo um clima de instabilidade que se vivia na Urbe e se repercutia mais ou menos acentuadamente nas diferentes partes do Império.

Petrônio não se coíbe de descrever uma situação que, de forma muito discreta, nos recorda a morte de Lucano, vítima da inveja de Nero.¹⁵ Em *Sat.* 118.6, Eumolpo propõe-se recitar um poema que seja o

¹¹ CONNORS, (1998) 96.

¹² CHARLESWORTH, M. P., (1950) 69-71.

¹³ Entre eles, contam-se os recitais (Pérsio 1.15 ss.), as publicações, encenações públicas (Plín. Nat. 14.51), concursos literários, como os *Ludi Iuvenales*, de 59 (Dião 62.19), ou os *Neronia*, de 60 e 65, sessões com a presença do músico Terpno (Suet., *Nero* 19), e “oficinas” de poesia.

¹⁴ Embora tenha tolerado a rudeza de Burro (Dião 52.13.1-2), alguma indiscrição de Otão e Petrónio (Plut., *Mor.* 60DE e Galba 19.3), e até alguns opúsculos difamatórios (Suet., *Nero* 39.1-2), certo é que o imperador não encarou, de forma condescendente, os gracejos de Vestino (Tác., *Ann.* 15.68), as críticas de Cornuto ao seu projecto de epopeia histórica (Dião 62.29.2), a fama alcançada pelo orador Virgínio Flavio ou pelo filósofo Musónio Rufo (Tác. *Ann.* 15.17), os *codicilli* de Lúcio Fabrício Veientão contra os estatutos de sacerdote e o senado (Tác. *Ann.* 14.50), e os poemas insultuosos que Antístio Sosiano recitou num jantar de amigos (Tác. *Ann.* 14.48-49). O exílio ou a morte foram as penas aplicadas a estas *personae non gratae*.

¹⁵ Com apenas vinte anos, Lucano era nomeado questor (60). Foi por influência do tio, Séneca, que o jovem poeta de *Iliacon* e *Catachthonion* entrou no círculo literário por Nero, fundado em 59. O imperador não tardou, porém, a incompatibilizar-se com o autor da *Pharsalia*, talvez devido ao talento precoce que revelava ou às tendências republicanas

resultado da aplicação dos princípios poéticos até aí defendidos, *etiam si nondum recepit ultimam manum*, «embora ainda não tenha recebido a última demão». É possível que o texto seja o mesmo que o Bom Cantor compunha no meio da procela que se abatera sobre a embarcação em que navegava. Efectivamente, quando Encólpio e Gíton o tentam salvar, iradamente responde (115.4): ‘*Sinite me*’ [...] ‘*sententiam explere: laborat carmen in fine*’. «Deixem-me» [...] «completar a frase; está complicado o poema no final.» Embora Eumolpo alegue que o poema necessita dos retoques finais, a verdade é que o autor do romance, Petrónio, certamente não tinha intenção de nada lhe acrescentar ou corrigir. Como o poema de Eumolpo, também a *Pharsalia* apresenta um final escrito por Lucano na fronteira entre a vida e a morte. Petrónio cimenta este paralelismo através de uma estratégia que consiste em combinar alusões a diferentes partes da *Pharsalia*.¹⁶ O destino colectivo, celebrado pela épica, mistura-se com o destino individual, numa síntese onde as fronteiras entre realidade e ficção se tornam cada vez mais fluidas.

O recurso a elementos literários para justificar a morte de pessoas influentes ocorre, por exemplo, a propósito da morte de Agripina. Assim, de acordo com Tácito, em *Ann.* 14.6, após escapar ao naufrágio, Agripina envia uma mensagem a Nero, na qual dizia que escapara da morte graças à sua boa Sorte (*fortuna eius*). Ela sabia que Nero era o responsável pelo sucedido, mas, na esperança de o imperador a poupar, não se atrevia a acusá-lo directamente. Ao justificar, perante o Senado, a morte de Agripina, Nero utiliza a expressão *publica Fortuna*, ‘a Providência que vela pela preservação do Estado’. Efectivamente, o imperador tinha encontrado, numa pretensa conspiração de Agripina para o assassinar, a justificação para a morte de sua mãe. O naufrágio teria sido, assim, um indício de que esta era a vontade da *Fortuna*. *Fortuna*, *arbitrium* e *naufragium* eram então tópicos literários, livremente utilizados para mascarar a morte das pessoas que se atravessavam no caminho do imperador. Contudo, na opinião de Connors, «[...] um dos [...] mais claros vislumbres de resistência a tais ficções imperiais da *fortuna* ocorre no relato de Tácito da morte de Petrónio Árbitro, que manipulou o seu suicídio forçado de modo

por ele demonstradas. Esta antipatia reflectiu-se no facto de, à data da morte de Lucano (65), se encontrarem publicados somente os primeiros três livros da sua epopeia.

¹⁶ CONNORS, (1994) 227, concretiza esta ideia: «Tal como o verso final do poema do *Satyricon* («Na terra se cumpriu tudo o que a Discórdia ordenou.») encerra todos os acontecimentos da guerra e o seu resultado, assim também as linhas imediatamente precedentes (292-4) abrangem tudo do poema de Lucano, pois alusivamente se estendem desde a fuga de Pompeio da Itália até à campanha em Farsalo, à fuga de Pompeio de César depois da batalha, e finalmente à lembrança de César, no fim notavelmente abrupto do *Bellum ciuile* de Lucano, da incapacidade de Pompeio de ganhar em Epidamno.»

que parecesse “acidental”: «foi jantar e permitiu-se dormir, de modo que a sua morte, embora coagida, fosse semelhante a uma morte acidental» (*iniit epulas, somno indulisit, ut, quamquam coacta, mors fortuitae similis esset, Ann.* 16.19). Aqui, numa final e fatal ficção de sorte, o Árbitro fingiu fazer *fortuna* conforme o seu desígnio, não o de Nero.»¹⁷

Se Petrónio conseguiu ser o autor da sua ficção de morte, a verdade é que “desenvolveu o tema” de uma forma completamente distinta da de Séneca. Efectivamente, à semelhança de Sócrates, seu modelo, o estóico passou os últimos momentos de vida em reflexões sobre a imortalidade da alma e a declamar sentenças morais. Deste modo, até na morte Petrónio critica veladamente o moralista. Já vimos que o fez no *Satyricon*: a paródia das *Epistulae morales* e dos tratados de Séneca pretendia evidenciar as incoerências do homem que apregoava uma coisa e fazia outra. Podemos igualmente verificar que, contrariamente ao que julga Connors, a *Troiae halosis* constitui uma paródia do estilo trágico de Séneca. Petrónio parece assim sugerir que ao moralista se pode aplicar a frase lapidar com que este definira Mecenas (*Ep.* 114.1): *talis hominibus fuit oratio qualis uita*, «o estilo é o reflexo da vida.» O motivo é, de resto, retomado por Eumolpo em *Sat.* 88. Uma das características da sátira menipeia era a paródia da sátira tradicional. Não devemos, no entanto, inserir o *Satyricon* no âmbito deste género: faltam-lhe, entre outros elementos característicos, o recurso ao fantástico, o uso abundante de expressões gregas, a existência de compostos sesquipedais.

Se Petrónio ecoa, no romance, algumas das circunstâncias em que se deu a morte de Lucano, a verdade é que a frieza com que Eumolpo faz o testamento antes de morrer não está muito distante da que acompanha a morte do Árbitro. No entender de Sommariva, a crueza materialista deste acto constitui a última lição, na parte conservada do romance, que o Bom Cantor dá a Encólpio.¹⁸ Efectivamente, a atitude altruísta de Eumolpo para com Encólpio já se evidenciara na pinacoteca. Com efeito, o Bom

¹⁷ CONNORS, (1998) 83. Ao ver-se impedido de falar com Nero, para evitar que a esperança e o temor invadam a sua alma, Petrónio resolve pôr termo à vida. A serenidade com que abre as veias para as voltar a fechar é, no mínimo, perturbadora. Deseja para si uma morte lenta e tranquila. Por isso, entretém-se em amena cavaqueira com os amigos, a ouvir versos ligeiros, e a distribuir recompensas e castigos pelos escravos. Depois janta e entrega-se ao sono, para que a sua morte pareça natural. Finalmente, elabora uma lista dos *flagitia* que, depois de assinada, é enviada a Nero; e destrói o sinete do anel, a fim evitar que faça mais vítimas (*Tác. Ann.* 16.19). O modo peculiar como Petrónio morre não é, porém, um caso isolado: depois de trocar algumas impressões com amigos, também um partidário de Sejano teve uma morte calma (*Tác. Ann.* 5.6-7); Rubélio Plauto passou as últimas horas de vida a fazer exercício físico e especulação filosófica (14.59.2-3); e Vestino deu um festim na sua mansão, no foro (15.69.2-3).

¹⁸ SOMMARIVA, (1984) 46-47.

Cantor procurara, através da história do Menino de Pérgamo, consolar Encólpio pela perda de Gíton. Continua a bordo da nau de Licas, no momento em que, arriscando a própria vida, desempenha o papel de Sileo e tenta ajudar Encólpio e Gíton a passarem despercebidos durante a viagem. Não poupa esforços, ao negociar um tratado de paz vantajoso para os anti-heróis. Como se pode ver, algumas atitudes deste anti-herói não se distanciam tanto dos comportamentos socialmente aceites quanto pretende Biagio Conte. Apesar de também proferir tiradas moralizantes, a verdade é que o Bom Cantor revela, ao longo do romance, uma capacidade notável de compreender a índole humana e, conseqüentemente, de se adaptar facilmente às mais diversas situações. No seu caso, a retórica está ao serviço deste princípio. Quanto a Encólpio, o recurso constante a modelos literários elevados e a um estilo cuidado reflecte o distanciamento afectado em relação ao meio que o rodeia. Ora este era precisamente o comportamento característico de moralistas como Séneca, que, confrontados com situações do quotidiano, tinham dificuldade em se mostrarem coerentes.

O distanciamento que pressentimos no Bom Cantor, ao contar as histórias do Menino de Pérgamo e da Matrona de Éfeso, pode muito bem ser o que caracteriza Encólpio-narrador, ao tentar ordenar os factos que consigo se deram no passado. Se o carácter autobiográfico da narrativa é uma das afinidades que o *Satyricon* mantém com o romance picaresco, a verdade é que, sem pretendermos enquadrar a obra petroniana naquele tipo de ficção, temos de admitir a existência de outros aspectos comuns: como o pícaro, também os anti-heróis do *Satyricon* se encontram, por diversas vezes, na ténue fronteira que separa a inclusão da exclusão social; a galeria de tipos, na obra petroniana, é tão vasta quanto a dos romances picarescos; o recurso ao discurso paródico é constante no texto de Petrónio e em grande parte das obras picarescas; como o pícaro, os anti-heróis do *Satyricon* preparam ambustes e utilizam disfarces na sua constante procura de comida, bebida e prazer. O desengano acaba muitas vezes por sobrevir. A culpa, dizem pícaro e anti-heróis, é da Fortuna, que implacavelmente os persegue. O percurso do pícaro é uma viagem de regresso ao Éden de onde tinha sido expulso, por ousar questionar as convenções inerentes a esse meio.¹⁹ Desconhecemos o final do *Satyricon*, mas é lícito supor que a viagem de Encólpio, de conhecimento da sociedade que o rodeia e de si próprio, reflecta um olhar nostálgico de Petrónio para um passado, que seus contemporâneos teimam em fazer reviver, mas que o Árbitro das elegâncias reconhece só poder existir, em toda a sua perfeição ideal, na memória do homem presente.

¹⁹ WICKS, U., (1989) 53-67 e 312-315.

BIBLIOGRAFIA SELECTA

Edições

1. de Petrónio

- ERNOUT, Alfred (1923). *Pétrone: Le Satiricon*. Texte établi et traduit par... Paris: Les Belles Lettres.
- HESELTINE, Michael and ROUSE, W. H. D. (1987). *Petronius. Seneca Apocolocyntosis*, revised by WARMINGTON, E. H., Loeb. Cambridge (Massachusetts) – London: Harvard Univ. Press.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. (1969). *Petronio Árbitro: Satiricón*, 2 vols. Barcelona: Alma Mater.
- PELLEGRINO, Carlo (1975). *Petronii Arbitri Satyricon*. Introduzione, edizione critica e commento. Roma: Edizioni dell' Ateneo.
- MUELLER, Konrad, ed. (1995). *Petronius Satyricon reliquiae*. Stutgardia et Lipsia: Teubner. (Utilizámos preferencialmente esta edição. Os casos em que tal não sucedeu aparecem devidamente assinalados em nota.)
- CODOÑER MERINO, Carmen (1996). *Petronio: Satiricón*. Introducción, traducción y comento. Madrid: Akal.
- WALSH, Patrick Gerard (1997). *Petronius: The Satyricon*. Translation with an introduction and notes. Oxford – New York: Oxford University Press.
- MARMORALE, Enzo V. (1947). *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*. 5.^a ed. 1970, Firenze: La Nuova Italia.
- PERROCHAT, Paul (1962). *Le festin de Trimalcion*. 3^e éd. Paris: Presses Universitaires de France.
- SMITH, Martin S. (1975). *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*. Oxford: Clarendon Press.
- FEDELI, Paolo – DIMUNDO, Rosalba (1988). *Petronio Arbitro. I racconti del 'Satyricon'*. Roma: Salerno Editrice.
- PECERE, Oronzo (1975). *Petronio: la novella della Matriona di Efeso*. Padova: Antenore.
- PACCHIENI, Marina (1978). *La novella "milesia" in Petronio*. Lecce: Milella.
- PELLEGRINO, Carlo (1986). *T. Petronio Arbitro Satyricon. I. I capitoli della retorica*. Introduzione, testo critico, commento. Roma: Edizioni dell' Ateneo.
- ARAGOSTI, Andrea – COSCI, Paula – COTROZZI, Annamaria (1988). *Petronio: l'episodio di Quartilla (Satyricon 16-26.6)*. Bologna: Pitagora.

2. dos textos parodiados

A indicação das edições utilizadas aparece em notas de rodapé.

Estudos

Na indicação das revistas, adoptamos as abreviaturas de *L'année philologique*.

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1973). "Realismo", *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa: Verbo. XV, 1848-1851.
- (1991). *Teoria da literatura*. 8.^a ed. Coimbra: Almedina.
- ANDERSON, Graham (1984) *Ancient fiction. The novel in the Graeco-Roman world*. London & Sydney – Totowa (New Jersey): Croom Helm.
- ARAGOSTI, Andrea (1979). "L'episodio petroniano del forum (Sat.12-15): assimilazione dei codici nel racconto," *MD* 3: 101-119.
- ARROWSMITH, William (1966). "Luxury and death in the *Satyricon*", *Arion* 5: 304-331.
- ASTBURY, Raymond (1977). "Petronius, P. Oxy. 3010, and Menippean satire", *CPh* 72: 22-31.
- BAKHTIN, Mikhail M. (1981). *The dialogic imagination. Four essays by ...*. HOLQUIST, M., ed. Transl. by EMERSON, Caryl and HOLQUIST, Michael. Austin: University of Texas Press.
- BALDWIN, Barry (1981). "Seneca and Petronius", *Acta Classica* 24: 133-140.
- BARCHIESI, Marino (1981). "L'orologio di Trimalcione (struttura e tempo narrativo in Petronio)", *I moderni alla ricerca di Enea*, 109-146. Roma: Bulzoni.
- BECK, Roger (1973). "Some observations on the narrative technique of Petronius", *Phoenix* 27: 42-61.
- (1975). "Encolpius at the *Cena*", *Phoenix* 29: 271-382.
- (1979). "Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator: a study of the characterization in the *Satyricon*", *Phoenix* 33: 239-53.
- (1982). "The *Satyricon*: satire, narrator and antecedents", *MH* 39: 206-14.
- BLICKMAN, Daniel (1988). "The romance of Encolpius and Circe", *A&R*: 7-16.
- BODEL, John P. (1994). "Trimalchio's underworld", TATUM, James ed., *The search for the ancient novel*, 237-59. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BOOTH, Alan D. (1979). "The schooling of slaves in first-century Rome", *TAPhA* 109: 11-19.
- BOWIE, Ewen (1994). "The readership of Greek novels in the ancient world," TATUM, James ed., *The search for the ancient novel*, 435-59. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BRADLEY, K. R. (1986). "Seneca and slavery", *C&M* 37: 161-172.

- CALLEBAT, Louis (1974). "Structures narratives et modes de représentation dans le *Satyricon* de Pétrone", *REL* 52: 281-303.
- (1992). "Le *Satyricon* de Pétrone et l' *Âne d'or* d'Apulée sont-ils des romans?" *Euphrosyne* 20: 149-164.
- (1997). "Petronio. El *Satyricon*", CODOÑER MERINO, Carmen ed., *Historia de la literatura latina*, 579-587. Madrid: Cátedra.
- CÈBE, Jean-Pierre (1966). *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*. Paris: De Boccard.
- CHARLESWORTH, M. P. (1950). "Nero: some aspects", *JRS* 40: 69-76.
- CIAFFI, Vincenzo (1955). "Intermezzo nella *Cena petroniana*", *RFIC* 32: 113-145.
- CICU, Luciano (1992). *Donne petroniane. Personaggi femminili e tecniche di racconto nel Satyricon di Petronio*. Sassari: Delfino.
- CIZEK, Eugen (1962). "À propos de la littérature classique au temps de Néron", *StudClas* 8: 171-181.
- (1975). "Face à face éloquent: Encolpe et Agamemnon", *PP* 30: 91-101.
- COCCIA, Michele (1982). "Circe maga 'dentata' (Petron. 126-140)", *QUCC* 41: 85-90.
- CODOÑER MERINO, Carmen (1989). "Lexique du 'sacré' et les réalités religieuses chez Pétrone", *RPh* 63: 47-59.
- COFFEY, Michael (1976). *Roman satire*. London – New York: Methuen.
- COLLIGNON, A. (1892). *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satyricon*. Paris: Hachette.
- CONNORS, Catherine (1994). "Famous last words: authorship and death in the *Satyricon* and Neronian Rome", ELSNER, J. & MASTERS, J. eds., *Reflections of Nero. Culture, history & representation*, 225-235. London: Duckworth.
- (1995). "Beholding Troy in Petronius' *Satyricon* and John Barclay's *Euphormionis Lusini Satyricon*", *GCN* 6: 51-73.
- (1998). *Petronius the poet. Verse and literary tradition in the Satyricon*. Cambridge: University Press.
- CONTE, Gian Biagio (1987). "Petronio", CONTE, Gian Biagio. *Letteratura latina: Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, 345-356. Firenze: Le Monnier.
- (1992). "Petronio, *Sat.* 141: una congettura e un' interpretazione," *RFIC* 120: 300-312.
- (1996). *The hidden author. An interpretation of Petronius' Satyricon*. Translated [from the Italian] by FANTHAM, Elaine, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- COSCI, Paola (1978). "Per una ricostruzione della scena iniziale del *Satyricon*", *MD* 1: 201-207.
- COURTNEY, Edward (1987). "Petronius and the underworld", *AJPh* 108: 408-410.
- (1991). *The poems of Petronius*. Atlanta (Georgia): Scholars Press.
- CUCCHIARELLI, Andrea (1998). "Eumolpo poeta civile. Tempesta ed epos nel *Satyricon*", *A & A* 44: 127-138.

- CURRIE, H. Macl. (1994), "The *Satyricon*'s serious side: Petronius and Publilius", *Latomus* 53: 748-760.
- DANE, Joseph A. (1988), *Parody. Critical concepts versus literary practices, Aristophanes to Sterne*. Norman – London: University of Oklahoma Press.
- DANESE, Roberto M. (1989). "Il ritorno dell'eroe in patria: quasi una postilla (Petronio, 'Satyricon' 114-115)", *StudUrb* 62: 213-220.
- DESCHAMPS, Lucienne (1988). "L'ἀπροσδόκητον dans le festin chez Trimalchion du *Satyricon* de Pétrone", *Platon* 40: 31-39.
- DIMUNDO, Rosalba (1987). "Il perdersi e il ritrovarsi dei percorsi narrativi (Petronio, 140, 1-11)", *Aufidus* 2: 47-62.
- (1983). "Da Socrate a Eumolpo. Degradazione dei personaggi e delle funzioni nella novella del fanciullo di Pergamo", *MD* 10-11: 255-265.
- DOVER, Kenneth James (1996). "Parody, Greek", HORNBLLOWER, Simon and SPAWFORTH, Antony eds. *OCD*. 3rd ed. 1114-1115. Oxford / New York: Oxford University Press.
- DUPONT, Florence (1977). *Le plaisir et la loi*. Paris: Maspéro.
- (1998). *L'invention de la littérature: de l'ivresse grecque au texte latin*. Paris: La Découverte.
- FEDELI, Paolo (1981). "Petronio: il viaggio, il labirinto", *MD* 6: 91-117.
- (1987). "Petronio: Crotona o il mondo alla rovescia", *Aufidus* 1: 3-34.
- (1988). "La degradazione del modello (Circe e Polieno in Petronio vs Circe e Odisseo in Omero)", *Lexis*: 67-79.
- (1988a). "Encolpio-Polieno", *MD* 20-21: 9-32.
- (1989). "Il romanzo", CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. eds. *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, 343-373. Roma: Salerno Editrice.
- FERGUSON, John (1972). "Seneca the man", DUDLEY, D. R. ed. *Neronians and Flavians. Silver Latin I*, 1-23. London – Boston: Routledge & Kegan Paul.
- FERREIRA, Paulo Sérgio (1999). "A paródia e as suas implicações didácticas", TORRÃO, João Manuel Nunes coord. *III Colóquio clássico (22-23 de Abril de 1999)*: actas, 113-137. Aveiro: Universidade.
- (2000). "O tempo na paródia: anulação e efeitos derivados", *Euphrosyne* 28: 177-186.
- FERRI, Rolando (1988). "Il Ciclope di Eumolpo e il Ciclope di Petronio: *Sat.* 100 ss", *MD* 20-21: 311-315.
- FORDYCE, C. J. (1950). "Parody, Latin", CARY, M. et al., eds. *OCD*, 649. Oxford: University Press.
- FOWLER, Peta G., FOWLER, Don P. (1996). "Parody, Latin", HORNBLLOWER, Simon and SPAWFORTH, Antony, eds. *OCD*. 3rd ed. 1115. Oxford / New York: Oxford University Press.
- FREIDENBERG, Olga M. (1974-1975). "The origin of parody", *Semiotics and structuralism. Readings from the Soviet Union*, 269-283. White Plains (N.Y.): International Arts and Sciences Press.
- GAGLIARDI, Donato (1980). *Il comico in Petronio*. Palermo: Palumbo.
- (1981). "Eumolpo o dell' ambiguità", *Orpheus* 2: 360-5.

- (1993). *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del Satyricon attraverso i secoli*. Firenze: La Nuova Italia.
- (1985). “La letteratura dell’ irrazionale in età neroniana (lineamenti d’ una ricerca)”, *ANRW* 2.3: 2047-65.
- GALAND, Perrine (1989). “Le conte de la Matrone d’ Ephèse: rhétorique de “guidage” et réception. Pétrone lu par La Fontaine et Saint-Évremond”, *GCN* 2: 109-119.
- GALLI, Lucia (1992). *Petronio e il romanzo greco*, diss. Pisa.
- (1996). “Meeting again. Some observations about Petronius *Satyricon* 100 and the Greek novels”, *GCN* 7: 33-45.
- (1997). “*Petronio e il romanzo greco* di Richard Heinze”, *Kleos* 2: 77-98.
- GEORGE, Peter (1966). “Style and character in the *Satyricon*”, *Arion* 5: 336-358.
- (1974). “Petronius and Lucan *De bello ciuili*”, *CQ* 24: 119-133.
- GOLOPENTIA – ERETESCU, Sanda (1969). “Grammaire de la parodie”, *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* 6: 167-181.
- GOMEZ-MORIANA, Antonio (1980 – 1981). “Intertextualité, interdiscursivité et parodie: pour une sémanalyse du roman picaresque”, *Canadian Journal of research in semiotics* 8: 15-32.
- GRIMAL, Pierre (1977). *La guerre civile de Pétrone dans ses rapports avec la ‘Pharsale’*. Paris: Les Belles Lettres.
- GRUBE, George Maximilian Anthony (1941). *The drama of Euripides*. London: Methuen.
- HIGHET, Gilbert (1941). “Petronius the moralist”, *TAPA* 72: 176-194.
- HOLZBERG, Niklas (1995). *The ancient novel. An introduction*. Translated [from German] by JACKSON-HOLZBERG, Christine. London – New York: Routledge.
- HORSFALL, Nicholas (1989). “‘The uses of literacy’ and the *Cena Trimalchionis*: 1”, *G&R* 36: 74-89.
- HOUSEHOLDER, Fred W., Jr (1944). “ΠΑΡΟΔΙΑ”, *CPh* 39: 1-9.
- HUBBARD, Thomas K. (1986). “The narrative architecture of Petronius’ *Satyricon*”, *AC* 55: 190-212.
- HUTCHEON, Linda (1984). “Authorized transgression: the paradox of parody”, *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie* (GROUPAR ed.), 13-27. New York – Frankfurt – Bern: Peter Lang.
- (1985). *Uma teoria da paródia*. Trad. do inglês por PÉREZ, T. L. Lisboa: Ed. 70.
- JARDON, Denise (1988). *Du comique dans le texte littéraire*. Paris – Gembloux/Bruxelles: De Boeck-Duculot.
- JENSSON, G. (1998). Recensão a CONTE, Gian Biagio (1996), *Phoenix* 52: 165-167.
- JONES, Frederick M. (1991). “Realism in Petronius”, *GCN* 4: 105-120.
- KARDAUN, Maria (1995). “Encolpius at Croton: a Jungian interpretation”, *GCN* 6: 87-101.
- KATSOURIS, A. G. (1976). “The suicide motif in the ancient drama”, *Dioniso* 47: 5-35.

- KENNEDY, George (1978). "Encolpius and Agamemnon in Petronius," *AJPh* 99: 171-178.
- KNOCHE, Ulrich (1969), *La satira romana*. Trad. di TORTI, G. – ALCOZER, A. Brescia: Paideia.
- KOLLER, Hermann (1956). "Die Parodie", *Glotta* 35: 17-32.
- KRAGELUND, Patrick (1989). "Epicurus, Priapus and the dreams in Petronius", *CQ* 39: 436-450.
- LEÃO, Delfim Ferreira (1995). "Uma história de feiticeiras", *BEC* 24 (1995) 49-54.
- (1996a). "Trimalquião: a *humanitas* de um novo-rico", *Humanitas* 48: 161-182.
- (1996b). "Petrônio e Süskind: o desfecho canibalesco", *BEC* 26: 102-121.
- (1997a). "Satyricon (117): encenação de uma comédia": *BEC* 27: 38-44.
- (1997b). "Trimalquião à luz dos *Caracteres* de Teofrasto", *Humanitas* 49: 147-167.
- (1998a). *As ironias da Fortuna. Sátira e moralidade no Satyricon de Petrônio*. Coimbra: Colibri – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- (1998b). "Sólón e Eumolpo: a degradação do modelo", *Humanitas* 50: 127-149.
- (1999). "Eumolpo e as correntes místicas gregas", *Humanitas* 51: 85-97.
- LEEMAN, A. D. (1967). "Morte e scambio nel romanzo picaresco di Petronio", *GIF* 20: 147-157.
- (1978). "Tacite sur Pétrone: mort et liberté", *ASNP* 8: 421-434.
- LELIÈVRE, F. J. (1954). "The basis of ancient parody", *G&R* 1: 66-81.
- LEVIN, Donald Norman (1977). "To whom did the ancient novelists address themselves?" *RSC* 25: 18-29.
- LYNCH, John Patrick (1981-1982). "The language and character of Echion the rapicker: Petronius, *Satyricon* 45-46," *Helios* 9: 29-46.
- LONGHI, Silvia (1985). "*Propagata uoluptas*: Henri Estienne et la parodie", *Bibl H & R* 47: 595-608.
- MADELÉNAT, Daniel (1986). *L'épopée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MARTIN, René (1977). "Le roman de Pétrone et la 'théorie du roman' ", *Neronia* (1977) (Clermont-Ferrand, Adosa, 1982): 125-138.
- (1988). "La *Cena Trimalchionis*: les trois niveaux du festin", *BAGB*: 232-247.
- (1999). *Le "Satyricon". Pétrone*. Paris: Ellipses.
- MARTINS, Felisberto (1947). "A crise do maravilhoso na epopeia latina", *Humanitas* 1: 25-76.
- MARTINS, J. Cândido (1995). *Teoria da paródia surrealista*. Braga: Edições da APPACDM Distrital de Braga.
- MCGLATHERY, Daniel B. (1998). "Petronius'tale of the Widow of Ephesus and Bakhtin's material bodily lower stratum", *Arethusa* 31: 313-336.
- MEDEIROS, Walter de (1993). "O Bom Cantor e as suas falácias – a história da Matrona de Éfeso", *As línguas clássicas. Investigação e ensino*: actas, 289-304. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos.

- (1997). “Do desencanto à alegria: o *Satyricon* de Petrónio e o *Satyricon* de Fellini”, *Humanitas* 49: 169-175.
- (2000). “Retórica do naufrágio e da morte”, *A retórica greco-latina e a sua perenidade*, II, 519-26. Porto: Fund. António de Almeida.
- MEDEIROS, Walter de e MENDES, João (1973). “Paródia”, *Verbo. Enciclopédia luso-brasileira de cultura*. Lisboa: Verbo. XIV, 1361-63.
- MENDEL, C. W. (1917). “Petronius and the Greek romance”, *CPh* 12: 158-172.
- MONTANARI, Anna Luisa Castelli (1980). “Una declamazione del *Satyricon* vista in una prospettiva retorica”, *Maia* 32: 53-59.
- NETHERCUT, William R. (1967). “The book as Epicurean”, *CB* 43: 53-55.
- PAARDT, R. Th. van der (1996). “The market-scene in Petronius *Satyricon* (cc. 12-15)”, *GCN* 7: 63-73.
- PACCHIENI, Marina (1976). “Nota petroniana. L’ episodio di Circe e Polieno (capp. 126-131; 134)”, *BSL* 6: 79-90.
- PANAYOTAKIS, Costas (1994). “Quartilla’s histrionics in Petronius, *Satyricon* 16.1-26.6”, *Mnemosyne* 47: 319-336.
- (1995). *Theatrum Arbitri. Theatrical elements in the Satyricon of Petronius*. Leiden – New York – Köln: Brill.
- PARSONS, Peter (1971). “A Greek *Satyricon*”, *BICS* 18: 53-68.
- PELLEGRINO, Carlo (1980). “Alcune considerazioni critico-filologiche sulla teoria estetica di Eumolpo: *Sat. C. 118*”, *BollClass* 1: 145-157.
- (1988). “I *conuiuiarum sermones* e il liberto Dama: *Satyr.*, 41, 9-12”, *Latomus* 47: 660-6.
- PEPE, Luigi (1981). “I predicati di base nella ‘Matrona di Efeso’ petroniana”, *Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina*, 411-424. Perugia: Ist. di Filologia Latina & Roma: Cadmo ed.
- PERRY, Ben Edwin (1967). *The ancient romances. A literary-historical account of their origins*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- PERUTELLI, Alessandro (1986). “Enotea, la capanna e il rito magico: l’ intreccio dei modelli in Petron. 135-136”, *MD* 17: 125-143.
- (1990). “Il narratore nel *Satyricon*”, *MD* 25: 9-25.
- PETERSMANN, Hubert (1995). “Religion, superstition and parody in Petronius’ *Cena Trimalchionis*”, *GCN* 6: 75-85.
- PIANO, Carmela (1976). “La moralità epicurea del *Satyricon*”, *RAAN* 51: 3-30.
- PHILLIPS, Warren Kaye (1985). *Ilusion and reality in the Satyricon*. Ann Arbor (Michigan): University Microfilms International.
- PÖHLMANN, Egert (1972). “ΤΙΛΠΩΔΙΑ”, *Glotta* 50: 144-156.
- PUCCIONI, Giulio (1973). “L’ *Ilioupersis* di Petronio”: *In mem. E. V. Marmorale*, Univ. di Genova: Ist. di Filol. Class. 37: 107-138.
- RANKIN, H. D. (1962). “Saturnalian wordplay and apophoreta in *Satyricon* 56”, *C&M* 23: 134-142.
- (1971). *Petronius the artist*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- RELIHAN, Joel C. (1993). *Ancient Menippean satire*. Baltimore – London: Johns Hopkins University Press.

- RICHARDSON, T. Wade (1980). "The sacred geese of Priapus? (*Satyricon* 136, 4f.)", *MH* 37: 98-103.
- RIEWALD, J. G. (1966). "Parody as criticism", *NPh* 50: 125-148.
- RONCALI, RENATA (1986). "La cintura di Venere (Petronio, *Satyricon*, 126-131)", *SIFC* 4: 106-110.
- ROSE, K. F. C. (1961). "The author of the *Satyricon*", *Latomus* 20: 821-825.
 ——— (1971). *The date and author of the Satyricon*, *Mnemosyne* Supplement no. 16. Leiden: Brill.
- ROSE, Margaret A. (1993). *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge: University Press. Reimpr. 1995.
- ROSENMEYER, Patricia A. (1991). "The unexpected guests: patterns of *xenia* in Callimachus' *Victoria Berenices* and Petronius' *Satyricon*", *CQ* 41: 403-413.
- SAINT-DENIS, E. de (1965). *Essais sur le rire et le sourire des Latins*. Paris: Les Belles Lettres.
- SALEMME, Carmelo (1970/72). "Un contributo a Lucano e Petronio," *P&I* 12-14: 64-77.
- SANGSUE, Daniel (1994). *La parodie*. Paris: Hachette.
- SCAROLA, Maria (1986). "Un naufragio da capelli (Petronio, *Sat.*101-115)", *AFLB* 29: 39-56.
- SCHMELING, Gareth (1969). "Petronius: satirist, moralist, Epicurean, artist", *CB* 45: 49-50 e 64.
 ——— (1971). "The *Satyricon*: forms in search of a genre", *CB* 47: 49-52.
 ——— (1992). "Petronius 14.3: shekels and lupines", *Mnemosyne* 45: 531-36.
 ——— (1996). "The *Satyricon* of Petronius", SCHMELING, Gareth ed., *The novel in the ancient world*, 457-90. Leiden – New York – Köln: Brill.
- SCOBIE, Alexander (1969). *Aspects of the ancient romance and its heritage. Essays on Apuleius, Petronius, and the Greek romances*. Meisenheim am Glan: Hain.
- SILVA, Maria de Fátima (1985-86). "Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípides", *Humanitas* 37-38: 9-86.
 ——— (1987). *Crítica do teatro na Comédia Antiga*. Coimbra: INIC (reimp. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica, 1997).
- SLATER, Niall W. (1990). *Reading Petronius*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.
- SOCHATOFF, A. Fred (1970). "Imagery in the poems of Petronius", *CJ* 65: 340-344.
- SOMMARIVA, Grazia (1984). "Eumolpo, un 'Socrate epicureo' nel *Satyricon*", *ASNP* 14: 25-53.
- SOVERINI, Paolo (1976). "Le perversioni di Encolpio (Per una nuova possibilità di interpretazione di Petr. 9,8 s.)", *MCSN* 1: 99-107.
 ——— (1985). "Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio", *ANRW* 2.32.3: 1706-79.
- STAGNI, Ernesto (1988). "Petronio, *Satyricon* 94, 11", *MD* 20-21: 317-21.

- STARR, Raymond J. (1987). "Trimalchio's *Homeristae*", *Latomus* 46: 199-200.
- STEPHENS, Susan A. (1994). "Who read ancient novels?" TATUM, James ed., *The search for the ancient novel*, 405-418. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- SULLIVAN, John P. (1963). "Satire and realism in Petronius", SULLIVAN, John P. *Critical essays on Roman literature – Satire*, 73-92. London: Routledge & Kegan Paul.
- (1968). "Petronius, Seneca, and Lucan: a Neronian literary feud?" *TAPhA* 99: 453-467.
- (1971). "Petronius and his modern critics", *BR* 19: 107-124.
- (1977). *Il Satyricon di Petronio. Uno studio letterario*. Traduzione di LABRIOLA, I. Firenze: La Nuova Italia.
- (1985). "Petronius' *Satyricon* and its Neronian context", *ANRW* 2, 32.3: 1666-82.
- TATUM, James (1994). "Introduction", TATUM, James ed., *The search for the ancient novel*, 1-19. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.
- VEYNE, Paul (1964). "La Vénus de Trimalcion", *Latomus* 23: 802-6.
- (1964). "Le je dans le *Satyricon*", *REL* 42: 301-324.
- WALSH, P. G. (1968). "Eumolpus, the *Halosis Troiae*, and the *Bello ciuile*", *CP* 63: 208-212.
- (1970). *The Roman novel. The 'Satyricon' of Petronius and the 'Metamorphoses' of Apuleius*. Cambridge. 1995 (reimpr. da ed. de 1970). Bristol: Bristol Classical Press.
- (1974). "Was Petronius a moralist?" *G&R* 21: 181-190.
- WATT, Ian (1973). "Réalisme et forme romanesque", *Poétique* 16: 521-40.
- WELLEK, R. e WARREN, A., (s. d.). *Teoria da literatura*. Trad. de CARMO, J. P. e. Lisboa: Europa-América.
- WESSELING, Berber (1988). "The audience of the ancient novels", *GCN* 1: 67-79.
- WHITTICK, G. Clement (1957). "Echion's son and his tutors (Petronius 46.3-8)", *RhM* 100: 392-3.
- WICKS, Ulrich (1989), *Picaresque narrative, picaresque fictions. A theory and research guide*. New York: Greenwood Press.
- ZEITLIN, Froma I. (1971). "Petronius as paradox: anarchy and artistic integrity", *TAPhA* 102: 631-684.
- (1971a). "Romanus Petronius: a study of the *Troiae halosis* and the *Bellum ciuile*", *Latomus* 30: 56-82.

(Página deixada propositadamente em branco)

INDEX LOCORUM

<i>Anthologia Palatina.</i> 6.333 124 Ácio <i>Telephus</i> 613-18 R.3 66 Apolónio de Rodes <i>Argonautica</i> 2.178-300 120 Apuleio <i>Asinus aureus</i> 1.8.37 61 Aquiles Tácio 1.8.2 35 1.8.7 35 1.14.2 40 1.15.1-8 40 1.16.1-3 40 2.11.2-4 40 2.15.1-4 40 2.21.1-4 35 2.23 34 2.36.3 35 3.1.1-4.3 40, 45 3.16.5-17.1 41 3.20 41 3.21.3-5 41 3.25.1-3 40 3.5.4 43 4.19.1-6 40 4.2.1-3.5 40	4.4.1-7 40 5.2.1-2 40 5.23 34 5.27 34 5.7.4-5 41 7.12.4 44 7.6.3-4 41 8.6.4 40 Aristófanes <i>A Paz</i> 173 ss. 21 <i>Os Acarnenses</i> 404-408 21 440-441 21 Aristóteles <i>Poética</i> 18.12-15 99 Baquílides Fr. 20B13 112 Fr. 21Sn.-M. 112 Calímaco <i>Epigramas</i> 28.4 Pf. 72 <i>Hécale</i> 15-16 112 Cáriton 1.1.2 48 1.4.9-12 35 1.5.2 41	1.6.1-2 41 1.9 37 2.1.2 44 2.3.6 48 2.9.6 44 3.3.1 41 3.3.6 49 3.5.6 41 3.7.4-6 44 5.5.2-3 39 5.10.6-10 41 6.2.8-11 41 7.1.5-11 41 7.2.4 35 8.1.4 36 Catulo 11.21-24 61 Cícero <i>Brutus</i> 203 132 233 132 276 132 <i>De oratore</i> 3.220 132 <i>De suppliciis</i> 32 29 <i>Orator</i> 99 132 <i>Philippicae</i> 2.18.44 39
---	--	---

<i>Pro M. Caelio</i>		1039-40	104	10.285 ss.	102
17.41	133	1043-44	104	14.114	102
<i>Pro Murena</i>		<i>Ifigénia Táurica</i>		14.346-51	54
26	29	1017-19	104	14.350-51	54
<i>Tusculanae</i>		1020	104	14.352-3	54
<i>disputationes</i>		1021	105	18.478 ss.	40
3.19.44	98	1024-27	105	20.234-235	35
		1028	105	22.304 ss.	36
Dião Cássio		1033	105	23.678-680	102
52.13.1-2	143	1044	105	<i>Odisseia</i>	
61.10	97	<i>Íon</i>		1.498 ss.	47
62.19	143	184 ss.	40	4.803-841	44
62.29.2	143	881-922	37	5.313-332	45
		1128 ss.	40	6.154-157	67
Dionísio de		<i>Medeia</i>		9	103, 107
Halicarnasso		386-388	38	9.162	106
1.48.2	99	502-503	39	9.173 ss.	53, 106
Ésquilo		Frg. 698	21	9.182-3	53
<i>Agamémnon</i>				9.229 ss.	103
416-19	47	Galba		9.240 ss.	53
646-673	45	19.3	143	9.315 ss.	103
874-6	40	Gélio		10.210-243	111
1372-3	41	12.2	95	10.334-5	54
<i>Os Persas</i>				11	60
176 ss	44	Heliodoro		11.271-280	102
		1.4.1	47	11.541-51	60
Estácio		2.2.1	41	11.552-62	60
<i>Silvas</i>		2.4.4-5.1	41	11.563-64	60
2.7	101	2.25.6-7	47	12.39-54	54
5.5.80	134			12.154-184	54
		Herodas		12.184	54
Eurípides		4.11 ss.	125	14.48-51 ss.	111
<i>Andrómaca</i>				19.562-567	
394	98	Hesíodo			44, 63
<i>O Ciclope</i>		<i>Trabalhos e dias</i>			
195	115	57-58	35	20.17 ss.	55
<i>As Fenícias</i>					
1264 ss.	102	Higino		Horácio	
1455 ss.	102	135	99	<i>Arte poética</i>	
446-636	102	Homero		453-76	72
81-2	102	<i>Ilíada</i>		<i>Epístolas</i>	
<i>Hécuba</i>		1.348 ss.	63	1.5	30
560-1	47	2.478	35	<i>Odes</i>	
905	98	3.166-242	40	2.18.1 ss.	112
916 ss.	99	4.387 ss.	102	3.1.1	72
<i>Helena</i>		4.406 ss.	102	<i>Sátiras</i>	
243-247	37	6.222 ss.	102	1.5.51-56	29
1032-34	104	8.306-8	60	2.3	30

2.4.11 ss.	30	1.8.9-10	110	4.1-2	133
2.5	70	1.8.23-28	115	4.4	133
2.5.1 ss.	30	2.1.23-24	111	4.5.3	133
2.6	30	2.11.12-14	93	5.5-6	71, 101
2.8	30, 57	3.7.8-12	108	6.1	131
Juvenal		3.7.15-16	109	7.1	61
4.34-36	30	3.7.19-20	109	7.2	61
5.98	70	3.7.21-22	109	7.4	46
7	135	3.7.27-30	108	9.4-5	34
10.15.18	97	3.7.43	109	9.5	46
12.93 ss.	70	3.7.46-50	108	10.2	133
Longo		3.7.55-58	109	12-15	126
proémio	40	3.7.65-66	109	12.1	126
2.32.1	47	3.7.69-72	110	12.2	126
Lucano		3.7.74-75	110	12.3	46
<i>Farsália</i>		3.7.77-8	108	13.1	93
1	74	3.7.79-80	108	13.4	126
1.8	69	<i>Fastos</i>		14.1	127
2	74	1.419	107	14.2	127
3	74	2.571-8	113	14.5	127
4.799 ss.	70	2.579-582	114	14.7	128
7	74	582	113	15.2	128
Luciano		<i>Metamorfozes</i>		15.3	128
<i>Uma história verídica</i>		1.137	112	15.4	128
1.2	23	8.635 ss.	111	15.5	128, 129
1.3	23	8.635-636	112	15.7	129
1.4	23	8.640	112	15.8	129
Lucrécio		8.644-650	113	17.1	119
1.1	122	8.645	112	17.3	119
3.888 ss.	96	8.651-656a	113	17.4	37, 119
3.910-913	96	8.681-688	115	17.5	119
3.978 ss.	96	8.689-724	116	17.7	43, 119
4.962 ss.	96	Pausânias		17.8	61, 119
4.962-1036	43	8.22.4	120	17.9	121
5.1119	96	Pérsio		18.1	119
Marcial		1.15 ss.	143	18.5	119
<i>Epigramas</i>		Petrônio		18.6	35
5.56	135	<i>Satyricon</i>		18.7	119
Ovídio		1-2	131	20-26	119
<i>Amores</i>		1.1-2	131	25.4-5	119
1.8.3-4	114	1.3	37, 132	27.1	80
1.8.5	111	2.2	132	27.3	80
		2.4	132	27.5-6	80
		3.1	133	29.1-2	84
		3.2	133	29.3 ss.	123
				29.5-6	123
				29.8	123

31.8	80	71.12	80	89.15-16	99
32.1	80	72.7	84	89.27	99
32.3	125	72.9-10	62	89.53	99
34.10	78	72.10	62	90.1	101
34.10.1	96	74.1	124	91.1	46
34.7	78, 80	74.2	124	92.7	46
34.7ss.	80	74.7	80	92.12	47
36.6	55	77.2	79, 80	94	41
37.8	80	77.7 ss.	80	94.1	35
39.3	55	78.4	78	94.1-2	66
39.14	80	79.9	71, 101	94.8	42
44.18	125	80.3	102	94.12-14	42
46.1	134	80.4	63	94.14-15	42
46.3	134	80.6	101, 126	94.15	42
46.3-4	134	80.9.2-3	93	97.4	52
46.5	134	80.9.3	96	97.5	52
46.7	135	81.1-2	63	98.5	52
46.8	134, 136	81.3-5	38	99.3	85
47.5-6	129	81.5	39	99.5	53
47.6	81	81.6	101	99-100.2	35
47.12	80	82.1 ss.	64	100	46
48.3	80	83 ss.	40	100.1	88
50.5-6	136	83.1	65	100.2	89
52	77	83.4	35, 65	100.3-5	53
52.3	80	83.7	66	101.3-4	53
54	100	83.10	71, 101	101.4	118
55.2-4	80	84.1-4	35	101.5	38, 53
55.3	78, 79, 82	85-87	136	101.7	
55.5	82	85.1	136		53, 104, 117
59.2	77	85.2	136	101.8	105
60.9	124	85.3	136	101.9	53, 105
61.5	56	85.4	121	101.11	53, 105
62.6-14	118	85.5	121	102.1-2	105
63.1	118	86.1	121	102.3-4	53
63.4-10	118	86.4	121	102.3-7	105
64.1	118	87.4	137	102.8-9	105
65.3	83	88		102.10-12	105
65.7	83	35, 86, 101, 145		102.13	105
65.9-11	83	88.6	71, 101	102.14-16	106
68.4	57	88.9	71	103.1	117
69.8	129	89.1.1	100	103.1-2	106
70.1	129	89.1.11-12	98	103.3	101
70.10	80	89.1.15	100	104.1	61
71.1	35	89.1.29	100	104.1-2	43
71.4	80	89.1.54	100	104.2	118
71.4 ss.	80	89.1.56	101	104.4	118
71.5 ss.	79	89.1.62	71	105.1	118

105.2-3	118	119-123	74	137.7-8	115
105.4	118	119.31	71	137.15	115
105.5-7	118	124.2	70, 100	138.3-4	114
105.10	53	125.3	70	138.5	50
106.2	43	125.4	96	138.7-8	50
106.3	35	126	48	139.2	61
107.11	35	126.1	107	139.4	50
108.5	130	126.2	107	140.1	138
108.6-7	130	126.9	50	140.2	138
108.10-11	130	127.3		140.4	138
108.13	68		48, 54, 121	140.7	138
108.14	38, 69	127.5	54	140.12	49
108.14.13	70	127.7	54	140.14	84
109.2-3	118, 130	127.8-10	108	140.14-15	35
111.3	35	127.9	54	141.2	70
111.6	35	127.10	55	141.2-4	85
111.11-12	58	128.6	43	fr. 25	96
112.1	35	128.7	84, 109	Fr. 30	96
112.2	59	129.1	109		
114.1	45	129.5	109	Platão	
114.10	42	129.8	109	<i>Fédon</i>	
114.2	45	129.10-11	109	118a	125
114.3	45	130.1-6	109	<i>O Banquete</i>	
114.4	45	132.8	68	212 c	83
114.6	45	132.9-10	110	212 d-e	83
115.1-5	74	132.11	59	213 a-b	83
115.4	144	132.13	55	214 b-c	83
115.6	67	132.15	139	215a ss.	83
115.7	67	133.2	61, 122		
115.7 ss.	96	134.3	112	Plauto	
115.8-18	35	134.12	110, 125	<i>Bacchides</i>	
115.9-10	89	134.12.8-10	111	933	98
115.9-19	90	134.12.11-16	111	1053-1058	28
115.10	90	134.12.12	111	<i>Curculio</i>	
115.12	70, 90	135.1	113	5-6	29
115.12-15	91	135.3-4	113	23-24	28
115.14	67, 92	135.4	112	47	29
115.16-19	92	135.8	110, 112	49-56	28
116.1	68	136.1	113	88-89	28
116.2	70	136.1-2	113	162	29
116.4-9	70	136.3	114	216-222	28
117.5	126	136.6	114, 120	217-218	28
117.5-6	126	136.11	114	260-273	28
117.9	126	136.13	115	288-295	28
118		137.1	115	328-363	29
24, 51, 72, 76		137.5	115	574-575	29
118.6	143	137.6	115, 120	630	29

<i>Menaechmi</i>		15.4	94	114	77, 97
836-840	28	21.7	93	114.1	81, 145
<i>Mercator</i>		<i>Consolatio ad</i>		114.4	80, 81
1-7	28	<i>Polybium</i>		114.4-11	80
830-837	28	1.2	92	114.6	81
932-934	28	9.4	93	114.9-16	81
<i>Miles gloriosus</i>		9.6	90	115.10-12	85
597-613	28	9.6-7	94	123.10-11	97
<i>Rudens</i>		<i>De beneficiis</i>		<i>Hercules furens</i>	
154-5	90	4.32.3	97	947	100
268	28	5.20.4	95	970	100
942	28	6.35.5	92	1196	100
Plínio-o-Velho		<i>De breuitate uitae</i>		1314	100
13.2	112	12.8	92	<i>Medea</i>	
14.4.51	97	20.3	78	467	100
14.51	143	20.5	91	480	100
28.24	125	<i>De ira</i>		516	100
28.26	124	2.5	93	698	100
28.57	124	<i>De remediis</i>		701	100
33.24	125	<i>fortuitorum</i>		719	100
Plutarco		5, 2, 4, 5	95	958 ss.	132
<i>Cato maior</i>		<i>De tranquillitate</i>		<i>Naturales</i>	
3.2	80	<i>animi</i>		<i>quaestiones</i>	
<i>Crassus</i>		1.17	81	1.16.3	92
32	33	<i>Epistulae morales</i>		2.59.3-4	95
<i>Moralia</i>		4.10	78	4, praef. 7	89
60DE	143	12	77	7.32.1-2	87
Propércio		12.8	78	<i>Phaedra</i>	
4.5.1 ss.	110	12.10	79	424	100
Quintiliano		16.8	112	499	100
1.2.9-10	135	27	77	528	100
6.1.36	132	27.5	77	1000-1108	99
8.5.18	97	27.6	77	Sêneca Retor	
9.2.35	26	27.7	78	<i>Controuersiae</i>	
10.1.125-131	95	47	77	2.1.15	132
11.3.57	132	47.1	79	9.2.26-27	132
11.3.181-2	132	47.2	80	Sófocles	
Sêneca		73.6-8	88	<i>Rei Édipo</i>	
<i>Agamemnon</i>		88.12	88	800-804	46
463	100	88.37	92	Suetônio	
643-45	99	92.34-5	95	<i>Cláudio</i>	
<i>Consolatio ad</i>		99.8-9	95	32	129
<i>Marciam</i>		99.9	94	<i>Nero</i>	
6.3	94	99.31	91	12.4	123
11.3-5	93	101.4-6	91	19	143
		105.7	96		
		112	97		

38	101	1.214	64	4.38-39	59
39.1-2	143	1.306	67	4.696-697	58
49.1	143	1.418-420	68	5	45
Tácito		1.420-437	71	5.1	57
<i>Annales</i>		1.442-93	98	5.12-13	45
5.6-7	145	1.455-6	65, 66	5.17-18	45
6.27	78	1.462	65	5.20	45
13.3	97	1.482	59	5.20-24	45
13.42	97	1.494-497	65	5.670	69
14.6	144	1.605-606	66	5.670-671	69
14.42-45	80	1.730	124	6.14	40
14.48-49	143	2.13-56	74, 98	6.91	122
14.50	143	2.17	98	6.417-424	62
14.52	97	2.26-28	99	6.420	62
14.59.2-3	145	2.44	55	6.468	60
15.17	143	2.195-227	74, 98	6.469-470	59
15.68	143	2.213-15	99	6.471	59
15.69.2-3	145	2.213-215	74	6.700-1	68
15.70	74	2.241-2	98	6.893-6	44
16.19	80, 145	2.250-267	98	6.893-9	62
<i>Historiae</i>		2.265	71	7.425-426	67
4.45	78	2.314-317	64	8.115	69
Teofrasto		2.479	68	8.115-116	69
<i>Characteres</i>		2.528	64	9.139-40	69
27	77	2.577-582	38	9.140	70
		2.588	64	9.297-299	66
Tito Lívio		2.595	64	9.427-8	63
<i>Ab Vrbe condita</i>		2.671-2	64	9.436	59
1.13.1-3	102	2.745	64	9.444-445	41
1.57-58	34	2.761	64	9.446-449	66
Virgílio		2.761	64	9.641	66
<i>Bucólicas</i>		2.790	56	11.100	69
5.16	59	2.792-3	68		
<i>Eneida</i>		2.250-267	74		
1	45	3	45	Vitrúvio	
1.12	70	3.194-5	45	3.4.4	124
1.34-35	45	3.198	45	Xenofonte de Éfeso	
1.88-89	45	3.200	45	1.2.7	48
1.98	45	3.201-202	45	2.1.4	41
1.102-104	47	3.209-244	120	3.5-8	41
1.115	45	3.590-592	45	4.3.1	47
1.177-179	67	4.4	59	4.3.5	47
		4.11	59	5.8.8-9	41
		4.34	58		

(Página deixada propositadamente em branco)

*

Execução gráfica

Colibri – Artes Gráficas
Faculdade de Letras
Alameda da Universidade
1699 Lisboa Codex
Telef. / Fax 21 796 40 38
Internet: www.edi-colibri.pt
e-mail: colibri@edi-colibri.pt

Paulo Sérgio Ferreira, assistente do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, licenciou-se nessa Universidade em 1995. A dissertação de mestrado, que está na base desta publicação, foi defendida em 1998. Publicou recentemente uma tradução do Livro III dos *Epigramas* de Marcial, e alguns artigos sobre a teoria da paródia antiga e sobre o tema da escravatura nas obras de autores latinos. Dirigiu elementos do *Thiasos* do Instituto de Estudos Clássicos na encenação do *Epídico* de Plauto, que se estreou em 1999.

*

Uma aura de mistério envolve o autor do *Satyricon*, aqui estudado na persuasão de que se trata do *Titus Petronius Niger*, procônsul da Bitínia, cônsul em 62 da era cristã e árbitro das elegâncias da corte de Nero. A estranheza do seu viver, a exiguidade dos testemunhos que se lhe referem e o estado de mutilação do romance criam dificuldades tais de interpretação que quaisquer afirmações críticas estão sujeitas a caução. Mas o estudo do *Satyricon* não é por isso menos apaixonante, já que os fragmentos subsistentes constituem uma amostra do que seria uma *Odisseia* paródica: as paródias do romance sentimental, da épica, das cartas e dos tratados morais de Séneca, das tragédias de Eurípedes e de Séneca, da poesia mitológica e galante de Ovídio, da historiografia, da obra de Platão e do funcionamento de determinadas instituições romanas reflectem uma amargurada visão anti-épica da história romana em geral e da época de Nero em particular, bem como uma crítica velada aos falsos moralistas, que afectavam a adesão aos valores estoicos, mas não viam, de forma coerente, os princípios que apregoavam.



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA



EDIÇÕES COLIBRI

