

PETRÓNIO E A INCONSTÂNCIA DOS *PUERI DELICATI**

DELFIN F. LEÃO

(Universidade de Coimbra)

Abstract: with this paper, the author seeks to analyse the way Petronius presents the *pueri delicati* in the *Satyricon*, by following their dubious behaviour: emotional faintness and ambiguity of character; explosions of jealousy and fury; expressions of superior disdain towards secured lovers.

Key-words: *pueri delicati*; Petronius' *Satyricon*; pederastic love.

Ao longo do *Satyricon*, são frequentes as peripécias motivadas pela entrada em cena de belos jovens, que despertam noutras personagens um misto de arrebatamento irrefletido ou mesmo de fúria descontrolada, consoante as circunstâncias que acompanham e motivam o jogo de sedução. Nem todos, porém, correspondem a padrões de beleza universalmente reconhecidos; assim acontece com Trimalquião, que tem um favorito de nome Creso, a quem considera *deliciae suae*, mas que o narrador apresenta em termos pouco elogiosos (64.6-12):

Era um miúdo todo remeloso, com uns dentes muito amarelos, que tinha uma cadelita negra, vergonhosamente gorda, envolta numa faixa verde; sobre o leito, havia colocado meio pão, que teimava em enfiar-lhe pelas goelas abaixo, apesar das suas náuseas de repulsa. Espevitado por estas atenções, Trimalquião mandou que trouxessem Cílix, "o guardião da

* Todas as traduções apresentadas são da nossa responsabilidade e feitas a partir do original latino, seguindo a edição de Konrad MÜLLER e Wilhelm EHLERS, *Petronius Satyricon* (Zürich, Artemis & Winkler, 1995).

casa e dos seus moradores”. Sem detença, logo fizeram entrar um canzarrão enorme, segurado por uma corrente; assim que o porteiro lhe ordenou, com um golpe de calcanhar, que se sentasse, tratou de abancar diante da mesa. Foi então que Trimalquião, atirando ao animal um pão branco, comentou:

— Cá em casa, ninguém me tem mais afeição do que ele.

O miúdo, que ficara todo aborrecido por ele ter louvado Cílix tão abertamente, pousou a cadelita no chão e começou a aticá-la para armar luta. Ora Cílix fez uso da sua condição de cão e encheu o tricínio com uma ladradura ensurdecadora, a ponto de quase despedaçar a Pérola de Creso. E o tumulto não se ficou pela rixa, pois um candelabro tombou sobre a mesa e partiu em bocados todos os copos de cristal, salpicando alguns convidados com azeite a ferver.

Para não se mostrar afectado por aqueles danos, Trimalquião deu um beijo ao miúdo e ordenou-lhe que subisse para as suas costas. Creso não tardou a pôr-se às cavalitas dele, golpeando-lhe em seguida os costados com a palma da mão, ao mesmo tempo que gritava, entre risadas:

— Boca, boca; quantos dedos tenho aqui?

É certo que o amor se rege por uma óptica própria, mas a figura asquerosa de Creso acaba por contribuir igualmente para delinear a atmosfera de mau gosto que acompanha, geralmente, a caracterização do universo que rodeia o novo-rico. Ainda assim, este episódio torna evidente uma característica típica dos *pueri delicati* no *Satyricon*: a ascendência que têm (ou julgam ter) sobre os respectivos amantes, bem como as explosões de fúria e de ciúmes que esse estatuto lhes autoriza. Trimalquião tolera os desacatos de Creso e procura mesmo disfarçar os prejuízos que ele provoca, de maneira que o percalço é ultrapassado sem produzir outro incómodo nos convivas, para além do azeite com o qual alguns foram salpicados. Esta relativa in consequência do episódio explica-se, provavelmente, pelo facto de Creso ser o *puer* oficial do liberto. No entanto, já quase no final do festim, numa altura em que as taças de vinho começavam a toldar o entendimento dos presentes, Trimalquião obsequia os convidados com uma penosa discussão doméstica, que envolve não apenas insultos verbais, mas até agressões físicas (74.8-10):

A partir deste momento, a nossa boa disposição sofreu um abalo. De facto, entre os novos servidores vinha um escravo que não era nada feio, pelo que Trimalquião se lançou sobre ele e começou avidamente a cobri-lo

de beijos. Foi então que Fortunata, para fazer valer de igual para igual os seus legítimos direitos, desatou a dizer mal de Trimalquião, acusando-o em voz alta de ser um merdas e um sem-vergonha, por se mostrar incapaz de conter os apetites. Por último, brindou-o com mais um mimo: «Cão!» Trimalquião, por seu turno, incomodado com tamanha gritaria, atirou com um copo à cara de Fortunata.

O episódio, motivado por um acesso repentino de *libido* na pessoa do anfitrião, expõe novamente a grosseria e mau gosto que o caracterizam. Desta vez, porém, ninguém fica alheio ao incidente. Antes de mais, porque a figura do *puer non inspeciosus* é registada pelo próprio narrador e, por conseguinte, o interesse de Trimalquião será, de alguma forma, partilhado por outros comensais; em seguida, porque a disputa soez entre o anfitrião e a consorte acentua o desconforto dos convivas e prepara o final do banquete, dando ainda ao liberto o pretexto para narrar a história da sua vida. Finalmente, a reacção violenta de ambos acaba por denunciar os perigos inerentes ao fascínio pelos *pueri*, mesmo quando estes não tomam parte activa e consciente no jogo de sedução.

Ainda assim, dentro da galeria de personagens do *Satyricon*, há sobretudo duas figuras que, a este nível, se destacam entre as restantes: antes de mais, Gíton, a quem cabe o *opus muliebre* no triângulo amoroso e detém um grande ascendente emotivo, em particular sobre Encólpio, motivando ainda parte da evolução da narrativa; finalmente, o Menino de Pérgamo, retratado por Eumolpo enquanto jovem aventureiro, que ilustra, acima de todos os outros, o carácter venal e interesseiro dos *pueri*. É sobre estes dois casos que vamos centrar, em especial, a nossa análise.¹

Começemos pela história do Menino de Pérgamo (85.1-87.10). Eumolpo vai referir esta bravata amorosa como forma de reconfortar o dorido Encólpio (a braços com a afronta ainda quente da traição amorosa de Gíton), mostrando-lhe que, afinal, a inconstância dos *pueri* é de todos os tempos. O velho poeta inicia a exposição nos seguintes termos (85.1):

Certa vez, quando fui para a província da Ásia, em serviço militar, ao mando de um questor, recebi hospedagem em Pérgamo. Ali residia eu de bom grado, não só pela comodidade da casita, mas também por causa do

¹ Nesta abordagem, recuperaremos parte da argumentação explorada, com mais pormenor, em LEÃO (1998a) 68-71; (2000).

filho do hóspede — uma verdadeira estampa! Tratei logo de magicar numa estratégia, com que me não tornasse suspeito, ao dono da casa, de andar caído de amores.

A acção é colocada num passado impreciso, mas certamente distante, pois Eumolpo é agora um *senex canus* (83.7) e a aventura passa-se numa altura em que ele servia como militar. A colocação da história na província da Ásia, na cidade de Pérgamo, permite estabelecer um contacto com a realidade factual, mas ajuda também a recriar uma atmosfera lendária, propícia ao relato. De facto, esta região remetia, no imaginário romano, para um cenário de luxúria refinada. Quanto a Eumolpo, esse tinha boas razões para se dar por satisfeito, perante o conforto da casa e as expectativas criadas pela beleza do *puer* que nela vivia. Desejoso de estreitar as relações com o filho do anfitrião, o soldado pensa na forma de não deixar desconfiado aquele *pater familiae*. Elabora, para isso, um plano cuidado (85.2):

Ora sempre que, à refeição, se mencionava o amor dedicado a belos jovens, com tamanha veemência me exaltava, com tão carrancuda aspereza me negava a profanar os ouvidos com tema assim indecoroso, que a mãe, em especial, me contemplava como a um dos grandes sábios.

O ardil consistia em assumir um comportamento de pudico moralista, de defensor intransigente da inocência.² O plano resulta e a própria mãe — a despeito de toda a intuição feminina — é a primeira a considerá-lo um dos grandes sábios.³ Estava aberto o caminho para um relacionamento privilegiado com o adolescente (85.3):

Já eu começara a acompanhar o rapaz ao ginásio, já eu organizava os seus estudos, já eu lhe dava aulas e fazia recomendações, não fosse algum saqueador de corpos ser admitido lá em casa.

Eumolpo assume o papel de pedagogo de pleno direito; a sua presença em todos os actos da vida do miúdo é salientada pela hipertrofia da referência à primeira pessoa. A maior diligência colocava-a ele na vigi-

² Esta falsa indignação encontrará paralelo mais sincero no final do conto (87.10). Cf DIMUNDO (1982-1983) 174.

³ A leitura de Eumolpo em chave socrática tem sido acentuada já por vários estudiosos; e.g. DIMUNDO (1983); SOMMARIVA (1984). O paralelo com Sólon, alargado a toda a actuação de Eumolpo, é explorado em LEÃO (1998b).

lância a algum *praedator corporis* que pretendesse insinuar-se em casa. Mas fá-lo, não para seguir os conselhos de Pausânias no *Banquete* (183c) de Platão, segundo o qual é missão do pedagogo manter longe dos amados os seus amantes: a intenção do Bom Cantor é ficar com a exclusividade da atenção e desfrute do *puer*.

Assim que a ocasião se lhe ofereceu, o soldado/pedagogo tratou de vencer a aparente pudicícia do miúdo. Por três vezes o tentou, com atrevimento crescente; nas três foi bem sucedido o *uotum*: «Vénus, [...] senhora minha, se eu puder beijar este menino de forma que ele se não aperceba, amanhã lhe darei um par de pombas (85.5); se o [...] puder acariciar com mão atrevida, sem que ele se aperceba, dar-lhe-ei, pela sua complacência, um par de galos lutadores dos mais aguerridos (86.1); deuses [...] imortais, se deste menino adormecido conseguir uma união completa e de acordo com os meus desejos, em reconhecimento por esta felicidade lhe darei, amanhã, um esplêndido corcel da Macedónia, mas com uma única condição: que ele não dê conta de nada (86.4).» Tudo se passa com um acordo tácito entre ambos: o *puer* finge dormir; Eumolpo finge acreditar nisso. As oferendas, destinadas ao miúdo (embora as preces sejam feita aos deuses), são significativas: as duas pombas, além de aves de Vénus, a deusa invocada, são símbolo de fidelidade conjugal; o par de galos constitui uma dádiva frequente entre amantes homossexuais; o cavalo sugere a imagem da impetuosidade do desejo. Mas o *puer*, como vulgar meretriz, só olha ao *pretium* e, quando este falta, começa a esfriar a disponibilidade.

O soldado/pedagogo, contudo, não desistira. Uns dias mais tarde, volta à carga. E o filho do anfitrião, enquanto propalava ameaças (87.3: «ou dormes ou vou já dizer ao meu pai; [...] vou acordar o meu pai»), deixava que fossem caindo as resistências e gostou, inclusive, do atrevimento do Bom Cantor. O rapaz, que até aí assumira um papel passivo (cf. 86.1, *patienti*) toma, agora, a dianteira. Três vezes incita um Eumolpo mais e mais estafado à consumação do desejo (87.5-9). Já exaurido, com uma indignação e uma sonolência que nada tinham de fingido ou estudado, o Bom Cantor devolve ao *puer* o estribilho (87.10): «ou dormes ou vou já dizer ao teu pai».⁴

⁴ DIMUNDO (1983), 257, salienta acertadamente que a repetição da ameaça brandida pouco antes pelo rapaz representa um verdadeiro *aprosdoketon*, que surpreende tanto o *puer* como o leitor.

Ao encerrar o episódio, Eumolpo acaba por identificar-se, burlescamente, com o papel de pedagogo que os anfitriões lhe confiaram. Não o faz, contudo, por estar convencido de que essa é de facto a melhor atitude, mas somente porque a insistência incansável do miúdo o irritou, até porque subvertia a tradicional pose do amado. De sujeito passivo e sem vontade aparente, o *puer* foi conquistando uma autonomia progressiva, a ponto de ameaçar a iniciativa e hegemonia do amante.

A história do Menino de Pérgamo, embora importante e ilustrativa do carácter falso e interesseiro dos *pueri delicati*, acaba por ser incidental. Mais significativa é a actuação de Gíton, por ser mais trabalhada e constituir, a par do protagonista Encólpio, das personagens mais importantes do *Satyricon*. Uma das preocupações constantes de Encólpio consiste, precisamente, em garantir a fidelidade e amor de Gíton e daí que o tenha ferido em particular o facto de o jovem adolescente haver deitado por terra, com aparente leviandade, uma relação já antiga. A dor da traição leva o narrador autodiegético a abandonar a locanda onde estivera alojado com o amado e o rival, isolando-se numa outra hospedaria à beira-mar, a fim de carpir sozinho a mágoa do abandono. Aí evoca, com ressentimento crescente, os responsáveis pelo seu estado de desolação: Ascilto, companheiro de múltiplas aventuras, que a inveja havia transformado em inimigo; e Gíton, sobretudo Gíton, a quem Encólpio dedicara o seu amor, mas que, no último momento — e contra o que fazia prever uma longa amizade —, o trocara por Ascilto. É por essa razão que, duplamente ofendido, Encólpio recorda o *puer* desta maneira (81.5):

E que dizer do outro? Ele que, no dia de envergar a toga viril, pegou antes num vestido de mulher; que a própria mãe convenceu a não ser homem; que fez papel de mulher na prisão; que, depois de baralhar e revirar o campo da sua paixão, deixou cair o nome de uma velha amizade e — vergonha das vergonhas! —, como se fora vulgar rameira, tudo vendeu pelo contacto de uma só noite.

Este desabafo permite-nos, desde logo, esclarecer um dos aspectos do *Satyricon*, isto é, o facto de, em parte, constituir uma paródia ao romance de amor grego. Uma das primeiras características dessa escrita romanesca assenta em que a relação do *Liebespaar* é de carácter heterossexual, apesar de cada um dos amantes poder inspirar paixões homossexuais em terceiros. No *Satyricon*, o *opus muliebre* é desempenhado por

Gíton, uma realidade que Encólpio salienta agora com desdém.⁵ Além disso, no romance grego era frequente os amantes terem de enfrentar múltiplos perigos, onde não faltavam ladrões, piratas, guerras, entre outros males da humanidade. Contudo, entre as malhas tecidas pelos caprichos da Fortuna, orientava-os e dava-lhes alento a vontade de se manterem fiéis um ao outro, até à certeza da união final. Ora no *Satyricon* as traições constituem a amarga bebida com que Gíton brinda Encólpio repetidas vezes⁶ – e que este vai desculpando, porque o coração fala mais alto do que a razão.

Abordado segundo esta perspectiva, Gíton até poderia ser incluído entre as personagens femininas do *Satyricon*. E, no conjunto daquelas mulheres geralmente lascivas, dominadoras, pérfidas e cruéis, o juvenzinho de olhar lânguido e ambíguo sobressai até de forma positiva. Afinal, possui algumas das qualidades atribuídas, desde sempre, às mulheres: sabe cozinhar; demonstra providência, intuição e diplomacia (necessária, mais do que uma vez, para acalmar o ânimo exaltado de Encólpio); e, acima de tudo, é dotado de uma beleza que a todos encanta e desarma.⁷ Não faltam ainda as lágrimas fáceis e as crises de nervos, que ele sabe utilizar de forma eficaz para se desembaraçar de situações difíceis.

Ao poder destrutivo desta inconstância de sentimentos, já detectada noutros *pueri*, Gíton junta ainda uma deformação literária que lhe acentua ainda mais a ambiguidade do carácter.⁸ Apesar de ser, juntamente com Encólpio, uma das duas únicas personagens que permanecem do início ao fim do romance e de constituir uma referência constante para o narrador, mal ultrapassam a dezena as tiradas em discurso directo que

⁵ No casamento burlesco de Gíton e Pâniquis (a *uirguncula* que acompanha Quartila, sacerdotisa de Priapo), o jovem desempenha um papel masculino, embora a cena assuma contornos de brincadeira de crianças (*lusus puerilis*), forçada pela lascívia dos adultos (25.1-26.5).

⁶ E.g. a ambiguidade da relação de Gíton com Eumolpo (92.3 sqq.) e com Trifena (113.7-9).

⁷ E.g. 9.1; 16.1; 79.1-4; 98.7-9; 105.7. Ver também, sobre este aspecto, o curioso retrato de Gíton elaborado por FISHER (1976), esp. 11-13.

⁸ Os efeitos perniciosos de uma formação desarticulada em relação à vida real são detectáveis nos outros *scholastici* (em especial Encólpio, Ascilto e Eumolpo), mas em Gíton assumem uma dimensão verdadeiramente paradigmática.

lhe são atribuídas.⁹ Por isso se tornam tão importantes para a sua caracterização. O traço dominante que emerge desse discurso é a natureza estereotipada e artificial, a ponto de quase se tornar caricatural. Valerá a pena evocar alguns exemplos que ilustram essa realidade.

O primeiro ocorre ainda antes da separação dos três companheiros. Depois do banquete em casa de Trimalquião, Encólpio julga que irá finalmente desfrutar de uma noite calma na companhia de Gíton. Mas vem a descobrir, pela manhã, que Ascilto lhe tinha subtraído o amante. A ruptura era inevitável e, antes dela, a luta. É então que Gíton, a eterna causa de desavenças, intervém (80.3-6):

No meio desta loucura de dois infelizes, o desesperado moço entre lágrimas nos abraçava a ambos os joelhos e pedia, encarecidamente, que a nossa pobre locanda não reproduzisse o cenário de uma nova Tebas; que o sangue de um e de outro não profanasse o sacrário de uma intimidade tão famosa. E dizia em altos brados:

— Mas se, de qualquer jeito, é necessário cometer um crime, aqui têm a minha garganta descoberta! Virem para ela as vossas mãos, cravem nela as vossas espadas! Sou eu quem deve morrer, eu que destruí o vosso juramento de amizade!

Embainhámos as armas, perante tais rogos, e Ascilto foi o primeiro a tomar a palavra:

— Vou pôr ponto final a esta contenda. O rapaz que siga quem lhe apetece; ao menos, que tenha total liberdade na escolha do parceiro.

Quanto a mim, confiado em que uma ligação tão antiga como a nossa equivalia a laços de sangue, não senti o mínimo temor; pelo contrário, com uma ligeireza irreflectida agarrei-me ao acordo e confiei a questão ao nosso juiz. Este não se deu sequer ao trabalho de reflectir, para simular uma hesitação; antes, mal eu proferira a última sílaba, levantou-se e escolheu Ascilto como parceiro.

Gíton surge como o *puer* disputado por dois amantes. Aparentemente, não deseja o mal de nenhum e, por isso, vai colocar-se no meio da luta, com grande aparato e na atitude própria do suplicante. Também aflora logo o universo literário: a referência ao «cenário de uma nova Tebas» eleva Ascilto e Encólpio às alturas de Etéocles e Polinices, que se

⁹ Na verdade, o impacto da simples presença de Gíton acaba por dispensá-lo do uso da palavra.

mataram mutuamente em combate singular. Gíton, o objecto da disputa, corresponderia, por sua vez, ao governo da cidade de Tebas. Mas o jovem leva o paralelo mais longe, amplificando-o. Se alguém tem de pagar é ele; por isso, oferece a vida, com grandeza trágica só comparável à de uma Antígona. A jovem desafiara o edicto de Creonte de dar sepultura ao irmão que atacara Tebas e, com isso, iria sacrificar a própria vida, quando lhe sorriam a juventude, a realeza e o amor. Gíton propõe oferecer-se a si mesmo como reparação por ter deitado a perder o *amicitiae sacramentum*. Em boa verdade, sabe que não corre o risco de ver aceite uma tal proposta. E, quando finalmente o convidam a escolher o amante, a memória do apregoado *sacramentum* não o leva sequer a hesitar na escolha: e assim defrauda por completo as expectativas legítimas do antigo companheiro.

Mas será breve o ressentimento de Encólpio, depois de se ver abandonado por Gíton. Quando, por novo golpe da Fortuna, reencontra o *frater* nos banhos públicos, rapidamente esquece a afronta recebida, acabando ambos por fugir. Com a saída de cena de Ascilto, fica desfeito o triângulo amoroso, pelo que se torna necessário que o autor textual encontre um substituto que mantenha activo esse motor de acção. O terceiro elemento é, logicamente, Eumolpo, que Encólpio havia conhecido na pinacoteca e de cuja boca escutara a bravata do Menino de Pérgamo. O que Encólpio não esperava era encontrar nele um émulo de Ascilto. De facto, o velho poeta, mal viu Gíton, e ainda sem saber que este era o amante fugitivo de Encólpio, logo deu mostras de que o jovem lhe despertava interesse (92.3): «Os meus parabéns» — exclamou ele — «pelo Ganimedes! Hoje irá tudo correr de feição!» As insinuações vão aumentando de tom e assim também a animosidade de Encólpio, até ao ponto de este decidir suicidar-se, quando se descobriu fechado no quarto (94.8-15):

Ao ver-me assim aferrolhado, decidi pôr fim à vida por enforcamento. Tinha já prendido e encostado à parede com o cinto a armação da cama e passava o pescoço pelo nó, quando se abre a porta, entra Eumolpo com Gíton, e do fatal remate me chama, de novo, à luz. Gíton, esse em particular, arrebatado pela dor ao desespero, lança um grito, e, empurrando com ambas as mãos, atira-me para cima da cama, enquanto asseverava:

— Estás bem enganado, Encólpio, se julgas que podes alcançar a graça de morrer antes de mim. A primeira tentativa foi minha: na locanda de Ascilto, andei à procura de uma espada. Se não te houvera encontrado, estava na disposição de me matar, lançando-me num precipício. E para que

saibas que a morte não está assim tão afastada de quem a busca, assiste agora tu ao espectáculo a que querias que eu assistisse.

Depois de assim falar, surripiou a navalha de barba ao criado de Eumolpo e, golpeando uma e outra vez o pescoço, deixa-se rolar aos nossos pés. Grito eu desvairado, e, seguindo a sua queda, com o mesmo ferro busco a via da morte. Mas nem um leve sinal de corte tinha ferido Gíton, nem eu sentia qualquer dor. Em boa verdade, tratava-se de uma navalha romba e por isso sem fio — para dar aos aprendizes a destreza do barbeiro — a que se tinha metido no estojo. Por essa razão, nem o criado se assustara quando lhe roubaram o utensílio nem Eumolpo se tinha dado ao trabalho de interromper aquela morte farsesca.

Ao decidir pôr fim à vida, Encólpio mostra-se genuíno e será com a mesma convicção que, daí a pouco, procura unir-se na morte ao amante que julgava definitivamente perdido. Mas quanto a Gíton não temos as mesmas garantias. Primeiro, o argumento que apresenta de ter buscado o suicídio em casa de Ascilto é aparatoso, mas depende unicamente da sua palavra. Depois, não é seguro que Gíton, de seu natural tão perspicaz, desconhecesse de antemão que a navalha era romba. Podemos até desconfiar de que tudo não passou de uma encenação combinada pelo próprio Eumolpo. Esta suspeição torna-se mais consistente se nos recordarmos de que Gíton, no barco de Licas, se vale do mesmo expediente e com idêntico espavento (108.10-11):

Então Gíton, com grande valentia, aproximou das suas partes a danosa navalha, ameaçando cortar a causa de tantas misérias; deteve Trifena tão grande crime, sem dissimular que concedia o perdão. Também eu, repetidas vezes, encostei a faca de barbear à garganta, sem maior intenção de me matar que Gíton de fazer o que ameaçava. Mas ele representava a tragédia com mais veemência, pois sabia que tinha na mão aquela navalha com que já uma vez se ferira no pescoço.

Esta encenação constitui um complemento esclarecedor do passo que há pouco se evocava. Da mesma forma que Gíton, anteriormente, ao reconhecer-se a causa da separação de Encólpio e Ascilto, se oferecera como vítima expiatória, ameaça agora trincar pela raiz a fonte da actual miséria. A intenção de cumprir a resolução não é maior desta vez que da primeira. Mas, como sempre, consegue atingir o objectivo, pois conhece bem a personalidade dos seus espectadores e aguenta o embuste com mais aprumo do que Encólpio. Contudo, o mais importante, para o nosso

objectivo, é notar que a ambiguidade de sentimentos se mantém, uma vez que o comportamento exterior não serve de garantia sobre as reais motivações interiores.

Aliás, a linguagem do jovem espelha a mesma ambivalência. De facto, na altura em que os ânimos já se tinham acalmado a bordo do barco de Licas, o período de acalmia vai permitir um interlúdio composto por um banquete reconciliador e piadas picantes. A Fortuna, porém, não desarma e faz desabar sobre o navio uma tempestade que desembocará em naufrágio. Perante a ameaça desse perigo real e generalizado, Encólpio e Gíton preparam-se para um noivado de sepulcro (114.8-11):

Agarrado a Gíton, chorava eu em altos brados, enquanto desabafava:

— É isto que merecemos dos deuses, que apenas na morte nos reunamos? Mas nem essa graça a Fortuna cruel nos concede. Eis que já a vaga subverte o navio, eis que já a ira do mar separa o abraço dos amantes. Por isso, se de verdade a Encólpio quiseste bem, cobre-me de beijos, enquanto nos é permitido: rouba ao destino que sobre nós se precipita este derradeiro prazer.

Depois que assim falei, Gíton despojou-se das roupas e, abrigado na minha túnica, ergueu a cabeça para me beijar. E a fim de que, assim enlaçados, nenhuma onda mais invejosa nos viesse a separar, cingiu-nos a ambos à volta com o cinto e acrescentou:

— Se para outra coisa não servir, ao menos uma morte conjunta nos levará durante mais tempo, ou então, se, no seu revolver-se, o mar misericordioso nos lançar na mesma praia, alguém que passe nos há-de cobrir de pedras (*lapidabit*), segundo a usual piedade humana, ou — derradeira mercê das ondas iradas — a areia inconsciente nos dará sepultura!

O perigo, desta vez, não é fingido. Apesar disso, mesmo Encólpio usa uma linguagem demasiado artificial para condizer com a aflição do momento.¹⁰ Quanto a Gíton, podemos conceder-lhe que está a ser sincero nos votos que faz, mas ainda assim não põe de lado a ambiguidade: de facto, o termo *lapidabit* pode ser interpretado de duas maneiras diferentes: ‘cobrir de pedras’ como ritual fúnebre, ou ‘apedrejar’ como reprovação pela conduta dos jovens.¹¹

¹⁰ Talvez por se sentir protagonista de uma daquelas situações limite de que estava habituado a falar nas *declamationes* e que o próprio jovem, de resto, condena na abertura do *Satyricon*.

¹¹ Devemos reconhecer que o contexto e a referência à *tralatícia humanitas* favorecem a primeira interpretação; apesar disso, não deixa de ser possível o

Ajuntaremos apenas mais um exemplo. Já em Crotona, Encólpio/Polieno parece recordar-se da afronta recebida quando Ascilto lhe roubou Gíton. Por essa razão, procura esclarecer uma dúvida que lhe subsistia no íntimo (133.1-2):

Quando terminei esta arenga, chamo Gíton e pergunto-lhe:

— Ora diz-me lá, companheiro, mas com toda a tua sinceridade: naquela noite em Ascilto te subtraíu a mim, esteve acordado até cometer o ultraje ou contentou-se com uma noite viúva e decente?

O miúdo levou as mãos aos olhos e jurou, nos termos mais solenes, que Ascilto lhe não tinha feito violência alguma.

A resposta de Gíton é-nos fornecida em discurso indirecto, através da óptica de Encólpio, de modo que, com isso, se perde alguma objectividade na informação. Ainda assim, continua presente a ambivalência estilística. A informação de que «Ascilto lhe não tinha feito violência alguma» pode ser interpretada de duas formas completamente distintas: Ascilto não lhe fez nenhuma violência, porque se contentou «com uma noite viúva e decente»; ou então porque Gíton, à semelhança do Menino de Pérgamo, em tudo consentiu de livre vontade. A dúvida permanece e com ela a ansiedade e o receio inspirado pela inconstância dos *pueri delicati* na mente de quem busca a exclusividade do seu amor e dedicação.

outro sentido, o que constitui afinal o objectivo da nossa análise: mostrar a ambivalência latente na acção e na expressão desta personagem.

BIBLIOGRAFIA

- DIMUNDO, Rosalba (1982-1983): "La novella del fanciullo di Pergamo. Strutture narrative e tecnica del racconto", *AFLB* 25-26, 133-178.
- (1983): "Da Socrate a Eumolpo. Degradazione dei personaggi e delle funzioni nella novella del fanciullo di Pergamo", *MD* 10-11, 255-265.
- FISHER, Julia (1976): "Métaphore et interdit dans le discours érotique de Pétrone", *CEA* 5, 5-15.
- LEÃO, Delfim F. (1998a): *As ironias da Fortuna. Sátira e moralidade no Satyricon de Petrónio* (Coimbra, Colibri).
- (1998b): "Sólon e Eumolpo: a degradação do modelo", *Humanitas* 50, 127-149.
- (2000): "Gíton ou a arte da ambiguidade", in *Actas do Congresso A retórica greco-latina e a sua perenidade*, vol. II (Porto, Fundação Eng^o António de Almeida), 527-541.
- SOMMARIVA, Grazia (1984): "Eumolpo, un 'Socrate epicureo' nel *Satyricon*", *ASNP* 14, 25-53.