

FRANCISCO DE OLIVEIRA
PAOLO FEDELI
DELFIN LEÃO
Coordenadores

O ROMANCE ANTIGO

ORIGENS DE UM GÉNERO LITERÁRIO



Universidade de Coimbra



Università degli Studi di Bari

COIMBRA
2005

O ROMANCE ANTIGO
ORIGENS DE UM GÊNERO LITERÁRIO

FRANCISCO DE OLIVEIRA
PAOLO FEDELI
DELFIM LEÃO

Coordenadores

O ROMANCE ANTIGO

ORIGENS DE UM GÉNERO LITERÁRIO

INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI

COIMBRA
2005

Ficha Técnica:

O ROMANCE ANTIGO. ORIGENS DE UM GÉNERO LITERÁRIO

© Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras
3004-530 COIMBRA – PORTUGAL

© Università degli Studi di Bari
Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Palazzo Ateneo
7021 BARI – ITÁLIA

Impressão: Imprensa de Coimbra, Lda

Tiragem: 700 exemplares

Depósito Legal 232175/05

ISBN 972-9057-21-4

Com especial apoio de:

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia



Fundação Calouste Gulbenkian

PREÂMBULO

A ideia do presente volume foi desenvolvida no âmbito da linha de Estudos Latinos do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, que dirijo depois da renúncia do Doutor Walter de Sousa Medeiros.

A partir de um projecto circunscrito a Petrónio, que entretanto me fora apresentado pelo Doutor Delfim Leão, entendi alargar o tema às origens e perduração do género.

Tal decisão levou naturalmente a um projecto de maior envergadura, capaz de integrar a participação de todos os investigadores do Centro e de estudiosos de outras áreas de saber, incluindo participações internacionais.

O resultado desse projecto, em grande parte divulgado num congresso que se realizou em Março de 2005, concretiza-se no presente volume, somatório de um conjunto de artigos que se me afiguram capazes de fornecer a qualquer interessado uma visão rigorosa daquilo que se pode presumir estar na origem do romance.

Assim, o espectro dos contributos científicos aborda todo o material greco-latino, incluindo as referências às fábulas milésias, indo até ao romance bizantino. Outros capítulos permitem entrever a questão da perduração das influências clássicas sobre o romance europeu.

Este lote de artigos de credenciados especialistas permite dar uma imagem clarividente da investigação que se está a fazer em Portugal sobre a área específica, complementando-a com contributos de especialistas de relevo internacional. A todos agradeço.

Destaco também o apoio recebido de todas as instituições e entidades que permitiram a concretização dos objectivos traçados e do presente volume: o Conselho Directivo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; a Coordenação do Centro e em especial a Doutora Maria do Céu Zambujo Fialho; a Direcção do Instituto de Estudos Clássicos; a Universidade de Bari e o Prof. Paolo Fedeli em particular; a Fundação para a Ciência e Tecnologia; a Fundação Calouste Gulbenkian. O contributo desta duas últimas fundações foi imprescindível, pelo que lhes manifestamos o mais vivo reconhecimento, em prol das Humanidades.

Francisco de Oliveira

Coimbra, Julho de 2005

NA AURORA DO CONHECIMENTO: DO TUMULTO À PACIFICAÇÃO

WALTER DE SOUSA MEDEIROS

Universidade de Coimbra

Abstract: Plot and objectives of the two remaining Latin novels: Petronius' *Satyricon* and Apuleius' *Asinus Aureus sive Metamorphoseon libri XI*.

Os dois romances podiam começar — não começam — no veludo do Mediterrâneo, sob o lírio rubro do sol, a esmeralda dos campos, a lua cavalgante o seu corcel de nuvens rarefeitas ou orientais. Mas o lume ofuscante de uma praça (diriam os cínicos) esconde as vielas lóbregas onde o silêncio coalha ou um corpo estertora na agonia do terror.

Os dois romances podiam começar — não começam — na deliquescência ou no brilho das vestes que as envolvem: Massília, Mônaco, a *Campania felix*, Crotona, Hípata, Corinto, sabe-se lá quantas mais. Uma *urbs Graeca* é pouco — não dá para sonhar. E já pensaram no nome dos anti-heróis principais? Encópio lembra o aconchego do ventre materno, enquanto, cá fora, há lugar para sofrer, desvairar, e hora de morrer. Lúcio, ao invés, é menino ditoso da Fortuna, nasceu na cidade do Sol; e o seu mal é buscar as trevas. Precisam ambos de conhecimento (terrestre, celeste), para alcançarem a Paz.

Os dois romances podiam começar — não começam — no gáudio da esperança, porque toda a história é forjada de acertos e desacertos, de encontros e desencontros, onde amigos e opositores flutuam, mergulham, se afundam, à vezes têm a dita de emergir e sobreviver. Mas, quando emergem, quando sobrevivem, pouca história fica por contar: sobre os desamores da existência paira o arco-íris da felicidade. E Petrónio e Apuleio têm muito para contar, porque a triaga do conhecimento é longa de absorver.

Os dois romances começam (e prosseguem) no fadário da insensatez — que importa dissipar para crescer. Encólpio (pelo que diz, pelo que se vê) foi bode expiatório, ladrão, adúltero, assassino, profanador, impotente. Por desgraça, amou um efebo catavento e uma mulher deslumbrante que lhe dava o corpo de sonho e ele não conseguia possuir. Mas Encólpio tem, no acervo de crimes e de fraquezas, um *quid* de inocência, uma esperança desesperada de melhorar. Por isso Mercúrio lhe há-de valer, Mercúrio lhe restituirá a virilidade. Para que possa viver mais aventuras e porventura ser feliz. Se o seu criador, Petrónio, acreditava na felicidade — não sabemos. Em canções ligeiras e versos fáceis, acreditava: e ao som deles quis morrer. Como se aquela despedida bizarra fosse a vingança póstuma do mundo em que vivera.

Lúcio, filho da Luz, aluno da Luz, queria experimentar outra escola — a escola das trevas. Queria aprender a magia, ser capaz de se transformar, ou transformar, em animal, árvore, rio ou pedra. Fez ele mesmo a experiência: e da ave que se libra no céu nasceu um animal que se espoja na terra, tem longas orelhas para escutar e sofrer na pele a tortura das pancadas e das ameaças de morte. Tudo em nome da curiosidade. Uma curiosidade malsã que lhe saiu cara, como a Psique. A jovem amava o Amor, e o Amor quase o perdeu, quando incauta o queimou com um pingo de cera traiçoeira. E condenada foi Psique, como Lúcio, ao seu cilício de tormentos. Até que o Amor voltou e a salvou da morte e lhe deu a imortalidade e uma filha, *Voluptas*, a Alegria e o Prazer, fraternos da Graça sempiterna. Também de Lúcio se amerceou a deusa Ísis, lhe restituiu, graças a uma coroa de rosas, a face humana; e lhe concedeu o Bem supremo que é, na terra, o privilégio de raros.

Os dois romances terminam com os olhos da esperança. Faltava aos anti-heróis o dom do conhecimento: dos outros e de si mesmos. Um dom tão alto, tão exaltante que, para alguns, se alcança apenas no topo do calvário. Com a auréola da Paz que a felicidade é chamada a consagrar.

ORIGENS GREGAS DO GÉNERO

MARÍLIA PULQUÉRIO FUTRE PINHEIRO

Universidade de Lisboa

THE GREEK ORIGINS OF THE GENDER

Abstract: The very first consideration to be taken into account when we look at a set of texts commonly known as “ancient novels” is how to define this literary gender. The use of the term “novel” to name this type of work involves both a contradiction and a misconception: the contradiction lies in the fact that the term “novel” is anachronistic; the misconception consists in the conceptual amplitude and theoretical indefinite nature of the word in question. Once the modern tendency in literature points to a blurring of modal or generic boundaries, what is important to know is whether there is a *corpus* of texts that share common features and which can thus be grouped within the same gender. The study we carried out has made it clear that there is, in fact, a series of texts whose thematic and formal traits set them apart from the remaining literature produced in the Antiquity. On the other hand, there are other factors, namely aesthetic, cultural, historical and ideological ones, which also come into the making and definition of a literary gender. We have identified three such factors that make it possible for these texts to be included in a homogeneous category: a particular type of narrative structure, the verisimilitude of the story being told and the love theme. It therefore makes perfect sense to conclude that there is a set of works that clearly share enough common features so as to be included in a particular “literary gender” which is undoubtedly the precursor of the modern novel.

A primeira questão que se coloca de forma pertinente sempre que nos debruçamos sobre o conjunto de textos a que vulgarmente se chama “romance antigo”¹ é a da delimitação do género. Trata-se, no

¹ Os textos a que habitualmente se atribui a designação de “romance antigo” compreendem um grupo restrito de cinco obras escritas em grego (os “Big Five”, segundo a expressão de A. Scarcella) e duas em latim. O primeiro grupo engloba as narrativas de CÁRITON, *Quéreas e Calírooe*, que remonta à primeira metade do sec. I a. C./d. C.?, de XENOFONTE DE ÉFESO, *As Efésíacas – Ántia e Habrócomes*, provavelmente de meados do II sec. d. C., de AQUILES TÁCIO, *Leucipe e Clitofonte*, datada de finais do sec. II d. C., de LONGO, *Dáfnis e Cloe*, de finais do sec. II, princípios do sec. III d.C. e de HELIODORO, *As Etiópicas – Teágenes e Caricleia*, de princípios/meados do sec. III ou finais do IV d. C. (Os três primeiros encontram-se disponíveis em tradução portuguesa na colecção “Labirintos de Eros”: CÁRITON, *Quéreas e Calírooe*. Tradução do grego, introdução e notas de Maria de Fátima de

fundo, de saber até que ponto é lícito reclamar a existência de uma lei universal que rege a obra literária e que faz com que o acto criador individual, único em teoria, acabe por se fundir no molde daquilo que é constituído por um conjunto de traços recorrentes e iterativos que se designa de género e se situa simultaneamente no termo e no início desse processo criador. No termo, porque nenhum esquema teórico preexiste a obras ainda inexistentes. No início, porque uma obra bem sucedida transforma-se, desde logo, num modelo e contribui para a elaboração de um determinado tipo literário.²

A segunda questão, que se prende directamente com a primeira, é a de saber até que ponto é legítimo irmanar e rotular de forma idêntica obras que estão no dealbar de duas modernidades: a modernidade greco-romana, que surge no fim de um longo e complexo fenómeno cultural, e a modernidade europeia, que se assume como o devir histórico e literário da primeira e no conjunto da qual o romance é justamente considerado como uma das suas mais ricas e produtivas manifestações. Todavia, o interesse que só recentemente os classicistas consagraram a este género tardio da Antiguidade, que nasceu e floresceu em plena época helenística e romana, e o desconhecimento que a generalidade dos teorizadores ou críticos literários manifesta relativamente a ele,³ não podem continuar a servir de argumento ou de paliativo para justificar a sua ausência, no panorama actual, em obras cuja vertente central é o estudo sistemático da linguagem literária, das suas componentes e modalidades.⁴

SOUSA E SILVA (Lisboa, Edições Cosmos, 1996); XENOFONTE DE ÉFESO, *As Efesiacas – Antia e Abrócomes*. Tradução do grego, introdução e notas de Vítor RUAS (Lisboa, Edições Cosmos, 2000) e AQUILES TÁCIO, *Os Amores de Leucipe e Clitofonte*. Tradução do grego, introdução e notas de Abel N. PENA (Lisboa, Edições Cosmos, 2005). Do segundo grupo fazem parte o *Satíricon* de PETRÔNIO e *As Metamorfoses*, vulgo *O Burro de Ouro* de APULEIO, datando o primeiro do sec. I d. C. e o segundo do sec. II d.C.

² Cf. GRIMAL (1992).

³ Vide e. g. AGUIAR E SILVA (2005) 672: “O romance é uma forma literária relativamente moderna. Embora na literatura helenística e na literatura latina apareçam narrativas de interesse literário, ..., o romance não tem verdadeiras raízes greco-latinas, diferentemente da tragédia, da epopeia, etc., e pode considerar-se uma das mais ricas criações artísticas das modernas literaturas europeias.”

⁴ Autores há, no entanto, que revelam um conhecimento alargado destes exemplares de prosa narrativa de ficção da Antiguidade, como, por exemplo, BAKHTINE (1978), que na terceira parte do seu livro consagra dois capítulos ao estudo do romance grego e latino, ou FRYE (1976), que não hesita também em rotulá-

As questões atrás colocadas conduzem-nos à *uexata quaestio* da identificação dos géneros literários e dos limites teóricos da sua aplicação.⁵ É do conhecimento geral que a narrativa de ficção não foi caracterizada na Antiguidade de acordo com nenhuma terminologia específica⁶ e que houve motivos de ordem estético-literária e social

-los de "romance". E, ainda mais recentemente, GARCÍA BERRIO/HUERTA CALVO (1995) não descaram a referência a estas obras no seu importante estudo sobre os géneros literários.

⁵ A teoria dos géneros e das modalidades genéricas está longe de se considerar esgotada. Ainda hoje continua a ser uma das questões mais candentes da problemática literária. A natureza daquilo a que chamamos género tem variado com a época e com as posições de índole estético-filosófica assumidas pelos estudiosos. Daí que existam ou tenham existido as mais diversas interpretações, desde a atitude prescritiva dos clássicos em geral, que os supunham estratificados e hierarquizados, até à de Croce, que nega peremptoriamente a sua validade e existência. Trata-se, no fundo, de duas tendências de análise de sinal contrário: de um lado, o pendor platónico para a norma universal, e do outro a procura do singular, da obra inclassificável (ENE 2001) 443. A moderna teoria dos géneros é manifestamente descritiva, conferindo ao género um carácter não normativo, mas antes instrumental e operatório (MOISÉS 1997) 54 e 63-64. Neste contexto hermenêutico, o debate sobre os géneros literários obriga a adoptar uma atitude intermédia entre a teoria das categorias absolutas e as posições pós-modernistas que propugnam a sua abolição. Para uma "mise au point" desta temática relativa à génese, natureza e desenvolvimento histórico das doutrinas sobre os géneros, vide *inter alios* STRELKA (1978), HERNADI (1972), TODOROV (1978), GENETTE (1979), FOWLER (1982), SCHOLÉS (1986), GARRIDO GALLARDO (1988), SCHAEFFER (1989), GARCÍA BERRIO/HUERTA CALVO (1995), SPANG (1993), BESSIÈRE/PHILIPPE (1999) e respectivas bibliografias.

⁶ O espírito humano é naturalmente propenso a racionalizar, a catalogar, e essa tendência natural para as distinções genéricas é evidente em todas as nossas práticas culturais. Os autores da Antiguidade incluíram estas obras na categoria do *mythos*, da *historia*, do *drama*, da *komodia*. Estas designações indicam que os antigos não reconheceram a especificidade de um género novo, limitando-se a ampliar o alcance de outros já existentes. Afirma FOWLER (1982) 33 que identificar formas emergentes nunca foi fácil e, contrariamente àqueles que vêm os géneros como instrumentos de natureza classificatória, secundariza a sua aplicação taxinómica, sustentando que a natureza mutável e inconstante daqueles só poderá ser cabalmente entendida se a teoria genérica estiver sobretudo voltada para questões relacionadas com a comunicação e a interpretação (37). Segundo o mesmo autor, os géneros são resistentes a qualquer definição. A definição não é uma estratégia apropriada à sua natureza lógica (40). Esta posição de FOWLER funciona, por assim dizer, como transição para a tese de MURA (1999), que defende que a função do género é indissociável das instâncias da recepção (125); desta forma, o leitor poderá paradoxalmente reconquistar o "mesmo no seio da diferença extrema" que caracteriza a literatura (138), e "apor a etiqueta emblemática sobre o texto ou medir os desvios que o separam das práticas literárias canónicas" (140).

para esse facto.⁷ Desde a publicação da célebre carta do bispo Pierre-Daniel Huet a Segrais sobre a origem do romance,⁸ passando pela obra monumental de E. Rohde⁹ e até aos nossos dias, os autores não têm hesitado em recorrer a termos como “novela” (castelhano), “novel” ou “romance” (inglês), “roman” (alemão), “romanzo” (italiano). No entanto, a aplicação do termo “romance” para designar estas longas

⁷ Sobre esta questão vide *inter alios* PERRY (1967), REARDON (1969 e 1976), CATAUDELLA (1973²), GARCÍA GUAL (1975 e 1988), HEISERMAN (1977), HÄGG (1983), GARCÍA GUAL (1982), ANDERSON (1984), BOWIE (1985), ROUECHÉ (1988), KUCH (1989), FUTRE PINHEIRO (1990), HOLZBERG (1995²), MORGAN (1994 e 1995), MacALISTER (1991), RUIZ-MONTERO (2003) 80-85, SWAIN (1999). Por seu lado, BOWERSOCK (1994) considera o desabrochar da prosa grega de ficção no reino de Nero como um acontecimento histórico importante, intimamente ligado à reafirmação das diferenças culturais no quadro de uma administração homogénea e pacífica, bem como à emergência de um helenismo ecuménico capaz de absorver o lastro daquilo que antes era considerado bárbaro. Também BELTRÁN ALMERÍA (1998) 269, considera que a espécie que designa de “novela patética” (o romance de temática amorosa), responde a novas necessidades culturais da Antiguidade. Essas necessidades culturais podem explicar-se em termos da construção de uma nova identidade, com base no valor da alteridade, ao contrário das sociedades tradicionais, de tipo patriarcal, que se fundam no valor da linhagem (270). Essa nova era, a era do monetarismo, da internacionalização e do imperialismo, resulta de mudanças sociais complexas, instituindo uma nova ordem de valores, que culmina numa cultura do mérito pessoal (271). Não deixa, no entanto, de ser curioso o facto de, num contexto hermenêutico moderno, se discutirem os fundamentos filosóficos do romance dos princípios do século XVIII com base no advento da “consciência individual”, que surge quando “a ideia de indivíduo” se torna central e a “expressão do singular no romance exprime ela própria a imagem problemática da figura particular moderna em vias de constituição” (LECOQ, 1999) 171. Ora, como bem sabemos, o individualismo é também a marca dominante da época em que aquele novo tipo de literatura se começa a impor. Assim, pois, tanto no passado como no presente, a obra literária aparece como o espaço onde se encontram influências filosóficas, históricas ou estéticas que podem conduzir à dissolução e recriação das leis genéricas, sem, contudo, excluir as primeiras do horizonte. Em contrapartida, também, “a aspiração à reconstituição de uma sociedade passa pela reunificação de fragmentos esparsos no social e no textual” (MURA 1999) 127.

⁸ Cf. Pierre-Daniel HUET (1670). HUET foi o primeiro a operar uma síntese genérica, ao postular o romance (“roman”) como uma inclinação natural do espírito humano, “comum a todos os homens de todos os tempos e de todos os lugares” (51). Este autor teve, também, um papel pioneiro na definição do conceito do romance greco-latino e na sistematização dos seus componentes formais, integrando-os, pela primeira vez, num todo unitário e coerente. SELDEN (1994) 44 é de opinião que o tratado de HUET seria uma tentativa de “enobrecer o género” (cuja força subversiva se apresentava como um desafio à ordem culturalmente estabelecida), “com o *pedigree* impecável dos precedentes Greco-Romanos e dissipar a sua força, potencialmente disruptiva, incluindo-a nos cânones da estética ortodoxa neo-clássica”.

⁹ ROHDE (1876).

narrativas de ficção está aparentemente marcada por uma contradição e um equívoco:¹⁰

- A contradição reside no facto de se aplicar, a obras da Antiguidade, uma designação moderna, retroactiva.
- O equívoco consiste em estarmos mais ou menos conscientes da ambiguidade desta designação, da sua fluidez e indeterminação semânticas. Em Portugal, por exemplo, no sec. XVI, os termos “romance”, “novela” e “conto”, longe de gozarem de um estatuto referencial específico, aparecem, pelo contrário, submetidos a uma *praxis* linguística totalmente subjectiva e variável, segundo os contextos e os períodos analisados.¹¹ O termo “romance” contém, também, como sabemos, uma formulação negativa, tendo servido, na Idade Média, para designar narrativas em verso e mais tarde também em prosa, escritas em língua vulgar, por oposição às obras escritas em latim. Esta indefinição é visível não só na formulação genérica do conceito, mas ainda na variedade taxinómica das suas numerosas realizações: “romance picaresco”, “romance de acção”, “romance de cavalaria”, “romance realista”, “romance de formação” (*Bildungsroman*), “romance impressionista”, “realista”, “naturalista”, “romance sentimental”, “romance de personagem”, “nouveau roman”, etc.¹²

¹⁰ Cf. CALLEBAT (1992) 149. Curiosamente, também, TATUM (1994) 3 observa que a designação “romance antigo” é um oxímoro.

¹¹ Conforme observa SCHAEFFER (1989) 65, à semelhança de outras designações genéricas, “O termo *romance (roman)*... não é um conceito teórico que corresponda a uma definição nominal aceite pelo conjunto dos teorizadores literários da nossa época, mas primeiro e antes de tudo um termo ligado a diferentes épocas e a diferentes textos por diferentes autores, editores e críticos.” Parece-nos, no entanto, indiscutível que toda e qualquer mudança genérica assenta numa determinada tradição literária. Diz-nos FOWLER (1982) 42 que o que produz as semelhanças genéricas é a tradição. “Assim como o parentesco faz uma família, assim as relações literárias ... formam um género”. Também MURA (1999) 133 afirma que “o texto romanesco se posiciona em relação a outros textos que ele pressupõe ou mesmo que insere na sua trama”. Este é um princípio que se aplica com toda a legitimidade a este novo tipo de literatura que estamos a considerar, uma vez que, como já afirmámos e como tem sido sobejamente demonstrado, “No seu edifício narrativo conglomeram-se materiais que foi buscar à construção temática e aos padrões estruturais de géneros anteriores, como a epopeia, a história, a tragédia e a comédia”, (FUTRE PINHEIRO (1990) 226).

¹² Para uma análise tipológica do romance, vide GARCÍA BERRIO/HUERTA CALVO (1995²) 182-198.

Serão estes três argumentos (a inexistência de uma designação específica para o novo género, o anacronismo da designação e a amplitude conceptual e indefinição teórica do termo “romance”, que acolhe múltiplos sub-géneros, motivo suficiente para o desconhecimento, por parte dos críticos contemporâneos, da importância destes textos? Ou haverá razões de índole mais profunda, não existindo, de facto, um fundamento válido para tal anacronismo, por haver uma contradição essencial entre o objecto (a prosa antiga de ficção) e a sua designação (romance)? Irei tentar provar que não. O género, como sabemos, não existia ainda na época de Aristóteles e Platão e, ao subtrair-se à tirania das classificações canónicas dos géneros estabelecidos pela tradição, foi considerado um *out-sider*. Mas esse é um estatuto que o tem sempre acompanhado no decurso da sua longa e atribulada existência.¹³

Esta indefinição terminológica não me parece, no entanto, argumento suficiente para banir estes textos da história do romance, tanto mais que a tendência hodierna vai no sentido de um anulamento das fronteiras modais ou genéricas.¹⁴

É evidente que se partíssemos do termo “romance” para a definição do género, teríamos que aceitar que ele tem início por volta de meados do sec. XII, com os chamados romances cortesês. Alguns historiadores da literatura são ainda mais radicais e assentam a criação do novo género no início do sec. XVII com o *D. Quixote* de Cervantes. E Ian Watt vai ainda mais longe, ao situar a sua origem no sec. XVIII.¹⁵

¹³ Vide, e.g. FRYE (1976).

¹⁴ FOWLER (1982) 24-25, 37 e passim, esp. cap.3, realça a existência dos géneros como verdade inelutável, mas reconhece que se encontram actualmente em contínua mudança e que essa sua natureza é de tal forma variável, que torna impossível qualquer definição. Nesta linha de pensamento situa-se também MURA (1999). Por sua vez, SCHAEFFER (1989) defende a tese que a pluralidade das lógicas “genéricas” é irredutível. Afirma SELDEN (1994) 39-40 que, na Antiguidade, havia uma relação chegada entre prescrição genérica, hierarquia política e ordem social. Daí que PLATÃO (*República* 397d4) propugne a “forma sem mistura que imita o homem de bem” e que seja inflexível quanto à mistura de géneros que, em sua opinião, é a principal responsável pela degenerescência política (*Leis* 700^a-701c). Hoje em dia, FOWLER (1982) cap.11 dá a este fenómeno, que consiste na mistura de géneros, o nome de “modulação genérica”.

¹⁵ WATT (1957). A propósito deste e de outros pontos de vista semelhantes, TATUM (1994) 4 observa argutamente que a atitude daqueles autores que têm atacado de forma vigorosa todas as tentativas de alargar o alcance da definição de “romance”, por forma a nela incorporar as longas narrativas de ficção da Antiguidade, deriva da inquietação própria de quem pensa ser dono e senhor de um domínio que ciosamente

No entanto, eu não partilho da visão romântica de que o género é dotado de uma finalidade substancial, nem da crença de que a palavra cria o objecto. Em minha opinião, o género é um modelo empírico, que é definido institucionalmente pelas relações entre o conjunto de obras que a tradição histórica incluiu numa classe determinada.¹⁶ Dito assim, os nomes de géneros são simples abreviaturas que se destinam a enumerar um conjunto de obras que partilham de características comuns, sendo por isso o seu referente a colecção de objectos que a análise isola e descreve.¹⁷ Na prática, uma obra pode existir sem que haja para ela uma designação genérica.

Por conseguinte, a questão que se coloca à partida, quando se pretende teorizar sobre a natureza genérica da prosa antiga de ficção,

considera ser da sua exclusiva competência, resguardando-o, desta forma, da interferência alheia.

¹⁶ Para uma discussão do conceito de “classes genéricas” vide SCHAEFFER (1989). Por sua vez, FOWLER (1982) 37 sqq. prefere à designação de “classes” a de “tipos genéricos”, porque, segundo ele, esta segunda categoria exclui à partida a rigidez classificativa que caracteriza o conceito de classe. De acordo com este autor, a teoria do género está voltada mais para a interpretação e comunicação do que para a classificação. Por isso, a noção de tipo é introduzida para tornar claro que os géneros têm mais a ver com princípios como o da reconstrução e interpretação e (de alguma forma) avaliação do significado do que com o da classificação. GENETTE (1979), na sequência das distinções feitas por Platão e Aristóteles, esclarece, por seu lado, que os géneros são categorias literárias, ao passo que os “modos”, porquanto derivam desta ou daquela atitude de enunciação, são categorias que decorrem da linguística. As primeiras estão sujeitas à contigência histórica, e as segundas, pelo contrário, são universais e a-históricas.

¹⁷ Face à rapidez com que novas formas proliferam no seio da literatura pós-modernista, há autores que sustentam que a história dos géneros e das formas é irrelevante. Todavia, conforme acentua FOWLER (1982) 32, “seria errado supor que a transformação genérica é um fenómeno exclusivamente moderno, ou, melhor dizendo, que o próprio conceito de modernismo é novo. Na progressão dialéctica da história literária, houve muitas ocasiões em que a premência de ir para além dos géneros existentes se verificou”. Hoje, mais do que nunca, a ancoragem genérica é meramente operacional: o escritor explora os limites do campo genérico, inovando e ao mesmo tempo reactivando categorias já existentes. Segundo MURA (1999) 138 (supra nota 6) “O estatuto do literário reside paradoxalmente nesta reconquista do mesmo no seio da diferença extrema”. Ora, conforme sabemos, a mistura dos géneros (*poikiliva*) foi um fenómeno já conhecido na Antiguidade. É o próprio Platão que o reconhece quando, na *República* 394-c, ao referir-se às várias espécies de imitação, dentro da terceira espécie (a mista), salienta a epopeia, mas diz existirem “muitos outros géneros” dessa mesma espécie. Ora, se parece indiscutível a inclusão do *corpus* literário que é constituído pelas obras de que estamos a tratar na terceira das espécies referidas por Platão, fica, no entanto, por esclarecer se o mesmo se integra no género épico, se é um desses “muitos outros géneros”, ou uma mistura de alguns destes. Esta é, no entanto, uma questão que não entra no âmbito deste trabalho.

não é tanto a da terminologia, como aponta Holzberg¹⁸, uma vez que a inexistência de uma designação abrangente na Antiguidade, bem como as semelhanças entre os textos gregos e latinos e os modernos justificam e legitimam o anacronismo da designação, mas a de saber se existe de facto um *corpus* de textos com características que permitam agrupá-los dentro de um mesmo “género”. Dito por outras palavras, o conceito de género só será legítimo, neste contexto, se se estabelecer uma série de critérios fixos que nos permitam adscrever um conjunto de textos antigos em prosa a um determinado grupo homogéneo. Daí a necessidade da definição do cânone¹⁹ romanescos, que nos obrigará a uma tomada de posição no respeitante à natureza dos textos que se enquadram sob a designação genérica de “romance antigo”. Por conseguinte, o nosso objectivo não é tanto demonstrar se houve ou não romance, na moderna acepção do termo, na Antiguidade, pois, como diz Kundera, existem apenas “histórias do romance”, mas o de averiguar em que medida os critérios que definimos para o estabelecimento canónico desse género poderão contribuir para um melhor esclarecimento e compreensão da nossa própria consciência genérica. E esses critérios não devem conformar-se apenas com modernos pressupostos, mas entrar também e sobretudo em linha de conta com antigos padrões de carácter estético-literário.

O espectro daquilo a que usualmente atribuímos o rótulo de “romance grego” e que representa certamente a ínfima parte de uma enorme produção que se perdeu, é vasto, confuso e consequentemente, nada homogéneo. Para além dos cinco romances idealizados (os chamados *Liebesromane* pelos autores alemães), que compreendem os relatos de amor e aventuras de Cáriton, Xenofonte de Éfeso, Aquiles Tácio, Longo e Heliodoro, consideram-se geralmente como pertencentes ao género aquelas narrativas total ou parcialmente perdidas, que fragmentos ou resumos revelam possuir características idênticas às anteriores. Neste último caso encontram-se *As Babilónicas* de Jâmblico

¹⁸ Cf. HOLZBERG (2003) 11.

¹⁹ A propósito do conceito de cânone literário diz-nos FOWLER (1979) 97: “A literatura com base na qual exercemos a crítica e sobre a qual teorizamos não constitui nunca a totalidade. A maior parte das vezes falamos sobre sub-conjuntos consideráveis de escritores e escritos do passado. Este campo limitado constitui o cânone literário geralmente aceite”. O cânone literário, acrescenta o mesmo autor, varia de época para época e de um leitor para outro, de acordo com as modas literárias e os gostos do leitor. De qualquer forma, a ideia de cânone implica necessariamente um conjunto de obras que é considerado exclusivamente como completo, pelo menos durante um determinado período de tempo (ibid.98).

e *As Maravilhas de Além-Tule* da autoria de António Diógenes, ambas conhecidas através dos resumos de Fócio, Patriarca de Constantinopla, do séc. IX d.C. (cod. 94 e cod. 166, respectivamente). Não deixa, no entanto, de ser curioso o facto de Fócio, no início do seu resumo de *As Babilónicas*, incluir na lista de autores “que narraram dramaticamente assuntos de tema amoroso”, além de Jâmblico, apenas Aquiles Tácio e Heliodoro, excluindo Cáriton, Xenofonte de Éfeso e Longo.²⁰ Não podendo provar, nem tão pouco rejeitar liminarmente o desconhecimento, por parte de Jâmblico, da obra destes três autores, resta-nos admitir que Fócio teria encontrado motivos suficientemente fortes para não os considerar como fazendo parte do conjunto por ele definido. Com base em que critérios? É que, se essa possibilidade parece à primeira vista aceitável em relação à obra de Longo, o mesmo não se pode dizer em relação à de Cáriton e Xenofonte de Éfeso, como veremos. Ainda que a análise a que iremos proceder das obras destes autores seja forçosamente superficial, ela irá revelar, não obstante, que pertencem inequivocamente a esse conjunto de textos.

Ainda dentro da tradição grega, sobreviveu às vicissitudes da transmissão textual o epítome de um romance cómico, *Lúcio ou o Burro* do Pseudoluciano²¹ e temos a notícia de um outro, que é pretensamente o modelo desse resumo e também, como geralmente se crê, da versão de Apuleio do *Eselsroman: As Metamorfofes*, da autoria de um tal “Lúcio de Patras”, segundo Fócio.²²

²⁰ οἱ γὰρ τρεῖς οὗτοι σχεδόν τι τὸν αὐτὸν σκοπὸν προθέμενοι ἐρωτικῶν δραμάτων ὑποθέσεις ὑπεκρίθησαν..., *Bibl. cod. 98*.

²¹ *Eu, Lúcio. Memórias de um Burro* (trad. port. Custódio Magueijo, Lisboa, Editorial Inquérito, Lda, 1992).

²² Cf. *Bibl. cod. 129*. Conforme acentua SANDY (1994a) 1518, “o “stema” do *Eselsroman* ainda não é um capítulo encerrado”. A maior parte dos estudiosos aceita a tese de PERRY (1967) de que Luciano foi o autor do texto perdido das *Metamorfofes* que Fócio descreve e que aparentemente terão servido de modelo para o resumo que lhe é atribuído, bem como para *As Metamorfofes* de Apuleio. Todavia, as opiniões não são unânimes a este respeito, devido à confusão e às contradições dos testemunhos e ao facto de se ter extraviado a versão grega original. Para um aprofundamento desta questão vide, inter alios, LESKY (1941), van THIEL (1971), ANDERSON (1976), HOLZBERG (1984), KUSSL (1990), MASON (1994, 1999a e 1999b) e SANDY (1994a). O conjunto das várias teorias e opiniões da comunidade científica está registado no acervo bibliográfico de SCHLAM (1971) e SCHLAM/FINKELPEARL (2001).

Por outro lado, a utilização recorrente de determinados motivos e a textura literária de *Lucius siue Asinus*, que faz lembrar em muitos aspectos a estrutura convencional dos romances gregos de amor, levou alguns autores a concluir que o *Onos* seria uma paródia daqueles. Vide, e. g. van THIEL (1971) e HOLZBERG (1995²). Posição contrária têm SANDY (1994a e 1999) e FUSILLO (1994).

Mais recentemente, vieram enfileirar o grupo alguns fragmentos, cujas características puseram em causa a opinião durante muito tempo generalizada, que dividia a produção narrativa da Antiguidade em dois grandes grupos: o romance grego, sério e idealizado, e o romance latino, cómico e burlesco. A publicação dos fragmentos das *Feniciacas* de Loliano por Henrichs (1969 e 1972) e do romance de *Iolau* (provavelmente parte de um possível *Schelmenroman* grego) por Parsons (1971), veio alterar essa dicotomia geralmente aceite, revelando que a grosseria e a obscenidade, bem como o seu tratamento cómico e humorístico não são apanágio do romance latino. Ficou assim demonstrada a existência de uma tradição narrativa grega de natureza paródica e licenciosa, que pode ter influenciado Petrónio. Por isso, a tese defendida por alguns estudiosos,²³ de que o *Satiricon* é uma paródia do romance grego, é hoje posta em questão devido aos recentes testemunhos papirológicos.²⁴

Os testemunhos relativos à prosa grega de ficção estendem-se por um período cronológico de cerca de cinco séculos, desde o *Romance de Nino* ou *Ninopedia*,²⁵ datado com toda a probabilidade do primeiro séc. A. C., até Heliodoro que, segundo os mais recentes estudos, remonta, com quase toda a segurança, ao séc. IV D. C.²⁶

²³ HEINZE (1899) foi o primeiro autor a desenvolver a tese de que o *Satiricon* é uma paródia dos romances gregos de amor. Essa tese foi retomada por PARATORE (1942²), COURTNEY (1962), SCOBIE (1969) e, mais recentemente, por WALSH (1970) 8 e 78-79.

²⁴ Vide inter alios MENDELL (1917), TODD (1940) 75-76, WEHRLI (1965), SANDY (1969 e 1994a), GAGLIARDI (1993) 26-29 e SCHMELING (2003) 481-82. Apoiando-se em PERRY (1967) 320-321, SANDY (1994a) 1515-1518 é de opinião que as semelhanças entre, por um lado, Petrónio e Apuleio e, por outro lado, entre o *Satiricon* e as *Metamorfoses* e os romances gregos de amor procedem, em muito maior número do que se possa à primeira vista imaginar, do fundo comum da literatura grega e latina, não constituindo, por isso, traços distintivos da prosa de ficção da antiguidade clássica. Por outro lado, também, segundo o mesmo autor, a ocorrência limitada de tais semelhanças não deverá constituir um motivo suficientemente forte para se supor que existe uma relação directa entre os romances latinos e os gregos. A sua análise pormenorizada permite-lhe concluir que "mais de um século após a publicação da obra monumental de Erwin ROHDE, é apropriado estender a Apuleio e aos romances de amor a substância do seu veredicto, pag. 248, que entre Petrónio e os romancistas gregos não existe ligação".

²⁵ Vide, a propósito, PERRY (1967) 150-180, GRONEVALD (1993) e FUTRE PINHEIRO (1995) 452-454. Para um estudo dos fragmentos romanescos em geral, vide KUSSL (1991³), SANDY (1994b), STEPHENS/WINKLER (1995), MORGAN (1998), LÓPEZ MARTÍNEZ (1998) e STEPHENS (2003).

²⁶ Sobre a cronologia dos romances gregos, vide, inter alios, WEINREICH (1962), PERRY (1967), REARDON (1971), LESKY (1999³), SANDY (1994a) 1514

Se nos voltarmos para a mais reduzida tradição latina, este cânone de histórias de amor e aventura alarga-se com a inclusão do *Satiricon* de Petrónio, de *As Metamorfoses* de Apuleio e do texto anónimo *História de Apolónio Rei de Tiro*. Outros textos, que num ou noutro ponto apresentam semelhanças com os atrás referidos, como *A Vida de Alexandre* do Pseudocalístenes, *A vida de Apolónio de Tiana* de Filóstrato ou a *Ciropedia* de Xenofonte²⁷ têm sido por norma relegados para a periferia do género.

Não tem sido, pois, tarefa fácil agrupar sob o mesmo rótulo, com base em critérios claros e definidos, esta enorme massa de textos heterogéneos, que é fruto de múltiplas e variadas tradições. As primeiras tentativas de arrumação deste vasto material começaram com Rudolf Helm (*Der Antike Roman* 1956²) que agrupou por temas esta produção diversificada e fez a listagem dos vários tipos encontrados,²⁸ concluindo depois que pertencem ao mesmo género, devido ao facto de, afirma em consonância com Rohde, todos derivarem da mesma fonte comum.

Diferente abordagem é a de Heinrich Kuch, cujas teorias sobre o género aparecem recolhidas pela primeira vez em 1989, num artigo sobre a formação do romance enquanto género literário. Nesse estudo,²⁹ o autor alemão sublinha o papel desempenhado pelas circunstâncias políticas e sociais na génese do romance antigo, sem contudo adiantar muito mais no respeitante aos factores que terão influído na particularização dos traços distintivos de obras tão diferentes, como, por exemplo, os relatos utópicos de Evémero e Iambulo³⁰ e os “romances troianos” de Díctis Cretense e Dares Frígio.³¹

De valor considerável para o estabelecimento de uma tipologia da prosa antiga de ficção são os testemunhos de Wehrli (1965) e Perry (1967). O primeiro desempenhou um papel importante ao basear a sua teoria sobre o género na delimitação das semelhanças entre, por um lado, Petrónio e Apuleio e, por outro, entre o *Satiricon* e os romances

n.4, BOWIE (1999) 39-41, RUIZ-MONTERO (2003) 30-31. Abstenho-me de citar a bibliografia referente à questão, por vezes complexa, da cronologia de cada obra individualmente, por não ser este o local indicado para tal.

²⁷ Para um estudo da vertente ficcional da *Ciropedia* vide STADTER (1991), TATUM (1994), FUTRE PINHEIRO (1995) 452 e HOLZBERG (2003) 20-21.

²⁸ HELM (1956²) 6.

²⁹ KUCH (1989) 11-51.

³⁰ Sobre os relatos de Evémero e Iambulo vide HOLZBERG (2003) 621-629 e respectiva bibliografia.

³¹ Vide a propósito MERKLE (2003) e respectiva bibliografia.

gregos de amor. Para isso, levou a cabo um levantamento exaustivo dos motivos comuns às tradições cômica e ideal da prosa de ficção, acabando por rejeitar a tese de que o *Satiricon* é uma paródia do romance grego idealizado, com base, por exemplo, no facto de o tema da pederastia, que é normalmente visto como o principal componente da paródia, já se encontrar naquele.

Por seu lado, Perry³² considera que a natureza das formas literárias tem sido indevidamente interpretada, uma vez que a sua génese e todo o seu processo de desenvolvimento não estão condicionados pelas leis que determinam a evolução biológica. Defende este autor que as origens dos géneros estão sujeitas às contingências históricas e culturais, enquadradas num vasto espectro em que a sociedade e o seu todo, por um lado, e a vontade artística individual por outro, funcionam como alavancas determinantes do processo criativo. Perry rejeita, por conseguinte, a natureza prescritiva do conceito platónico e aristotélico de género (εἶδος) entendido como realidade eterna e imutável, como padrão universal relativamente ao qual deve ser aferida qualquer obra de arte. Esta falsa doutrina, como lhe chama, pré-determina o conteúdo e desvirtua o carácter único e original do impulso criador, que é por natureza puramente subjectivo. Na sua crítica à doutrina aristotélica das formas literárias, Perry postula a existência de uma força psicológica arbitrária, única e imprevisível, que condiciona e determina o acto criador individual, fazendo com que não existam duas obras exactamente iguais, ou que representem a mesma ideia ou o mesmo valor estético. Segundo esta ordem de ideias, só se deverá aplicar a designação “forma” quando referida a uma obra individual, pois se o termo for usado de forma abstracta, aplicado a um grupo ou classe de escritos, o seu sentido será sempre abstracto e incerto.

Situam-se nesta linha de pensamento aqueles que perfilham a opinião de que a literatura tem também a sua própria dinâmica e que o acto de produção dum texto literário não depende de um processo meramente mecânico e pré-determinado. Segundo esses autores, a ficção antiga constitui uma resposta não só a factores específicos, de natureza social e política, que modelam sobretudo uma forma particular de ficção – o romance, mas deve-se também ter em conta, não só o acto de recepção, mas ainda a interacção e, por vezes, confrontação com outros textos.³³ Esta perspectiva permite alargar o cânone romanesco, enriquecendo-o com a inclusão de outros textos com eles rela-

³² PERRY (1967) 18-27.

³³ MORGAN (1994), 1-5, REARDON (1991), 3-7, MÜLLER (1981).

cionados.³⁴ Uma posição extrema é a assumida por Hägg (1983), que se furta a toda e qualquer definição de género e se coloca na linha de Rohde e seus sucessores no respeitante às origens da prosa antiga de ficção. Assume este autor que as principais características do género irão sendo aferidas através da comparação com outros textos afins.

A tarefa que nos ocupa de momento é, por conseguinte, a de saber, dentre a massa de textos heterogéneos que nos foram legados pela tradição, quais os que podem ser abarcados sob a designação de “romance antigo”.

Na definição e na constituição de um género entram três componentes essenciais:

- a) Uma componente ideológica e cultural, que é constituída por um todo conjuntural que condiciona o aparecimento da obra literária.
- b) Uma componente histórica, que entra em linha de conta com as origens desse género, os seus avatares, a sua recepção.
- c) Uma componente estrutural, intimamente ligada aos princípios que regem o funcionamento da narrativa.

Atendendo a que os dois primeiros aspectos já foram abordados atrás, resta-nos tecer algumas considerações acerca deste último. Dada a natureza das obras em questão, a análise estrutural, feita de acordo com os critérios da ciência que estuda os modos de funcionamento da narrativa e que dá pelo nome de narratologia, impõe-se naturalmente, como tem sido sobejamente demonstrado.³⁵ Por conseguinte, não só se pode, como também se deve, reconhecer, estudar e identificar a estrutura destas obras.

Não restam dúvidas que, sob o plano formal, e apesar das diferenças entre os romances da primeira fase (*Quéreas e Calíroe* de Cáriton e *As Efesiacas* de Xenofonte de Éfeso) e os de elaboração mais sofisticada (*Leucipe e Clitofonte* de Aquiles Tácio e *As Etiópicas* de Heliodoro)³⁶, é possível provar a existência de um conjunto de

³⁴ MORGAN (1994) 6-9, HOLZBERG (1995 e 2003), BOWIE (1999), GARCÍA GUAL (1988²).

³⁵ Vide HEFTI (1950), HÄGG (1971), RUIZ-MONTERO (1982 e 1988), FUTRE PINHEIRO (1987), FUSILLO (1991) e CHEW (1993-94).

³⁶ Na obra de Heliodoro encontramos um narrador heterodiegético e omnisciente, que, por vezes, entrega a narração a personagens que relatam, na “primeira pessoa”, acontecimentos que ocorreram num estágio anterior da diegese. É uma estrutura complexa, a que a crítica anglófona dá o nome de “chinese box of fiction” e que consiste em introduzir, no primeiro nível da narrativa, relatos de segundo, terceiro e

invariantes, de um sistema de estruturas permanentes. Assim, é possível assinalar uma série de *topoi* que caracterizam o género: uma intriga complicada, que se desentranha em aventuras de toda a espécie (viagens, tempestades, raptos, naufrágios), tentativas de suicídio, mortes aparentes e divindades adversas (entre as quais sobressai a onnipotente τύχη)³⁷ que, no fim, encaminham a acção para um final feliz.

A obra de Aquiles Tácio diferencia-se das demais pelo facto de ser relatada na “primeira pessoa”. É evidente que essa focalização restritiva impõe uma série de limitações. É que, sendo o narrador uma testemunha presencial dos acontecimentos e mesmo o protagonista da história, o seu ponto de vista é aquele que decorre da sua percepção imediata dos factos: uma percepção incapaz de penetrar nos movimentos ocultos da psicologia das personagens ou de conhecer o que se passa simultaneamente em espaços diferentes. Trata-se, portanto, de um narrador cingido àquilo que observa e àquilo que experimenta, facto que, necessariamente, projecta a acção narrada para um passado recente. Pelo contrário, *Quéreas e Calíroo* e *As Etiópicas* enquadram-se num contexto temporal relativamente remoto mas histórico.³⁸

Por seu lado, em *Dáfnis e Cloe* de Longo está praticamente eliminada a componente das viagens, comum a todos os outros. Neste romance, que, na linha da tradição bucólica e pastoral evoca a idade da inocência e da aprendizagem do amor, o narrador opta por localizar a acção num espaço restrito, a que alia uma concentração temporal também inédita nos restantes. Este facto confere-lhe um ritmo actancial que o coloca num lugar à parte no conjunto da produção romanesca. De facto, apesar de conter muitas das situações típicas do romance de acção grego,³⁹ *Dáfnis e Cloe* distingue-se dos demais por possuir uma acentuada unidade temporal que o torna quase estático e que colide

quarto grau (ver, a propósito, FUTRE PINHEIRO (1987) 375sqq., esp.395-396 e 1998). Este tipo de narrador não implicado, que, por aquilo que nos é dado conhecer através do resumo de Fócio, também se encontra em Jâmblico, tem implicações a nível do tratamento temporal da acção, conferindo à narrativa maior flexibilidade.

³⁷ Vide, a propósito de *As Etiópicas* de Heliodoro, FUTRE PINHEIRO (1991).

³⁸ Vide, respectivamente, SOUSA E SILVA (1996) XV-XVII e FUTRE PINHEIRO (1992) 284.

³⁹ KAYSER (1985) 260-273 considera que existem três géneros de romance: o romance de acção, o romance de personagem e o romance de espaço. Segundo ele, o mais fácil de entender é o *romance de acção ou acontecimento* que, do ponto de vista histórico, é também o mais antigo. É também ele que, do ponto de vista histórico, aparece em primeiro lugar, “...pois o romance grego, de larguíssima influência mundial, é romance de acção.” (263).

com a dispersão que caracteriza os demais. Esta “idiossincrasia”⁴⁰ da obra de Longo no que diz respeito ao tratamento concentrado do tempo e do espaço, relegando quase para segundo plano a acção, está bem patente no gosto acentuado que o narrador revela pela descrição dos pormenores mais insignificantes do quotidiano rural: as refeições, o teor das conversas, os alimentos, as risadas esporádicas, os cães na vida familiar, a música que alterna com o contar de histórias que vêm a propósito de tudo e nada.

As Efesiacas de Xenofonte de Éfeso constituem, também, um caso particular. Apesar de se encontrarem, na textura do romance, todos os ingredientes que caracterizam a globalidade das obras que temos estado a referir (a beleza idealizada dos protagonistas, o amor à primeira vista, a separação forçada do herói e da heroína, a mútua fidelidade apesar dos perigos que a todo o momento os espreitam, tentativas de suicídio, sonhos premonitórios, mortes aparentes e, finalmente, o encontro e reunião), certas incongruências verificadas a nível da sequência lógica do pensamento e da sua expressão na prática romanesca levaram alguns estudiosos a pensar que o texto que chegou até nós é uma versão abreviada do original.⁴¹ Há de facto, sem qualquer sombra de dúvida, algo que distingue *As Efesiacas* dos restantes exemplares de prosa de ficção. Refiro-me à pobreza dos artificios narrativos usados, a que não é alheia a ausência de digressões e descrições.⁴² No entanto, conforme tem sido ultimamente defendido,⁴³ essas tão propaladas deficiências a nível estrutural podem dever-se ao facto de o romance de Xenofonte evidenciar um estado ainda incipiente no desenvolvimento do género. De qualquer forma, quer optemos ou não pela teoria do epítome, a verdade é que *As Efesiacas* se integram claramente dentro do conjunto de obras que temos vindo a considerar, distinguindo-se apenas por apresentar, relativamente a elas, algumas insuficiências.

⁴⁰ A expressão é de Gonçalo Calheiros, mestrando do seminário “O romance grego no contexto literário da Segunda Sofística”, por mim orientado no ano lectivo de 1997/98). A ele devo também algumas das considerações sobre Longo. A propósito de *Dáfnis e Cloe* vide HUNTER (1983 e 2003).

⁴¹ O primeiro autor a defender a teoria que o romance de Xenofonte de Éfeso é apenas a versão resumida de uma obra original foi ROHDE (1974⁵) 409-35, a que se seguiram outros, como BÜRGER (1892) e, mais recentemente, GÄRTNER (1967) 2060-70 e REARDON (1969) 297, n.19 e (1971) 353, n.99.

⁴² Sobre o papel das descrições (*ekphraseis*) nos romances de Aquiles Tácio e Heliodoro vide BARTSCH (1989) e FUTRE PINHEIRO (2001).

⁴³ Vide e.g. HÄGG (1966) e RUIZ-MONTERO (1994) 1094-96. Para uma análise da teoria do epítome e do estado da questão, cf. RUAS (2000) 34-39.

Ficou, então, provada a existência de um conjunto de obras que apresentam um determinado número de características temático-formais, de traços recorrentes e iterativos, que as distinguem da restante produção literária até então existente. Todavia, esse facto não chega para lhes atribuir o rótulo de género.

Conforme já atrás acentuámos, na constituição e definição de um género entram em linha de conta outros parâmetros, de ordem cultural, histórica e ideológica. Teremos então que recorrer ao testemunho de autores da Antiguidade.

Kytzler (1983) 5-8 fundamenta a sua tese de incluir na lista dos romances “canónicos” os cinco gregos, o *Onos*, os dois latinos e seus fragmentos congéneres num passo do comentário de Macróbio (ca. 400 d.C.) ao *Somnium Scipionis* de Cícero (1.2.7 sqq.). Nesse passo são mencionadas as obras de Petrónio e Apuleio que, tal como as de Menandro, são comparadas a “nutricum cunae,” pelo facto de terem como única função fazer as delícias dos ouvintes. O termo usado por Macróbio para “narrativas” é “*argumenta*” (“*argumenta fictis casibus amatorum referta*”) (“narrativas repletas de aventuras fictícias de amantes”), o que significa, segundo Holzberg,⁴⁴ que Macróbio parece estar familiarizado com a teoria literária antiga, que classifica os textos narrativos de acordo com a veracidade do conteúdo, repartindo-os por três grupos: 1. Os que se desviam da realidade (Gr. μῦθος, μυθικόν; Lat. *fabula*) ou que são inteiramente falsos (ψεύδος); 2. Os que são conformes à realidade (Gr. Ἀληθές, ἱστορία, ἱστορικόν; Lat. *historia*); 3. Os que são inventados, mas que, ainda assim, se assemelham à realidade (Gr. ὅς ἀληθης, πλασματικόν, πεπλασμένον, δραματικόν; Lat. *argumentum*). Macróbio inclui as obras de Petrónio e de Apuleio na terceira categoria, a das narrativas de ficção, mas com um certo grau de plausibilidade.⁴⁵ E, dado que a *Historia Apollonii regis Tyri*,⁴⁶ os relatos de ilhas exóticas de Evémero e Iambulo, sumarizados por Diodoro Sículo,⁴⁷ e a *História Verdica* de Luciano podem também, segundo Kytzler, ser integradas na terceira categoria das obras de

⁴⁴ Cf. HOLZBERG (2003) 15 e n.13.

⁴⁵ Esse mesmo argumento parece justificar a decisão de Fócio (cod.129) não utilizar o termo *dramatikon* para definir as *Metamorfozes* de Lúcio de Patras. De acordo com a sua descrição, a obra abundava em narrativas inventadas (πλασμάτων μυθικῶν) e em vergonhosa obscenidade.

⁴⁶ Sobre a questão do género a que pertence a *Historia* e a sua relação com os restantes espécimes romanescos, vide CARRAJANA (2003) 62 sqq. e respectiva bibliografia.

⁴⁷ *BH* II, 55-60; V, 41-46 e VI, 1-2 respectivamente.

ficção, ele interpreta as palavras de Macróbio como justificação para incluir estes textos na lista dos “romances antigos”. Devemos ter, no entanto, em consideração, que a noção de verosimilhança dos antigos é de certo modo ambígua,⁴⁸ e que, conforme afirmámos noutra local, “a recepção de uma determinada obra literária está intimamente ligada a um conjunto de expectativas e predisposições que determinam a resposta do leitor e que dependem de condicionalismos vários (o momento histórico em que a obra surge, as regras específicas de um determinado texto na sucessão de outros textos que constituem o género), em suma, de uma série de instruções específicas que ocorrem no interior de um processo de percepção dirigida e motivada”.⁴⁹ Assim podemos perguntar por que razão Kytzler não inclui na série dos “romances antigos” obras como, por exemplo, *As Homilias* do Pseudo-Clemente, que Szepessy inclui naquilo a que chama “the ancient family novel”,⁵⁰ *A Vida de Apolónio de Tiana*, *A Vida de Alexandre* do Pseudocalistenes ou ainda *Os Actos dos Apóstolos*? Não haverá ainda, perguntamos nós, outro critério de demarcação genérica? A resposta a esta pergunta encontramos-la numa carta escrita pelo Imperador Juliano no ano de 363 d.C. (89 B Bidez-Cumont, 301b), na qual desaconselha aos seus sacerdotes a leitura daquelas obras (πλάσματα) com aparência de história (ἐν ἱστορίας εἶδει), as ἐρωτικὰς ὑποθέσεις, histórias de amor, que excitavam as paixões e os afectos.⁵¹ E aqui está, talvez, a chave, o elemento que nos faltava para fechar o círculo da questão que nos ocupa. O elemento erótico é, também, um factor distintivo do “romance antigo”.⁵²

Temos, assim, três factores que identificam o género: uma estrutura narrativa, a verosimilhança do conteúdo narrado e, finalmente, o tema do amor. Resta-nos, pois, reflectir brevemente em que medida e dentro de que limites os exemplares de prosa de ficção que anteriormente referimos se adequam ou não a este padrão que caracteriza os textos canónicos apresentados. Pensamos que a eles não é aplicável tal designação, tanto mais que todo e qualquer estudo de género se deve confinar a obras completas, e que diversos textos atrás referidos nos

⁴⁸ CALLEBAT (1992), 154.

⁴⁹ Cf. FUTRE PINHEIRO (2000) 479.

⁵⁰ SZEPESSY (1985-88).

⁵¹ Para outros testemunhos cf. PENA (2005), XXVI-XXVII e n. 23.

⁵² Os próprios autores acentuam esta componente erótica: Cáriton declara, na abertura do romance, que se propõe narrar um caso de amor (πάθος ἐρωτικόν, 1.1.1) e, no prómio de *Dáfnis e Cloe*, Longo classifica a história que vai relatar como uma história de amor (ἱστορίαν ἐρωτος, 1.1.1).

surgem de forma fragmentária ou em resumos. A outros falta-lhes uma ou outra destas componentes.⁵³ Por conseguinte, os critérios de demarcação genérica que temos vindo a enunciar reduzem significativamente o âmbito de aplicação do termo “romance”. É, portanto, em nossa opinião, lícito concluir que existe de facto um conjunto de obras que apresentam semelhanças tão claras que as distinguem da restante produção literária até então existente e as legitimam como género literário. Um carácter multiforme e um valor simultaneamente supragenérico e plurigenérico são os traços que o definem. Mas o modo de “contar”, esse, mesmo sem ter um nome próprio durante séculos, permaneceu, dando origem a um dos géneros literários mais duradouros e frutuozos da nossa literatura. Podem designá-lo como quiserem. Quanto a mim, chamo-lhe romance.

Bibliografia

- Vítor Manuel de AGUIAR E SILVA, *Teoria da Literatura* (Coimbra, Almedina, 2005).
- Graham ANDERSON, *Studies in Lucian's Comic Fiction* (Leiden, Brill, 1976) 34-67.
- Graham ANDERSON, *Ancient Fiction. The Novel in the Graeco-Roman World* (London, Croom Helm, 1984).
- Graham ANDERSON, “Lucian’s *Verae Historiae*”, in Gareth Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World* (Boston/Leiden, Brill Academic Publishers, Inc, 2003b) 555-61.
- Graham ANDERSON, “Philostratus on Apollonius of Tyana: The Unpredictable on the Unfathomable”, in Gareth Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World* (Boston/Leiden, Brill Academic Publishers, Inc, 2003b) 613-28.
- José A. BELTRÁN ALMERÍA, “El debate sobre el Género en la Novela Antigua”, in ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΣ (Zaragoza, Monografias de Filología Griega – 9, 1998) 259-78.
- Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman* (Paris, Éditions Gallimard, 1978).
- Shadi BARTSCH, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius* (Princeton NJ, Princeton University Press, 1989).
- Jean BESSIERE et Gilles PHILIPPE (ed.), *Problématique des genres, problèmes du roman* (Paris, Honoré Champion Editeur, 1999).

⁵³ Em nossa opinião, *A Vida de Alexandre* do Pseudocalístenes, *A Vida de Apolónio de Tiana* de Filóstrato e os Actos Apócrifos dos Apóstolos deverão ser incluídos na categoria das “biografias romaneadas”. Por seu lado, *A História Verdadeira* de Luciano entra no domínio da literatura fantástica.

- Glen W. BOWERSOCK, *Fiction as History: Nero to Julian* (Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994).
- Ewen L. BOWIE, "The Greek Novel", in P. E. Easterling and B. M. W. Knox (eds.) *The Cambridge History of Classical Literature I. Greek Literature*, Cambridge (Cambridge University Press, 1985) 683-99.
- Ewen L. BOWIE, "The Greek Novel" in Simon Swain (ed.), *Oxford Readings in The Greek Novel* (Oxford, Oxford University Press, 1999)
- K. BÜRGER, "Zu Xenophon von Ephesus", *Hermes* 27 (1892) 36-67.
- Louis CALLEBAT, "Le *Satyricon* de Pétrone et l'Âne d'Or d'Apulée sont-ils des Romains?", *Euphrosyne* n.s. 20 (1992) 149-64.
- Paula Cristina M. CARRAJANA, *História Apollonii regis Tyri: Et Bonum quo antiquius eo melius... Recepção e popularidade de um tema singular* (Trabalho de Síntese apresentado para as Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica) (Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2003).
- Quintino CATAUDELLA (ed.), *Il Romanzo Classico* (Roma, Casini, 1958) (Florença, 1973²).
- Kathryn CHEW, *Novel Techniques; Modes of Motivation in the Aethiopica of Heliodorus* (Los Angeles, Diss. UCLA, 1993-4).
- Edward COURTNEY, "Parody and Literary Allusion in Menippean Satire", *Philologus* 106 (1962) 86-100.
- Laura ENE, "L' Au-delà du genre", *Literary Research/Recherche Littéraire*, vol. 18 no. 36: Fall-Winter/Automne-Hiver (2001) 443-447.
- Alastair FOWLER, "Genre and the Literary Canon", in *New Literary History* 11,1, (1979) 97-119 (= "Género y Canon Literario", in Miguel A. Garrido Gallardo, *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/Libros, S. A., 1998) 95-127.
- Alastair FOWLER, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford, Oxford University Press, 1982).
- Northrop FRYE, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (Cambridge MA and London, Harvard University Press, 1976).
- Massimo FUSILLO, "Letteratura di Consumo e Romanzesca", in *Lo Spazio letterario di Roma antica. I: La produzione e la circolazione del testo*, Giuseppe Cambiano, Luciano Canfora, Diego Lanza (eds.), vol. 1.3 (Roma, 1994) 323-73.
- Massimo FUSILLO, *Naissance du Roman* (Paris, Éditions du Seuil, 1991) (= *Il Romanzo Greco. Polifonia ed Eros*, Venezia, Marsilio Editori, 1989).
- Marília FUTRE PINHEIRO, "A Atracção pelo Egipto na Literatura Grega", *Humanitas* 47 (1995) 441-68.
- Marília FUTRE PINHEIRO, *Estruturas Técnico-Narrativas nas Etiópicas de Heliodoro* (Diss. Doutoramento, Lisboa, 1987).
- Marília FUTRE PINHEIRO, "Aspectos Formais do Romance Grego", in *Os Estudos Literários: (Entre) Ciência e Hermenêutica. Actas do I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada I* (Lisboa, 1990).
- Marília FUTRE PINHEIRO, "Fonctions du Surnaturel dans les *Éthiopiennes* d'Héliodore", *BAGB* 4 (1991) 359-81.

- Marília FUTRE PINHEIRO, "Pour une Lecture Critique des *Éthiopiennes* d'Héliodore", *Euphrosyne* n.s. 20 (1992) 283-94.
- Marília FUTRE PINHEIRO, "The Language of Silence in the Ancient Greek Novel", in Siegfried Jäkel & Asko Timonen (eds.) *The Language of Silence* 1 (Turku, Turun Yliopisto, 2001) 127-40.
- Antonio GARCÍA BERRIO / Javier HUERTA CALVO, *Los Géneros Literarios: Sistema e Historia* (Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1995²),
- Carlos GARCÍA GUAL, "Idea de la novela entre los griegos y romanos", *Est. Clás* 74-76 (1975) 11-144.
- Carlos GARCÍA GUAL, "La Invencion de la Novela y la Funcion Social de los Generos Literarios en Grecia", in Fernando R. Adrados, Carlos García Gual, Luis Gil, Joan de Hoz e Joaquin A. Fernández Delgado (eds.) *Estudios de Forma e Contenido sobre los Generos Literarios Griegos* (Caceres, Universidade de Extremadura, 1982) 85-97.
- Carlos GARCÍA GUAL, *Los Orígenes de la Novela* (Madrid, Ediciones Istmo, 1988²).
- Donato GAGLIARDI, *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del 'Satyricon' attraverso i secoli* (Firenze, La Nuova Italia, 1993).
- Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte* (Paris, Seuil, 1979) (= A.A.: V.V., *Théorie des Genres*, Paris, Seuil, 1986, 89-159) (trad. port. *Introdução ao arquitexto*, Lisboa, Vega Universidade, s.d.).
- Miguel A. GARRIDO GALLARDO (ed.), *Teoría de Los Géneros Literarios* (Madrid, Arco/Livros, S.A., 1988)
- Hans GÄRTNER, "Xenophon von Ephesos", *RE* 9 A.2 (Stuttgart, Reihe, 1967) 2055-89.
- Pierre GRIMAL, "Essai sur la formation du genre romanesque dans l'Antiquité", in M-F Baslez, P. Hoffmann, M. Trédé (eds.) *Le Monde du Roman Grec* (Paris, Presses de L'École Normale Supérieure, 1992), 13-18.
- Michael GRONEWALD, "Zum Ninos-Roman", *ZPE* 97 (1993) 1-6.
- Tomas HÄGG, "Die Ephesiaka des Xenophon Ephesios – Original oder Epitome?", *Classica et Mediaevalia* 27 (1966) 118-61.
- Tomas HÄGG, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius* (Stockholm, Almqvist & Wiksells Boktryckeri Aktiebolag, 1971).
- Tomas HÄGG, *The Novel in Antiquity* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1983).
- Victor HEFTI, *Zur Erzählungstechnik in Heliadors Aethiopica* (Wien, Adolph Holzhausens, 1950).
- Richard HEINZE, "Petron und der griechische Roman", *Hermes* 34 (1899) 494-519 (=Hans Gärtner (ed.) *Beiträge zum griechischen Liebsroman*, Hildesheim/ Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 1984, 15-40).
- Arthur HEISERMAN, *The Novel before the Novel. Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1977).

- Rodolf HELM, *Der antike Roman* (Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1956²) (primeira edição 1948).
- Albert HENRICHS, "Lollianos, Phoinikika. Fragmente eines neuen griechischen Romans", *ZPE* 4 (1969) 205-15.
- Albert HENRICHS, *Die 'Phoinikika' des Lollianos* (Bonn, R. Habelt, 1972).
- Paul HERNADI, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification* (Ithaca and London, Cornell University Press, 1972).
- Niklas HOLZBERG, "Apuleius und der Verfasser des griechischen Eselsromans", *WJA*, 10 (1984) 161-77.
- Niklas HOLZBERG, *The Ancient Novel: An Introduction* (London and New York, Routledge, 1995²).
- Niklas HOLZBERG, "The Genre: Novels Proper and the Fringe", in *The Novel in the Ancient World* (Boston/Leiden, Brill Academic Publishers, Inc, 2003) 11-28.
- Pierre-Daniel HUET, *Traité de l'Origine des Romans* (1670), reimp. Fabienne Gégou (ed.) *Lettre-Traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des Romans* (Paris, Editions A.-G. Nizet, 1971).
- Richard HUNTER, *A Study of Daphis & Chloe* (Cambridge, Cambridge University Press, 1983).
- Richard HUNTER, "Longus, Daphnis and Chloe", in Gareth Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World* (Boston/Leiden, Brill Academic Publishers, Inc, 2003) 361-86.
- Wolfgang KAYSER, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, (Coimbra, Arménio Amado, Editor, 1985) (título original: *Das sprachliche Kunstwerk*, 1948).
- Heinrich KUCH, "Die Herausbildung des antiken Romans als Literaturgattung: Theoretische Positionen, historische Voraussetzungen und literarische Prozesse", in Heinrich Kuch (ed.), *Der Antike Roman: Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte* (Berlin, Akademie-Verlag, 1989) 11-51.
- Rolf KUSSL, "Die Metamorphosen des 'Lukios von Patrai': Untersuchungen zu Phot. Bibl. 129", *RhM* 133 (1990) 379-88.
- Rolf KUSSL, *Papyrusfragmente griechischer Romane. Ausgewählte Untersuchungen* (Tübingen, Classica Monacensia 2, 1991³).
- Jean-François LECOQ, "Le Genre, L'Espèce, L'Individu: La Représentation du Singulier dans le Roman du Premier XVIIe Siècle et ses Fondements", in *Problématique des genres, problèmes du roman* (Paris, Honoré Champion Editeur, 1999) 169-94.
- Albin LESKY, "Apuleius von Madaura und Lukios von Patrai", *Hermes* 76 (1941) 43-74 (= *Gesammelte Schriften*, Bern/München, Francke, 1966, 549-78).
- Albin LESKY, *Geschichte der griechischen Literatur* (München, V. G. Saur Verlag, 1999³ (trad. port. *História da Literatura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995).
- María Paz LÓPEZ MARTINEZ, *Fragmentos Papiráceos de Novela Griega* (Alicante, Universidad de Alicante, 1998).
- Suzanne MacALISTER, "The Ancient Greek Novel in its Social and Cultural Context", *Classicum* 17 (1991) 37-43.

- Hugh J. MASON, "Greek and Latin Versions of the Ass-Story", in Wolfgang Haase (ed.), *ANRW* II, 43. 2 (1994) 1665-707.
- Hugh J. MASON, "The Metamorphoses of Apuleius and its Greek Sources", in Heinz Hofmann (ed.) *Latin Fiction. The Latin Novel in Context* (London and New York, Routledge, 1999a) 103-12.
- Hugh J. MASON, "Fabula graecanica: Apuleius and his Greek Sources", in Benjamin L. Hijmans Jr./Rudi Th. Van der Paardt (eds.) *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1978, 1-15 (= Stephen J. Harrison (eds.) *Oxford Readings in the Roman Novel*, Oxford, Oxford University Press, 1999b, 217-36).
- Clarence W. MENDELL, "Petronius and the Greek Romance", *CPh* 12 (1917) 158-72.
- Stefan MERKLE, "The Truth and Nothing but the Truth: Dictys and Dares", in Gareth Schmeling (ed.) *The Novel in the Ancient World*, (Boston/Leiden, Brill Academic Publishers, Inc, 2003) 565-80.
- Massaud MOISÉS, *A Criação Literária. Poesia* (São Paulo, Editora Cultrix, 1997¹³).
- John R. MORGAN, "Introduction" in John R. Morgan & Richard Stoneman (eds.), *Greek Fiction* (London/New York, Routledge, 1994) 1-12.
- John R. MORGAN, "The Greek Novel: Towards a Sociology of Production and Reception", in Anton Powell (ed.), *The Greek World* (London, Routledge, 1995) 130-152.
- John R. MORGAN, "On the Fringes of the Canone: Work on the Fragments of Ancient Greek Fiction 1936-94", *ANRW* II 34.4 (1998) 3292-390.
- Carl W. MÜLLER, "Der griechische Roman", in Ernst Vogt (ed.) *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, II, *Griechische Literatur* (Wiesbaden, 1981) 377-412.
- Aline MURA, "Le Temps des 'Oeuvres Migrantes'. Le Modèle et le Genre, Mémoires du Littéraire" in *Problématique des genres, problèmes du roman* (Paris, Honoré Champion Editeur, 1999) 125-140.
- Ettore PARATORE, *La Novela in Apuleio* (Palermo 1942²).
- Peter PARSONS, "A Greek Satyricon?", *BICS* 18 (1971) 53-68.
- Abel N. PENA, "Introdução", in Abel N. Pena (trad. introd. e notas), *Aquiles Tácio. Os Amores de Leucipe e Clitofonte* (Lisboa, Edições Cosmos, 2005).
- Ben Edwin PERRY, *The Ancient Romances. A Literary-historical Account of their Origins* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967).
- Bryan P. REARDON, *Courants Littéraires Grecs des I^{er} et III^e siècles après J.-C.* (Paris, Les Belles Lettres, 1971).
- Bryan P. REARDON, "Aspects of the Greek Novel", *Greece and Rome* 23 (1976) 118-131.
- Bryan P. REARDON, "The Greek Novel", *Phoenix* 23 (1969) 291-309 (reprod. em Hans Gärtner (ed.), *Beiträge zum griechischen Liebesroman*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1984).
- Bryan P. REARDON, *The Form of Greek Romance* (Princeton NJ, Princeton University Pres, 1991).

- Erwin ROHDE, *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914³) (reimp. Darmstadt 1974; originalmente publicado em 1876).
- Charlotte ROUECHÉ, "Byzantine Writers and Readers", in *The Greek Novel: A.D. I-1985*, R. Beaton (ed.) (London, 1988) 123-43.
- Vitor RUAS, "Introdução", in Vitor Ruas (trad., introd. e notas) *Xenofonte de Éfeso. As Efesiacas. Ántia e Habrócomes* (Lisboa, Edições Cosmos, 2000).
- Consuelo RUIZ MONTERO, *La Estructura de la Novela Griega* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982).
- Consuelo RUIZ MONTERO, *La Estructura de la Novela Griega. Análisis Funcional* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988).
- Consuelo RUIZ MONTERO, "Xenophon von Ephesos: Ein Überblick", *ANRW* 2, 34.2 (1994) 1088-138.
- Consuelo RUIZ MONTERO, "The rise of the Greek Novel" in Gareth Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World* (2003) 29-85.
- Gerald N. SANDY, "Satire in the 'Satyricon'", *AJP* 90 (1969) 293-303.
- Gerald N. SANDY, "Apuleius' 'Metamorphoses' and the Ancient Novel", *ANRW* II 34.2 (1994a) 1511-1574.
- Gerald N. SANDY, "New Pages of Greek Fiction" in John R. Morgan & Richard Stoneman (eds.), *Greek Fiction*, (London/New York, Routledge, 1994b) 130-46.
- Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est ce qu'un genre littéraire?* (Paris, Éditions du Seuil, 1989).
- Carl C. SCHLAM, "The Scholarship on Apuleius since 1938", *CW* 64 (May 1971), 285-308.
- Carl C. SCHLAM and Ellen FINKELPEARL, "A Review of Scholarship on Apuleius *Met.* 1970-1998", *Lustrum* 42 (2001) 225 pps.
- Gareth SCHMELING, "The *Satyrica* of Petronius" in Gareth Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World* (Boston/Leiden, Brill Academic Publishers, Inc, 2003) 457-90.
- Robert E. SHOLES, "Les Modes de la Fiction", in *Théorie des Genres* (Paris, Points-Seuils, 1986) (= *Structuralism in literature*, New Haven, Yale University Press, 1974)
- Alexander SCOBIE, *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage. Essays on Apuleius, Petronius, and the Greek Romances* (Meisenheim am Glan, Hain, 1969).
- Daniel L. SELDEN, "Genre of Genre", in James Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel* (Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994) 39-64.
- Maria de Fátima de SOUSA e SILVA, "Introdução", in Maria de Fátima Sousa e Silva (trad. introd. e notas), *Cáriton. Quéreas e Calírooe* (Lisboa, Edições Cosmos, 1996).
- Kurt SPANG, *Géneros Literários* (Madrid, Editorial Síntesis, S.A., 1993).
- Philip STADTER, "Fictional Narrative in the *Cyropaedia*", *AJPh* 112 (1991) 461-91.
- Susan A. STEPHENS and John J. WINKLER (eds.), *Ancient Greek Novels. The Fragments* (Princeton NJ, Princeton University Press, 1995).

- Susan A. STEPHENS, "Fragments of Lost Novels", in Gareth Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World* (Boston/Leiden, 2003) 655-83.
- Richard STONEMAN, "The Metamorphoses of the *Alexander Romance*", in Gareth Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World* (Boston/Leiden, Brill Academic Publishers, Inc, 2003) 601-12.
- Joseph P. STRELKA (ed.), *Theories of Literary Genre* (Pa. and London, Yearbook of Comparative Criticism 8, University Park, 1978).
- Simon SWAIN, "A Century and More of the Greek Novel", in Simon Swain (ed.), *Oxford Readings in The Greek Novel* (Oxford, Oxford University Press, 1999) 3-35.
- Thadeus SZEPESSY, "The Ancient Family Novel", *AAntHung* 31 3-4 (1985-88) 357-65.
- James TATUM, "Introduction: The Search for the Ancient Novel", in James Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel* (Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994) 1-19.
- James TATUM, "The Education of Cyrus", in John R. Morgan & Richard Stoneman (eds.), *Greek Fiction*, (London/New York, Routledge, 1994) 5-28.
- Helmut van THIEL, *Der Eselsroman*, 2 vols. (München, Beck, 1971-2).
- Frederick A. TODD, *Some Ancient Novels. Leucippe and Clitophon, Daphnis and Chloe, The Satiricon, The Golden Ass*. (London, Oxford Univ. Press, 1940).
- Tzvetan TODOROV "L'origine des genres" in *Les genres du discours*, (Paris, Seuil, 1978) (trad. port. "A Origem dos Géneros" in *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70, 1981, 45-62).
- Peter G. WALSH, *The Roman Novel* (Cambridge, Cambridge University Press, 1970).
- Ian WATT, *The Rise of the Novel* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2001) (originalmente publicado em 1957).
- Von Fritz WEHRLI, "Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur" *MH* 22 (1965) 133-54 (=Hans Gärtner (ed.) *Beitrag zum griechischen Liebsroman*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 1984 161-82).
- Otto WEINREICH, *Der griechischer Liebesroman* (Zürich, Artemis, 1962²).

NOVAS TENDÊNCIAS NARRATIVAS NAS ARGONÁUTICAS DE APOLÓNIO DE RODES

MARIA DO CÉU FIALHO

Universidade de Coimbra

Abstract: The sea-voyage of the Argonauts belongs to an old pattern of Hellenic narratives, even earlier than the *Homeric Poems*. Apollonius, in the *Argonautics*, rewrites the myth as an epos. His epos however, in spite of being heavily inspired on the *Odyssey*, shows a distancing from the genologic epic pattern in a number of ways: its structure, its portrayal of the characters, its narrative strategies. This points towards the novel. Apollonius already belongs to a period of book culture and of reading. As a matter of fact, the action begins *ab ovo* and it is characterised by the dissymetry of the four books. The theme of the voyage loses its preponderance in relation to love and magic. Jason reveals elements of an anti-hero when confronted with Medea, who is influenced by the tragic patterns. The narrative is sometimes characterised by a heavy lyrical presence with an increasing intervention of a narrator who is emotionally involved with the action and aware of his task.

A fantástica viagem dos Argonautas em busca do Velo de Ouro faz parte de um antiquíssimo património narrativo de civilizações do Mediterrâneo oriental. Uma figura heróica, acompanhada de um amigo ou de um grupo de companheiros, aventura-se a percorrer espaços desconhecidos e cheios de perigos, com o fim de encontrar e se apoderar de um objecto que confere poder ou especiais poderes.

É já pressuposto o conhecimento divulgado das aventuras de Jasão e dos seus companheiros da nau Argo por parte dos ouvintes da poesia de Homero. O próprio poeta estabelece a anterioridade da viagem dos Argonautas em relação à de Ulisses, pondo na boca de Circe as advertências para a navegação propícia do herói ao passar junto às Rochas Planctas (12. 69 *sqq.*)¹:

Por ali só passou uma nau preparada para o alto mar,
A nau Argo, conhecida de todos, vinda da terra de Aetes.
E até essa teria o mar lançado contra as rochas ingentes,
Se por causa do amor de Jasão Hera não tivesse feito passar a nau.

¹ Cito a tradução de Frederico Lourenço, *Homero. Odisseia*, introd. trad., Lisboa, 2004.

Para além da anterioridade do mito, sublinham estes versos a sua enorme divulgação, fazendo dele património comum dos possíveis ouvintes da *Odisseia*².

O mesmo mito dessa viagem das viagens ofereceu matéria inspiradora à poesia grega, lírica e dramática³. Destacam-se duas das obras sobreviventes — a mais longa das odes de Píndaro, a *Pítica IV*, e a *Medeia* de Eurípides.

Como convém à celebração da vitória nas competições desportivas, o enaltecimento do vencedor das corridas de carros, Arcesilau, soberano de Cirene, é amplificado pela típica associação pindárica a momentos de um mito⁴ em que ressaltam os feitos de uma figura heróica. São esses os contornos de Jasão no poema, saudado, desde o início, como o herói capitão da expedição pelos seus companheiros. O papel de uma Medeia, tocada por Afrodite, para o auxiliar, através da magia, a superar as tarefas que levariam à posse do Velo de Ouro está consagrado na ode. É a um Jasão decidido e autoconfiante que essa ajuda é prestada, como um reforço da sua própria natureza, e é com esse mesmo espírito e coração decidido que Jasão rapta Medeia para a desposar e levar para a Hélade.

O motivo essencial para a escolha desta saga, por parte de Píndaro, está na origem ancestral da casa do vencedor num dos heróis companheiros de Jasão, Eufemo.

Radicalmente diverso é o tratamento euripídiano da figura de Jasão que, já em solo grego, trai Medeia, a jovem princesa maga de outrora que traiu os seus e abandonou a Cólquide por amor, abandonando-a ele, agora, pela ambição do poder conseguido pelo casamento com a princesa de Corinto. A quebra de compromissos e juramentos do Grego e o *pathos* e a violência da paixão da princesa bárbara traída ressaltam no drama euripídiano, em que é perceptível a intenção da crítica à fragilidade ética do comportamento grego⁵.

² O mito é também conhecido pelo poeta da *Ilíada*, que a ele se refere em 7. 467 *sqq.*

³ Quanto ao seu tratamento na poesia épica, é difícil dizermos qual a extensão que mereceu em *As Coríntiacas*, poema perdido da autoria de Eumelo.

⁴ E. Suárez de la Torre comenta, com razão, que a ode da vitória propriamente dita seja a *Pítica V*, enquanto esta, por referências contemporâneas que encerra, parece ser mais de enaltecimento do governante (*Píndaro. Obra completa*, introd. trad. anot., Madrid, 1988, p. 169).

⁵ Lembremo-nos das peças de guerra, que tomam como mito inspirador o do destino da casa real de Tróia: *Hécuba*, *Troianas*, *Andrómaca*, ou então *Ifigénia entre os Tauros*.

No entanto, o tratamento poético da expedição dos Argonautas, feito de forma sistemática, *ab ovo*, até ao regresso dos heróis à Hélade, aparece-nos, pela primeira vez, na epopeia de Apolónio de Rodes, ou melhor, de Apolónio de Alexandria. Este homem — o único — de entre os grandes nomes da cultura helenística natural de Alexandria, nasceu no dealbar do séc. III a. C.

Se o Helenismo cultivou o gosto pela recuperação de jóias poéticas do património artístico da Hélade da época arcaica e clássica, bem como a subtil e elaborada miscigenação de referências e cânones ancestrais na produção estética do seu tempo, podemos considerar Apolónio como o homem certo na posição certa para o poder fazer. A sua cultura — parece ter sido discípulo de Calímaco — levou-o a ocupar o cargo de bibliotecário de Alexandria. Era, pois, privilegiado o seu acesso ao registo escrito do património estético-cultural da Hélade do passado. Essa mesma cultura esteve na origem da sua função de preceptor de Ptolemeu III, o Evérgeta.

Dado que a dinastia ptolemaica entendia ter raízes ancestrais na Cólquide, não é de afastar a hipótese, de resto já formulada por Hunter⁶, de Apolónio se ter sentido atraído pelo propósito de consagrar poeticamente essa ligação, pela escrita da sua epopeia, chamando a si uma função que, de certo modo, o colocava em situação análoga à de Píndaro, ao compor a *Pítica* IV. Arcesilau de Cirene pertencia à casa dos Batíadas, descendentes do mítico Bato, que, por sua vez, descendia de Eufemo, companheiro de Jasão.

A narrativa épica, que tem início na partida de Iolco e termina com o regresso dos Argonautas à Hélade, corta com os parâmetros genológicos do começo *in medias res* e assume uma linearidade que permite uma identificação adivinhada e, por vezes, sugerida na escrita, entre a viagem e a tarefa de um narrador interventivo e não ausente⁷, diverso do dos *Poemas Homéricos*. Tome-se, como exemplo, no episódio do desaparecimento de Hilas, fatalmente atraído para a corrente

⁶ O poema no contexto ptolemaico é analisado com toda a acuidade por R. Hunter, *The Argonautica of Apollonius*. Cambridge, 1993, pp.152-162.

⁷ Veja-se R. Hunter, *Op. cit.* p. 120 sqq. (“the poem is the voyage”, p.120). Veja-se, também, o excelente estudo deste aspecto do poema feito, de modo sistemático, por R. V. Albis, *Poet and Audience in the Argonautica of Apollonius*, Lanham, 1996, em especial no cap. 3 “The Poet’s Voyage”, em que o autor analisa muitas das formas ambíguas, utilizadas por Apolónio, para fazer o seu narrador referir-se ao acto de narrar, que sugerem o movimento, no espaço e no tempo, que acompanha a própria acção narrada..

do rio pela ninfa enamorada, a interrupção de um excuro, feita com a seguinte justificação (1.1220):

Mas isto far-me-ia desviar para longe do meu canto.

Essa mesma identificação abre espaço para a invasão do discurso épico por um tom lírico, como nota Brioso Sánchez⁸. É expressiva a patética apóstrofe a Eros, no canto IV, em que o narrador reconhece, no mito da epopeia, os males que afectam a humanidade de que ele é parte. Assim, a força dos efeitos de Eros, verbalizados, introduz num discurso de segunda pessoa referências ao eu poético e ao próprio curso do poema (4. 445-451):

Amor nefasto, grande calamidade a quem os homens tão grande ódio têm. De ti provêm as funestas discórdias, os gemidos e lamentos e, além destas, outras dores sem fim. Ergue-te e arma-te, ó deus, contra os filhos dos meus inimigos, conforme disparaste, contra o coração de Medeia, essa terrível loucura.

Como foi, então, que ela abateu Apsirto, com morte cruel, quando ele vinha ao seu encontro? Que o nosso canto o diga de seguida.

Esta apóstrofe, já na parte final da epopeia, condensa expressivamente a vivência do amor peculiar à poesia helenística, como um mal que se apossa, avassalador, da alma humana⁹. É esse o mal que dá origem ao *pathos* profundo de uma Medeia repartida entre a fidelidade à sua casa e a paixão por Jasão. Esta última vence por que é ela o instrumento necessário para o acesso ao Velo de Ouro. R. Hunter¹⁰ diz deste passo “perhaps the most famous of Apollonius’ ‘intrusions’ into his narrative is the apotropaic denunciation of *eros* before the murder of Apsyrtos”.

Assim, o tema central de Os Argonautas descai, a partir do canto III, da viagem para o amor, entrelaçando-se viagem e amor — porventura não de todo correspondido — no canto IV. Trata-se, decididamente, de uma inovação no tratamento épico do mito que aponta para novas modalidades narrativas dentro de um padrão de assimetria estranho à epopeia arcaica. O modo como cada uma das

⁸ *Apolonio de Rodas. Las Argonáuticas*, introd. trad. Madrid, 2003³, pp. 10 *sqq.*

⁹ Veja-se A. Lesky, *Vom Eros der Hellenen*, 1976, pp. 123 *sqq.* O insigne helenista refere que a presença de *eros* no poema se encontra sob o signo das dissonâncias (na caracterização de cada um dos elementos do par e na relação entre eles), demonstrando que essa dissonância corresponde à sensibilidade da época em relação à vivência amorosa.

¹⁰ *Op. cit.* p. 116.

figuras do par Jasão-Medeia vive a relação amorosa com o outro contribui, de forma determinante, como se verá, para a caracterização dessas figuras.

Jogando com o nome da Musa, Erato, e o mais importante motor de acção no canto III, *eros*, o poeta começa por invocar a assistência da deusa para o seu mester narrativo, deduzindo do seu nome a sua natureza, participante dos poderes de Cípris (3.1-5):

Vamos, Erato, assiste-me agora e diz-me então como foi que Jasão trouxe o velo para Iolco, por obra do amor (*hyp'erotí*) de Medeia. É que tu tomas parte no poder de Cípris e com teus cuidados enfeitiças donzelas indómitas; por isso te está ligado um nome que fala de amor (*eperaton*).

Longe do fulgor da *arete* homérica, que só na sua visibilidade dos feitos do *aristos*, à luz, por todos reconhecido, se realiza¹¹, Jasão e os Argonautas, ocultam a nau, num canal, a coberto da vegetação, ao chegarem à Colquide, e escondem-se. Este gesto é sintetizado por uma expressão de carácter paradoxal, não isenta de ironia (3.6-7):

Sem ser vistos ... ali esperavam os heróis (*aristeés*) em emboscada. Mas avistaram-nos as deusas ...

Este quadro dos heróis emboscados sugere uma espécie de *aporia* frente à tarefa que os trouxe de Iolco à Cólquide¹².

A diérese bucólica do segundo verso citado separa o plano humano do plano da confabulação das deusas, dispostas a providenciar o bom sucesso da expedição, mas conscientes de que lhes escapam os meios para alcançar tal objectivo — o que contribui para converter o episódio numa espécie de arremedo do conhecido motivo épico do concílio divino.

Consoante já tem sido notado, este episódio assume traços de uma comédia de costumes. A acção passa-se no espaço doméstico divino — fala Rowan Beye de “domesticização” da acção épica¹³ —, o que favo-

¹¹ A dimensão luminosa da *arete* homérica foi objecto de um profundo estudo feito por D. Bremer, no capítulo dedicado à estrutura lumino-tenebrosa da *Ilíada* em *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung*, Bonn, 1976, pp.21-108.

¹² Nota D. L. Clayman, “The Scepticism of Apollonius”: M. A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker (ed.), *Apollonius Rhodius*, Hellenistica Groningana 4, Leuven, Paris, Sterling, Virginia, 2000, p. 35 *sqq.* que a *aporia* parece constituir a essência da condição dos Argonautas.

¹³ *Epic and Roman in the Argonautica of Apollonius*, Southern Illinois University, 1982, p. 8: “In both instances, the Callimachean and the Apollonian, the heroic detail has been domesticated”.

rece, no plano humano, o correspondente cenário de interior como espaço de tensão e conflito anímico e de sentimentos¹⁴. Hera e Atena reconhecem-se impotentes para levar a cabo o sucesso de Jasão e decidem solicitar o auxílio de Afrodite para que convença Eros, seu filho, a infundir na filha de Eetes uma paixão pelo Argonauta que a leve a facilitar-lhe acesso ao Velo de Ouro.

É uma Afrodite ocupada no lazer aristocrático de comprazimento em cuidar da sua bela cabeleira que as duas deusas vão encontrar nos aposentos íntimos da sua mansão — uma Afrodite também ela incerta do seu domínio sobre Eros, essa criança imprevisível, indomável e mal educada que só cede perante ameaças e promessas de um brinquedo novo por parte da mãe. Assim, as três deusas, rivais consagradas da saga troiana no juízo de Páris, são agora concebidas por Apolónio como três senhoras, aristocráticas e fúteis, dependentes dos caprichos de uma criança mimada.

Se este Eros apresenta uma típica configuração helenística, não o tem menos a atenção poética dada à criança, com correspondentes nas artes figurativas, e revelada no seu tratamento — atenção perfeitamente alheia à épica arcaica e de gosto crescente na narrativa a partir de Apolónio de Rodes.

As flechas de Eros surtem efeito. No entanto, o processo de apaixonamento de Medeia é descrito com um tal realismo e uma intensidade tal que converte o concílio divino quase num “fait divers”, como se, sem ele, Medeia estivesse predisposta a apaixonar-se natural e fatalmente pelo estrangeiro desconhecido que chega, vindo de longínquas paragens, ao palácio de seu pai. Reconhece-se, aqui, um velho motivo do conto popular e percebe-se que a figura de Nausícaa e o seu fascínio por Ulisses ofereceram a Apolónio motivos inspiradores para conceber a sua Medeia frente ao estrangeiro Jasão¹⁵. O que, verdadeiramente, prende a atenção do poeta é o contraste, tão do gosto

¹⁴ Não posso deixar de recordar, aqui, todo o conflito interior de Fedra, no *Hipólito* de Eurípides, de que conhecemos a fase terminal. Também Fedra se vê avassalada por sentimentos irreprimíveis que colidem com o seu estatuto e deveres familiares. Esta tensão vive-a a mulher de Teseu, em silêncio, isto é, no seu íntimo, no espaço da casa habitado pela mulher aristocrática na Atenas do séc. V a. C. Veja-se B. Goff, *The Noose of the Words: Reading of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolythos*, Cambridge, 1990, cap. I.

¹⁵ Ch. Rowan Beye, *op. cit.* p. 132 *sqq.* A propósito do que chama a ambiguidade de Medeia, o autor aponta a associação, na figura, de duas tipologias femininas opostas, que terão como representantes duas deusas a quem ela anda associada pelo poeta: Hécate e Ártemis.

helenístico, entre a leviana e cruel brincadeira de Eros e o sofrimento das suas vítimas (3. 280-290):

Com pés ligeiros e sem ser visto, o deus [Eros] franqueou o umbral, de olhos rutilantes. Insinuando-se, rente ao filho de Éson, encostou a ponta do dardo ao meio da corda do arco e, retesando ambos os braços, atirou sobre Medeia. A surpresa que as palavras tolhe apoderou-se do ânimo da jovem, enquanto o deus se retirava para fora da sala de altos tectos, com uma gargalhada. Mas o dardo queimava fundo, lá dentro, no seu coração, tal como uma labareda. Sem cessar, lançava o brilho dos seus olhos na direcção do Esónida, e enquanto no seu peito o coração lhe palpitava de angústia, e toda a lembrança lhe fugia, sentia a sua alma derreter naquele doce cuidado.

Dividida entre o pudor e a atracção, a jovem princesa, num primeiro momento, observa irresistivelmente o estrangeiro, a coberto dos seus véus. Mais tarde, no primeiro encontro a sós, fora do palácio, quando lhe vai entregar o unguento mágico, ora baixa os olhos, recatada, ora os dirige, incapaz de resistir, para o forasteiro.

Os silêncios com que Apolónio marca todo este movimento, em que se adivinha a tensão de um ânimo repartido e atormentado, são os silêncios de uma nova realidade de narrativa, apta a ser saboreada e reapreciada pelo acto de leitura, num novo contexto de recepção da poesia. Estava-se perante um público de leitores, cultos — e a leitura é um acto eminentemente individual, ainda que possa e deva ter coexistido com as leituras públicas (*As Argonáuticas*, segundo a tradição transmitida por algumas fontes teriam, sido objecto de uma leitura pública¹⁶) — e não já perante círculos de ouvintes da poesia oral, em festas ou reuniões comunitárias¹⁷.

Não é já a reprodução em discurso directo de um solilóquio interior de Medeia que o poeta-narrador nos oferece, mas uma forma narrativizada de discurso indirecto¹⁸, que faz transvazar o *pathos* amoroso

¹⁶ Sobre a difícil questão das fontes biográficas de Apolónio de Rodes, veja-se M. García Teijeiro in: J. A. López Férez (coord.), *História de la Literatura Griega*, Madrid, 1988², p.804 sqq.

¹⁷ Apesar de N. Holzberg, no seu livro *Der antike Roman. Eine Einführung*, Düsseldorf/Zürich, 2001, cap. II, rejeitar a derivação do romance antigo da epopeia e do teatro, considero aplicáveis ajustadas as considerações que tece sobre a interrelação do género romance com a sua apreciação por um público de leitores cultos, à interrelação epopeia helenística/ leitor culto do mundo helenístico. Veja-se também Ch. Rowan Beye, *op.cit.* p.22.

¹⁸ R. Hunter, *op. cit.* p. 143 sqq. utiliza, muito oportunamente, a distinção entre as categorias de 'narrativisé' e 'raconté', aplicadas por Genette na leitura de Proust.

da personagem para a própria narração. É disso exemplo ilustrativo, entre outros que poderiam ser escolhidos, 3. 443-458:

De um modo admirável se destacava entre todos o filho de Éson, pela sua beleza e pela sua graça. Com os olhos postos nele, a jovem contemplava-o furtivamente, por entre o seu formoso véu, enquanto o coração se lhe consumia naquela dor e o espírito lentamente se movia e, como num sonho, voava atrás dos passos do estrangeiro que partia.

Então eles [os Argonautas], abandonaram o palácio apreensivos. Calciópe, por seu turno, para se proteger da cólera de Eetes, com os filhos se dirigiu ligeira para os seus aposentos. Logo a secundou Medeia. E a sua alma agitava-se no turbilhão de cuidados que os Amores despertam. Diante dos seus olhos passavam todas aquelas imagens: o porte dele, o manto com que se cobria, o modo como falava, como estava ali sentado no cadeirão e como partira do palácio. No fervilhar da sua mente pensava que não havia outro homem como ele e aos seus ouvidos continuamente soava aquela voz e aquelas palavras, tão doces para a alma, que ele pronunciara.

A paixão perturba-lhe o repouso do sono e invade-lhe os próprios sonhos (3. 617-632):

Logo sonhos enganosos e funestos a vieram perturbar. Pareceu-lhe que aquele estrangeiro se submetia a tal prova, não porque fosse seu objectivo absoluto levar a pele do carneiro, e que tão pouco fora esse o motivo da sua vinda até à cidade de Eetes, mas para levá-la a ela, como legítima esposa, para sua casa; e sonhava que era ela mesma quem defrontava os touros e quem levava a tarefa a cabo sem esforço algum, mas que seus pais não cumpriam a promessa porque tinha sido ao estrangeiro, não à donzela, que haviam imposto o trabalho de jungir os touros. Por isso se levantava uma querela, sem decisão clara, entre os estrangeiros e seu pai. Ambas as partes punham nas suas mãos a sentença de acordo com os ditames do seu coração. Nesse momento, sem contemplações para com seus pais, preferia o estrangeiro. Então, uma dor amarga deles se apoderou e clamavam, furiosos. Foi com este clamor que o sonho a abandonou.

Porque fala o narrador de ‘sonhos enganosos’ (*eperopees... oneiroi*)? Não estamos perante o sonho que exorta à acção, próprio da epopeia homérica, quer sob o modelo da *Dios hapate*, quer sob o do disfarce divino de Atena, para exortar Nausícaa e a impelir a ir lavar a roupa nas margens do rio. Enganador é o sonho de Medeia a partir da perspectiva do narrador, que conhece os motivos de Jasão — a posse do Velo de Ouro — mas também pela perspectiva da própria Medeia, insegura, na sua paixão pelo estrangeiro, quanto às disposições de Jasão. Funde-se, pois, na narrativização do sonho, a subjectividade da personagem com a consciência do narrador, estando este em sintonia com o *pathos* da jovem princesa.

A linguagem do sonho e a sua figuração, esbatida na hábil reelaboração do discurso indirecto, está mais próxima do tratamento trágico do motivo. O sonho, na tragédia, é preferencialmente organizado num linguagem simbólica que se oferece à descodificação motivadora de inquietação (e esta de acção), porque carregada de presságio. A agitação de Medeia é, aqui, a verdadeira razão de ser do componente de presságio no sono intranquilo, já que as imagens oníricas se revelam como o espaço de projecção da ansiedade e das angústias de Medeia e antecipam o que, nessa ansiedade, Medeia facilmente pressente — a escolha iminente, a ruptura com a família, pela traição imposta pelo fogo da paixão irresistível.

A troca de confidências entre as duas irmãs, Medeia e Calcíope, no espaço adequado dos aposentos de Medeia, é motivada pela reacção desesperada da jovem ao despertar do sonho. Apolónio esboça, com magistral subtileza, a correspondência entre a luta de sentimentos da princesa — entre a angústia que a impele a procurar a irmã e a vergonha pelo ímpeto de uma paixão que teria necessariamente de confessar — e o seu movimento desordenado nos aposentos privados, ainda a coberto da noite. Medeia levanta-se, num impulso, e, em vestes de dormir, prepara-se para abandonar o quarto; estaca, portas abertas, tolhida pelo pudor do que irá confessar a Calcíope, recua a atira-se sobre o leito, em lágrimas. Será este quadro que a denunciara a uma aia que avisa Calcíope. Finalmente, não será Medeia quem há-de chegar aos aposentos de Calcíope, mas esta quem virá junto ao leito de Medeia. Tudo se passa como se a jovem princesa permanecesse na intimidade do seu quarto, apesar do esforço para daí sair, prisioneira dos seus próprios sentimentos.

Própria da agitação da paixão é a versatilidade de disposição anímica. A cena da troca de confidências entre as duas irmãs mostra-nos uma Medeia capaz de passar do desespero e do temor atormentado dos seus sentimentos ao júbilo por ver aberta uma porta de aproximação a Jasão, uma centelha de esperança, através do pedido de auxílio de Calcíope, em que ela julga ler uma iniciativa do Argonauta (3. 724-726):

Assim falou. No seu peito o coração palpitava de júbilo. A sua bela face cobria-se de rubor e uma névoa de comoção lhe toldava os olhos.

No poema são as palavras de Calcíope que dão a Medeia o estímulo determinante para sair do palácio e levar a Jasão o auxílio. Na Odisseia é o sonho de Nausícaa que cumpre essa função, através da exortação de Atenas, disfarçada, para que a jovem vá lavar a roupa, sem que o verdadeiro motivo da deusa — a possibilidade do encontro

com Ulisses — transpareça à jovem. Todavia, no aprestar do carro e na cena de partida da princesa com as aias (3. 838-843; 3. 869 *sqq.*), a que não falta a expansão descritiva operada por um símile de comparação a Ártemis, percebe-se a utilização poética da cena-modelo da partida de Nausícaa para o rio.

Na violência desta paixão que leva a jovem a pôr em prática os seus dons de magia, até ao tenebroso e mortífero olhar encantatório na cena da morte de Talos, percebe o leitor a presença de uma outra referência da tradição poética que se entrelaça com a de Nausícaa — a da *Medeia* de Eurípides, o dramaturgo do *pathos* incontável. Para a descrição da sintomatologia física do *pathos* amoroso em 3. 962-965 vai Apolónio colher inspiração em Safo, no famoso fragmento do ciúme¹⁹:

Saía-lhe do peito o coração. Os olhos nublaram-se-lhe e um cáldo rubor se apoderou da sua face. Falhavam-lhe as forças para erguer os joelhos e andar para a frente ou recuar ...

Esta coexistência paradoxal de traços de Nausícaa e de *Medeia* trágica confere à figura a complexa tridimensionalidade de uma alma em sofrimento, contorsida e em tensão, que encontra eloquente paralelo na escultura helenística, como, de resto, já tem sido notado.

A jovem que pede abrigo, desamparada e frágil, junto de um Jasão algo reservado, depois de ter excitado a fúria paterna pela traição a que o amor a levou, é a mesma mulher que convoca Hécate nas trevas da noite, envolta em negro manto, e que, pela calada da noite, sai, acossada pela vergonha do seu gesto e pelo ímpeto da paixão, escondendo no seio os mágicos unguentos, para os entregar a Jasão.

Este, por sua vez, desde o início da empresa se distancia do tradicional modelo do herói épico. A chefia incontestada dos Argonautas cabe a Hércules, para quem todos os heróis olham quando chega o momento de eleger o capitão da nau, e apenas porque Hércules o determina, recebe Jasão a chefia. À partida está criado o clima para se perceber nele marcas de insegurança e a nostalgia de Iolco ou de um tempo em que a tarefa de conduzir os companheiros lhe não pesava sobre os ombros.

A dor a que alude, na despedida de sua mãe, e que com ele leva, é, sem dúvida, a do afastamento de casa e da incerteza do caminho e dos perigos que o espreitam (1. 295 *sqq.*). No episódio de Fineu, em

¹⁹ Frg. 31 Lobel-Page. Ch. Rowan Beye, *op. cit.* p.,138 aponta influência do frg. 47 Lobel-Page de Safo em *Arg.* 3. 967-971.

particular, essa ansiedade ganha expressão por diversas vezes, quer na pergunta pelo regresso a casa (*nostos*, 2. 414) por parte de quem se considera ignorante entre ignorantes (*neîs*, 2.417), quer na formulação do desejo de ver Fineu na posse da visão — alegria igual à da hora do seu regresso a casa (2. 441-442).²⁰

O motivo do *nostos* não é original na epopeia — ele anima, como é por demais sabido, a acção da *Odisseia* e o desejo do regresso constitui um dos traços constantes da caracterização de Ulisses. Certamente que tal motivo deve ter andado associado à tradição épica onde a temática da viagem figurava. O que se verifica de diferente em relação à *Odisseia* é que aí o desejo do regresso constitui uma constante após uma tarefa cumprida — a guerra de Tróia. O desenvolvimento poético da temática do *nostos* tem o seu lugar no momento em que representa uma preocupação natural do herói, após a guerra, e, mais ainda, ao longo do tempo em que, projectado o regresso, o herói é impedido, por obstáculos sucessivos, de chegar à pátria, perdido que anda no mar ou retido, contra vontade, em alguma estância, por interferência divina. A Jasão, em contrapartida, parece pesar a distância ainda antes de se afastar de Iolco. Sonha com o seu regresso e teme pelas dificuldades que nele há-de encontrar, ainda antes de cumprir a tarefa que o pôs a bordo da nau Argo, como seu capitão.

Por seu turno, nem a força da paixão de Medeia encontra em Jasão atracção equivalente, nem a determinação da jovem, com o seu auxílio de magia, encontra em Jasão o *aristos* confiante e sereno, totalmente destituído de receios. Ele reconhece que sem o auxílio de Medeia não levará a bom termo a sua tarefa. O encontro de ambos a sós, quando Medeia lhe leva escondido o unguento mágico, ilustra, de modo particularmente expressivo, a dissimetria do par. Jasão dirige-se à princesa apaixonada com palavras de sedução, de modo a captar a sua boa-vontade, sem todavia se aperceber da intensidade de sentimentos da interlocutora. Pede-lhe que o não engane com palavras hábeis e promete-lhe recompensa. O poeta realça o contraste com o generoso desprendimento, próprio de um ser apaixonado com a veemência de Medeia, criando um dos mais expressivos momentos de

²⁰ Ch. Rowan Beye, *op. cit.* p. 81 *et passim*, vê, com razão, este Jasão modelado sob o signo da nostalgia e da insegurança. Na sua nota 8 ao capítulo “The Heroes” (p. 183) cita os vários passos apontados por A. Couat, no seu livro *Alexandrian Poetry Under the First Three Ptolemies*, London, 1931, p. 41, que ilustram esta disposição anímica.

silêncio na narrativa²¹, sublinhado pelo movimento do olhar da princesa (3. 1008-1019):

Assim falou Jasão, lisonjeando-a; e ela baixou os seus olhos e sorriu de um modo divino. No seu íntimo enternecia-se-lhe a alma, exaltada pelo elogio recebido. Então olhou-o de frente. Não sabia que palavras lhe havia de dizer primeiro, já que tinha vontade de tudo lhe dizer de uma só vez. Prontamente, sem hesitações, tirou o unguento mágico do seu cinto perfumado e logo ele o recebeu nas suas mãos, com alegria. Ela, comovida, ter-lhe-ia dado toda a sua alma, arrancando-a do peito, se ele o tivesse desejado – tão doce era o brilho da chama que Amor fazia desprender da cabeça do Esónida. A ela arrebatava-lhe um brilho de seus olhos.

A sobreposição de mitos é cara ao gosto helenístico. Com ela joga Apolónio de Rodes. Começando a sentir os efeitos do Amor, muito mais tarde e mais tenuamente que Medeia, Jasão, perante as lágrimas e palavras magoadas da jovem, na cena nocturna do encontro a sós, promete levar Medeia consigo, tão gratamente quanto Teseu o fizera com Ariadne (3. 1079 *sqq.*), vinda em auxílio deste contra seu meio-irmão.

A comum descendência do Sol aproxima Ariadne de Medeia. Há, no entanto, a intenção deliberada de criação de um efeito irónico, por parte do poeta, ao pôr tais palavras na boca de Jasão²². Conforme nota Hunter²³, a ironia desta sobreposição sugere ao leitor o desenlace da relação amorosa iminente, a partir do conhecimento prévio do mito e, em especial, do seu tratamento euripídiano — também Medeia será abandonada, longe da sua terra, após tudo ter posto em risco, e depois de o par de namorados, passando por aventuras e riscos na viagem fantástica de regresso à Grécia, ter conhecido a ameaça de perseguidores, de perigos em terras estranhas, como na Líbia, antecipando situações tão típicas do romance²⁴. O perfil de Jasão apresenta já marcas da figura do anti-herói que há-de animar novos contextos narrativos.

Os diversos episódios eróticos entrelaçam-se, fundindo espaços e experiências, através da presença ou do uso de objectos que assumem

²¹ Sobre o silêncio na narrativa e a sua relação com o uso crescente de modalizações do discurso indirecto, veja-se Ch. Rowan Beye, *op. cit.* p. 22 *sqq.* bem como *supra* n. 17.

²² Uma outra contaminação mitológica, menos sugestiva, é a de Jasão-Cadmo, através da sementeira de dentes do dragão.

²³ *Op. cit.* p. 117.

²⁴ Uma síntese das situações-estereótipo que nos aparecem no romance antigo são dadas por N. Holzberg, *op. cit.* p. 20 *sqq.*

valor simbólico. Da viagem e da relação com a rainha Hipsípila, na permanência em Lemnos, traz Jasão o negro manto que o cobre na invocação a Hécate, propiciada por Medeia. Na união com Medeia, fora da Cólquide, no retorno à Grécia, está presente o Velo de Ouro, com o seu fulgor²⁵.

O alargamento dos conhecimentos geográficos e da hidrografia a norte da antiga Hélade permite a Apolónio reorganizar, na sua imaginação, o espaço e o curso dos rios, de modo a converter a viagem dos Argonautas num percurso fantástico circular. A circularidade e a natureza fantástica desse percurso, assimétrica nas vivências e nos perigos vividos, como se pode verificar se recordarmos a estrutura do poema, reforça a sugestão de um itinerário quase iniciático de Jasão²⁶ — primeiro através de ameaças de um mar desconhecido e de abismos intransponíveis que, uma vez transpostos, perdem o seu poder ameaçador, depois, arrostando o confronto com estranhos, com monstros como as aves do Estínfalo, ou a perda de companheiros, para chegar à posse de um objecto mágico, coincidente com o conhecimento do amor.

Fuga e regresso são marcados por essa posse e pela perda de uma espécie de inocência, através da consciência de traição e roubo, do desassossego da perseguição, da vergonha e má consciência pela crueldade da morte de Apsirto, pela necessidade de purificação do par Medeia-Jasão.

A morte afecta todos — tal como na viagem para a Cólquide, perdem-se companheiros queridos, agora em territórios hostis para onde a nau é lançada, como pela *tyche* da força do mar. Assim se hão-

²⁵ R. Hunter, *op. cit.* p. 47 *sqq.* vê no papel de Hipsípila correspondência ao papel de Calipso, na *Odisseia*, e em Medeia marcas da Circe homérica. Por seu turno, na preparação do herói para o encontro com ambas, Hipsípila e Medeia, vê o autor “an erotic rewriting of a Homeric warrior’s preparations for a duel”. De facto, a *ekphrasis* dos motivos do manto de Hipsípila lembra a função da do escudo de Aquiles, no famoso passo da *Iliada*.

²⁶ Comenta R. Hunter, *op. cit.* p.138: “The opening of the Rocks to human navigation which made the seas passable is the most striking symbol of man’s conquest of the oceans, a conquest which ancient poetry presents in two different, though intersecting, ways. On one hand, it is a triumph of Greek technology and the human spirit; on the other, it marks the original hybriatic foolishness of men who refuse to accept divinely ordained limits, and is the start of moral decay.

Sobre a dimensão iniciática da viagem veja-se a obra de J. J. Clauss, *The Best of the Argonauts. The Redefinition of the Epic Hero in Book 1 of Apollonius’s Argonautica*. Berkeley - Los Angeles - Oxford, 1993, cap. 7.

de encontrar na Líbia, descrita com um vivo realismo, onde até Medeia parece perdida e esquecida do poder da sua magia.

A revelação desse poder funesto que Medeia traz consigo e faz actuar às portas da antiga Hélade, no episódio do encantamento do brânzeo gigante Talos, traz outra revelação consigo sobre a fragilidade do destino humano, tão do gosto da literatura helenística e, posteriormente, da latina — a impotência humana perante a acção dos poderes, ocultos e nefastos, da feitiçaria. Essa revelação afecta profundamente o narrador, que ganha voz e uma identidade ainda mais evidente no fim do poema (4. 1673-1677):

Zeus pai, grande é o assombro que se apodera do meu espírito ao ver que não é só com doenças ou ferimentos que a morte funesta vem ao nosso encontro! Até à distância pode alguém fazer-nos mal! Assim aconteceu a Talos que, apesar de ser de bronze, se deixou abater pelos poderes de Medeia, a de muitos feitiços.

O carácter fantástico do périplo coexiste com a observação minuciosa de paisagens e ambientes descritos com notável realismo. Lembremos, entre outras, mais uma vez, a da inhóspita Líbia.

A mesma capacidade de observação preside ao tratamento de um dos recursos típicos da epopeia — o símile. Já nos *Poemas Homéricos*, a par dos abundantes símiles que recorrem à vida selvagem, como os de aves, abelhas, leões ou cavalos que correm pela pradaria, encontramos outros, bastante menos frequentes, que tomam como campo de inspiração o quotidiano da actividade humana, como a pastorícia, a agricultura, a arte de trabalhar barro ou metais, e até, num caso, o comércio de lã e a necessária tarefa de a pesar na balança. Em *As Argonáuticas*, todavia, embora os fenómenos da natureza e da vida selvagem continuem a fornecer temática inspiradora para estas longas comparações, essa realidade do quotidiano começa a tomar a primazia como campo inspirador de símiles — a actividade do carpinteiro, do construtor de navios, do agricultor ou do pastor, cenas de caça²⁷.

²⁷ R. Hunter, *op.cit.* pp.129-138, demonstra, com extrema acuidade, que o tratamento do símile em Apolónio serve fins mais subtis e complexos que o símile homérico, destinado a apoiar a imaginação do ouvinte. Em Apolónio de Rodes a própria estratégia discursiva do símile desempenha funções miméticas da acção que pretende ilustrar (pp.137-138, dando como exemplo, 2. 541-548) e, não raramente, aparenta parênteses intrusivos destinados a envolver o leitor nesse percurso de verificação de correspondências entre o discurso, o plano comparativo, e a 'realidade ficcional' comparada. Assim o símile ganha em polissemia e o texto épico adquire uma espécie de sentido segundo.

Dentro desta tendência de estabelecimento de uma relação mais forte entre o objecto da narrativa e a realidade histórico-cultural contemporânea do poeta se inscreve a preocupação em assinalar, no mito, a sua dimensão etiológica, a origem de hábitos, designações, ritos em vigor — preocupação que tem já presença na tragédia eurípidiana, no tratamento do recurso ao deus *ex machina*, através do qual o poeta estabelece um nexo entre rituais seus contemporâneos e o momento da sua fundação, na acção trágica.

Por outro lado, a magnitude dos espaços que constituem o cenário de grandes percursos coexiste com a descrição e a movimentação em espaços domésticos, de interior, quer no plano divino, onde a ‘comédia de costumes’ decorre, quer no plano humano.

Este espaço de interiores, no palácio de Eetes, sintoniza com o drama interior de Medeia. Ele é adequado para o exacerbar de paixões insuspeitadas, tal como acontece com o espaço que sabemos ser o habitado por Fedra, no *Hipólito* de Eurípides. É o espaço de presença feminina, próprio das confidências e convívências, da intimidade e da perturbação dessa intimidade, adivinhada nos silêncios da narrativa, de que atrás se falou — intimidade que transborda para o mundo interior de um narrador que com ela joga, que a acolhe, através, como foi dito, do uso, em modalidades diversificadas, do discurso indirecto²⁸. Trata-se de uma tendência da ficção narrativa que não é alheia ao fenómeno de desdramatização da narrativa épica, como já o notou Hunter²⁹.

Este narrador, cada vez mais interventivo, prevalecte e consciente do seu estatuto, com que aprende a jogar, ganha espaço numa cultura que é, cada vez mais, do livro e da leitura. Ele há-de vir a conhecer e a dominar gradualmente, todo um universo de possibilidades interventivas que, pouco a pouco, nesse movimento de constante fecundação entre o património da tradição poética, as novas realidades e contextos culturais e sociais e a capacidade de reinvenção artística, hão-de fazer germinar o romance³⁰.

²⁸ *Vide supra* n. 18.

²⁹ *Ibid.* p. 13.

³⁰ P. Fedeli, “Il Romanzo”: G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (dir.), *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*, Roma, vol. I, pp. 343-346, sustenta a tese de que o romance nasce das cinzas da epopeia, salientando que esse processo de desajustamento dos heróis épicos a contextos socio-culturais de épocas que já se não identificam, de modo algum, com tais modelos constitui um fenómeno que ultrapassa o mundo antigo e que se pode observar em culturas posteriores. Verifica ainda P. Fedeli, com toda a pertinência, que “è singolare che sull’origine del romanzo le posizioni degli studiosi di narrativa antica finiscano per saldarsi con quelle degli studiosi di narrativa moderna” (p. 345).

O MOTIVO DO SONHO NO ROMANCE DE CÁRITON

MARIA DE FÁTIMA SILVA

Universidade de Coimbra

Résumé: Le rêve, avec toutes ses conventions littéraires et dramatiques, est fréquent chez les auteurs de l'ancien roman grec, qui l'ont adapté aux exigences du genre. Chariton, qui y revient souvent, fait du rêve la projection de la réalité, utilisable comme un point de départ des grandes étapes de son discours narratif. Simple de traits, le rêve joue dans son oeuvre un rôle significatif pour le dessein des caractères et pour la compréhension du fil de l'intrigue.

O género romance representa uma última invenção na vitalidade diacrónica da literatura grega antiga; depois das glórias do passado – as poesias épica e lírica, o teatro e a historiografia –, o romance apareceu, já em plena época helenística, como uma florescência tardia, que desde logo suscitou muitas reservas e críticas. Insuspeitada foi, porém, à partida, a perenidade que o novo modelo literário viria a ter entre os vindouros, num percurso que ainda não viu o seu limite.

Mas nunca foi contestada a relação que o romance teve com toda a tradição literária anterior. Desde a épica, a primeira narrativa extensa a contemplar a viagem aventureira, passando pela historiografia, até ao teatro, com a sua tendência para a análise dos comportamentos humanos sob uma forma dramática e directa, de todos os seus antepassados o romance se tornou um repositório natural. E como narrativa de aventuras e de amor que é, são suas fontes principais os poemas épicos, Eurípides e a comédia nova. Para além dos motivos temáticos, o romance esteve também atento a processos de estilo e de estratégia narrativa que a mesma tradição lhe oferecia, largamente testados e aperfeiçoados por séculos de utilização. Sem que, no entanto, os autores do romance deixassem de ter ainda a capacidade de encontrar, para padrões gastos pelo tempo, um último fôlego de adaptação ou criatividade.

O motivo que nos propomos tratar especificamente – o sonho – conheceu uma fidelidade permanente nos diversos géneros, com destaque maior para a épica e a tragédia. Inicialmente concebido como um

meio privilegiado de comunicação entre os deuses e os homens, sobretudo os que detêm na mão a autoridade e interferem no destino do mundo, o sonho foi-se tornando, com o tempo, um fenómeno relacionado com a psicologia humana e revelador de sentimentos ou de preocupações íntimos. Mas quer o sonho espelhe a vontade superior dos deuses, como projecte as apreensões do dia-a-dia, sempre funcionou como estimulador de uma reacção que leva o homem a agir, ou pondo em concreto as supremas determinações da divindade, ou tentando, com subterfúgios sempre votados ao fracasso, evitar o poder inabalável do destino e das forças que comandam o universo.

Em conformidade com a natureza mais sobrenatural ou mais humana do fenómeno, assim o sonho se revela mais como a imagem exterior e distante de um mensageiro divino inacessível ao contacto humano, ou se identifica com a própria consciência; esta exprime-se então em imagens ou palavras, permitindo até a comunicação entre o indivíduo e a projecção de si próprio, no que pode tornar-se uma ‘conversa com o travesseiro’; deste modo se clarificam decisões e se sujeita a alma humana a um processo de introspecção ou de auto-análise. Depois deste momento de solidão, que corresponde ao confronto do homem com o sonho, é comum que se suceda o da comunicação, com um intérprete que decida do sentido do sonho, com um confidente ou mesmo com um cúmplice, que oiça, opine e se alie na acção que vulgarmente se sucede.

Uma leitura do romance de Cáríton nesta perspectiva surpreende desde logo pelo número de ocorrências de sonhos que contém. Não se trata, portanto, de uma utilização pontual, mas de um fenómeno insistente, que marca pontos de partida decisivos para as grandes etapas do fluir da ficção¹. A coajugar a simplicidade geral na técnica narrativa de Cáríton, que o colocou na posição do autor do romance mais antigo que conservamos², também os sonhos por ele criados são de uma linearidade exemplar, claros na mensagem, evidentes na interpretação, mas eficazes como projecções da realidade.

Registemos, antes de mais, o sonho associado à personalidade do chefe, de que o exemplo da experiência de Agamémnon na abertura do Canto II da *Iliada* é decerto um paradigma incontornável. Está iminente o início de uma arremetida decisiva numa campanha que se pro-

¹ Para uma síntese bibliográfica sobre o assunto e para a sua valorização no romance de Cáríton, cf. D. AUGER (1983), ‘Rêve, image et récit dans le roman de Chariton’, *Ktema* 8, 39-52.

² Talvez o romance de Cáríton date do séc. I d. C.

longa sem resultados definitivos. Mas o sonho épico contempla claramente dois níveis, o divino antes de mais, e o humano. Mais do que a preocupação de Agamémnon pela intervenção ou sorte dos homens que comanda, é a de Zeus, pelo cumprimento do compromisso assumido com Tétis, de honrar Aquiles no diferendo que o separa do Atrida, que se impõe. Verdadeiramente senhor da acção, Zeus não dorme, mas enquanto todo o universo cede, tranquilo, a morfeu, o pai dos deuses procura, na insónia, a decisão que cabe à sua autoridade suprema (*Iliada* 2. 1 sqq.). Logo, através do seu emissário, o sonho que o olímpico envia à tenda de Agamémnon com as suas ordens, o poeta alerta para o sentido relevante da insónia, como uma circunstância que afecta seres superiores a quem incumbem grandes responsabilidades. É à laia de repreensão que o sonho interpela o Atrida, como os demais adormecido (2. 24-25): “Um herói não deve dormir a noite inteira, se pertence ao número daqueles que tomam parte no Conselho, que tem a seu cargo os povos e a quem tantos cuidados estão reservados”. Com esta observação, o autor da *Iliada* desperta a atenção dos seus ouvintes para o facto de ser Zeus, na sua insónia responsável, e não Agamémnon, o chefe dos exércitos e a autoridade suprema sobre a campanha que se desenrola às portas de Tróia. A insónia é o emblema daquele a quem o exercício do comando compete.

Cáriton transfere a réplica desta situação para a figura de um outro chefe, Téron, o pirata³. O plano é, neste caso, estritamente humano, a personagem um marginal aventureiro. Mas esta figura, que o autor de Afrodísias desenha com minúcia, corresponde a um chefe, concentrado no objectivo que norteia uma vida de risco – o lucro-, que depende também da intervenção competente dos homens sob sua orientação. Mesmo se invertido no estatuto e nos ideais – sendo o indivíduo sem escrúpulos, que actua em nome do dinheiro um novo modelo de herói -, o episódio que lança Téron na grande campanha da sua carreira de salteador tem indubitavelmente alguma inspiração épica. Em primeiro lugar, a insónia acompanha a decisão de avançar contra um território de risco, mas capaz de satisfazer toda a sua ambição, o túmulo que, debaixo dos seus olhos, se tornara a arca de um tesouro (1. 7. 1): “O tal fulano por acaso presenciou o funeral, ficou na mira do ouro e, de noite, na cama, não havia forma de pregar olho”. Naquele que é o cenário habitual do sonho literário, cercado de trevas, silêncio e solidão, decorre o momento de alerta ou de reflexão, que se

³ Fica desde logo claro por esta opção que o sonho no romance de Cáriton não é exclusivo dos heróis centrais da história.

exprime pela insónia. Em vez de um diálogo com o além, é o solilóquio que se instala. O que, na insónia de Zeus, se resume a uma interrogativa com que o poeta formula, em tom geral, as apreensões do pai dos deuses – em seu coração, o deus medita: como, para honrar Aquiles, poderá ele destruir, junto das suas naus, os Aqueus aos milhares?, *Iliada* 2. 3-4 –, desdobra-se, no caso de Téron, numa multiplicidade de interrogações pessoais. Ao fluir monótono da narrativa, Cáríton substitui a corrente de consciência da personagem, o pirata que, nas respostas que encontra para as próprias perplexidades, pinta o seu autorretrato (1. 7. 1-2). Mais do que promover o assalto a um túmulo, o autor do romance deixa entrever em Téron as motivações pessoais que promovem tal acto; ao contabilizar o risco maior a que se sujeita quem assalta vivos por lucros de miséria, em comparação com quem investe contra a inércia da morte por lucros chorudos, o pirata revela o calculismo frio que, associado à ganância, dá ao crime naturalidade e justificação. O espírito que assim raciocina não se deixa perturbar por inibidores princípios de humanidade ou pela pressão da lei; a lógica que o guia é estritamente financeira e traduz-se na proporção simples de menos riscos igual a mais lucros. Este é, levado ao extremo, um outro herói do universo dos negócios, onde o individualismo domina, quando se esbateu, no horizonte do homem que passou a movimentar-se em todo o espaço mediterrânico, o efeito coercivo das regras da *polis*⁴.

Se é rápida e determinada a adesão de Téron a uma empresa de sentido extremo, logo, dentro do mesmo pragmatismo, se sucede no seu espírito a decisão de uma estratégia adequada, que cabe a um chefe competente definir. Motivar os homens sob seu comando e seleccioná-los de acordo com as suas aptidões é uma garantia de sucesso. Ao rever os seus colaboradores, recapitulando em cada um deles a principal virtude ao lado do defeito mais visível – um que é ‘astucioso’ mas ‘cobarde’, outro que embora ‘determinado’ é ‘falso’, 1. 7. 2 –, Téron aprofunda o seu retrato de salteador, passando do nível superficial dos comportamentos para outro, interior, do *ethos*. Neste processo Téron passou a noite, fazendo consigo próprio o que Agamémnon realizou com o apoio do Conselho dos *aristoi* que o rodeavam: a preparar a

⁴ G. L. SCHMELING (1974), *Chariton* (New York) 90, chama a atenção para o facto de os piratas, que são comuns no romance grego, não terem abundado na realidade dos séc. I-II d. C. Admite por isso que Cáríton estivesse a usar uma convenção que prosseguiu até ao seu tempo, ou a introduzir no romance uma tonalidade histórica que correspondia ao séc. V a. C. Assaltantes de túmulos, esses continuavam a ser comuns.

estratégia que pudesse estimular à acção, sem reservas ou discordâncias, os guerreiros que queria conduzir à conquista de uma fortaleza promissora e ambicionada. Com um solilóquio ditado pela insónia, Cáriton dava à técnica do retrato um dinâmica viva, eficaz, completa, que trazia ao discurso narrativo diversidade e força.

Se foi este o processo literário que o autor de *Quéreas e Calíroo* encontrou para pôr em acção o pirata Téron e assim promover o rapto e o distanciamento da sua heroína, insónia e sonho voltam a afectar o sequestrador no momento de consumir os seus objectivos, com a venda da jóia suprema do seu tesouro, a bela Calíroo. De Mileto esperava Téron a solução para o seu negócio, como uma terra onde o dinheiro abundava e o afã das transacções parecia garantir a convulsão financeira necessária a uma venda ilícita e clandestina. Entre a avaliação da capacidade do mercado e o temor pela abordagem de um comprador poderoso, capaz de responder a um negócio de fôlego, mas talvez senhor de uma curiosidade excessiva, Téron passou longos dias acumulando angústias, tecidas pela insegurança e pela demora. Por isso o sono o abandonou de novo, deixando à insónia e ao solilóquio a vez para prolongarem, na solidão da noite, as preocupações do momento (1. 12. 2). A repetição do processo anterior, para assinalar uma outra hora decisiva na empresa que o pirata executava, não significa simplesmente a insistência inútil numa convenção antes ensaiada. A verdade é que a repetição da experiência pela mesma personagem permite detectar o efeito que o tempo e os acontecimentos desencadearam sobre o aventureiro, enriquecendo o retrato geral do pirata. O risco inesperado, o facto de a morta, senhora do túmulo e do tesouro, ter afinal ressuscitado, desencadeou em Téron cuidados e inseguranças. Porque a mercadoria a negociar era de carne e osso e tinha voz, o perigo tornou-se ameaçador e a confiança do assaltante saiu abalada da surpresa. No limite da preocupação, uma nova insónia vai surpreendê-lo; ao Téron racional substitui-se um outro, 'insensato e estúpido' – *avóetos*, como o próprio reconhece – em dificuldades para tomar uma decisão fria e pragmática. A ansiedade quebrou-lhe os nervos de aço. Uma linha de continuidade faz, mesmo assim, do comportamento deste herói uma peça única e coerente, a sua preocupação com o lucro e o dinheiro. Mas sobre os tesouros que tem consigo acumulam-se agora não promessas sedutoras, mas riscos tenebrosos: vindos de fora, de concorrentes no mundo sem lei dos salteadores, ou mesmo dos seus homens, a quem escrúpulos e lealdade não incomodam. A mesma lucidez com que a insónia anterior media os méritos de cada um dos seus subordinados, em nome de interesses comuns, no solilóquio actual

traduz-se em desconfiança, fazendo avultar os defeitos sobre as qualidades e deixando adivinhar em cada um deles um traidor. Por isso o solilóquio não conduz à acção determinada, como na hora do assalto ao túmulo, mas à reserva e à imobilidade. E esta traduz-se em sono e em adiamento, de uma decisão que é preciso tomar e que o desespero dita extrema: atirar ao mar o incómodo tesouro humano e, de uma vez, liquidar riscos e preocupações. É este o impasse, de sinal negativo, que precede o sono, negativo para Téron, porque equivale à ruína de um projecto lucrativo, mas negativo também para Calíroe e para o decurso de uma aventura que está longe ainda de atingir o seu fim. É a alteração destes propósitos que o sono e o sonho vão ter a função de desencadear, um e outro essenciais à reversão da acção futura. Sobre a experiência da noite Cáriton é muito parco em pormenores, porque se limita a uma breve observação (1. 12. 5): “Então adormeceu e viu em sonhos as portas fechadas. Decidiu por isso ficar mais aquele dia”. Se a presença do divino no sonho não é patente, dele resulta no entanto um sinal explícito, que sugere a suspensão dos propósitos de abandono e partida, que no momento anterior determinavam o pirata. O sonhador captou do sonho esse pormenor fundamental, que se exprimia de uma forma simbólica, interpretou-o por si próprio e decidiu agir em conformidade. Neste gesto de bom senso, que talvez acima de tudo a superstição comandasse, Téron deu um sinal de regresso à prudência e ao pragmatismo que lhe eram próprios, encontrando numas horas de sono o melhor conselheiro para os seus propósitos e para o curso da história. Depois desta decisão acertada, o destino se encarregou de conduzir, sem demora, os acontecimentos por uma via auspiciosa. Já o comprador ideal se perfilava diante do aventureiro, ao mesmo tempo que o tema do amor se recolocava ao leme da acção. Em conformidade, a intervenção do sonho, como mola de decisão e do avanço do intriga, mudava de campo.

Dentro de um esquema que a comédia muito utilizou, com processos progressivamente mais eficazes, a intervenção de um servo antecipa a aparição e interferência do senhor. Antes que Cáriton nos apresente Dionísio de Mileto, o novo pretendente de Calíroe, antecipa a sua vida e preocupações através de Leone, o seu homem de confiança⁵. É com o intendente que Téron estabelece um primeiro con-

⁵ São conhecidas cenas famosas da comédia de Aristófanes que usam esta estratégia. O Eurípides de *Acarnenses*, como o Ágaton de *Tesmofórias*, ou o Tereu de *Aves*, personagens a quem o poeta quer dar o destaque de seres exóticos ou fantásticos, têm um criado que é a sua imagem fiel e que antecipa, em cena, os traços do seu patrão

tacto, fazendo do seu produto uma publicidade apropriada a um verdadeiro negociante. Se o potencial comprador, o ainda distante Dionísio, é rico, nobre, viúvo e pai de uma órfã, que melhor oferta lhe poderia ser proposta do que uma mulher jovem e bonita, capaz de desempenhar o papel de ama da criança ou, quem sabe, de consolar também a tristeza depressiva de um viúvo desolado (1. 12. 6-9)? O acerto dos argumentos usados pelo traficante torna-se evidente na reacção de Leone. Tal como o patrão adiante será protagonista de um sonho revelador das suas preocupações mais íntimas, também antes o procurador avança com o seu próprio sonho, motivado pelo momento que a casa que serve experimenta (1. 12. 10): ‘Foi um deus que te enviou como meu salvador. Vens realizar o sonho que eu tive’. Curiosamente não é necessário, desta vez, descrever a visão que assaltara o sonho nocturno de Leone. A projecção do sonho é dada ao vivo pela chegada e pela proposta de Téron. É óbvio, do laconismo da observação proferida pelo intendente de Dionísio, que o sonho de Leone foi ditado pela lealdade, que fazia dos tormentos do seu senhor preocupações assumidas como próprias. O sonho é portanto, neste caso, a garantia de profunda fidelidade de um servo, como também a mola que trará a essa *philia* uma colaboração activa. Mas, para além do seu sentido humano e psicológico, este sonho denuncia a intervenção divina no destino dos homens, pela própria coincidência que o associa à aparição de um estranho e à proposta que vem fazer. É a vontade humana, patrocinada pela determinação divina, que irá levar Calíroo a cumprir, no seu destino, uma segunda etapa: o casamento com Dionísio.

Depois de, à distância, termos vislumbrado num simples relance o senhor de Mileto – “um homem maduro, vestido de negro e com um ar triste”, 1. 12. 5 –, o primeiro contacto directo que nos é facultado com ele colhe-o na ressaca de um sonho. É a Leone, o confidente do momento, que ele descreve a visão que teve, no centro da qual se encontrava a sua mulher, entretanto falecida. Todo o quadro envolvente deste sonho profético apontava para a excepção e anunciava o fim do sofrimento causado pelo luto. Depois de uma longa insónia,

e prepara, com vantagem, a aparição espectacular da estranha personagem. Por outro lado, ao servo porteiro, que é a imagem viva do interior da casa, soma-se, no plano da intriga amorosa que a comédia nova privilegiou, o *seruus callidus*, autor de intrigas e tramóias para levar a bom termo os anseios apaixonados do seu senhor. Está aberto o caminho ao futuro escravo plautino, cérebro de uma estratégia que desanuvia dificuldades e viabiliza os sonhos de um par romântico; por isso o vemos sair de cena premiado com todas as coroas da vitória. Leone possui alguns matizes destes dois tipos dramáticos, embora sem o fulgor de que a comédia os dotou.

esta tinha sido a primeira noite de um sono tranquilo para o viúvo. A imagem da falecida liquidara angústias e rodeava-se de um sinal auspicioso. Com este momento, Cáriton retomava cenas célebres do teatro euripidiano, em que o sonho repunha o carinho entre esposos que a morte separou, como Alceste e Admeto, ou Laodamia e Protesilau⁶. Tal como Admeto, Dionísio poderia dizer (*Alceste* 355-356): “É doce, nem que seja de noite, ver quem amamos, por pouco tempo que seja”. A somar à tranquilidade que cercou o seu sonho, outros sinais o garantiram como de bom augúrio. Do conteúdo festivo se pressente um indício de felicidade: o sonho, que não se exprime por palavras, é uma imagem que convida Dionísio a rever o dia feliz do seu primeiro casamento; do centro do cortejo nupcial, que desfila ao som de himeneu, projecta-se a figura da desposada, ‘mais alta e mais irresistível’ ainda do que era na realidade (2. 1. 2)⁷. Desde logo Leone brada a feliz coincidência entre o sonho que acabava de ouvir relatar e as notícias de que era portador; pode, por isso, avançar uma interpretação segura, fácil, evidente (2. 1. 3): “É a felicidade que te bate à porta, senhor, no sonho e na vida real. Prepara-te para ouvir o facto que bate certo com essa visão”. Ainda que discretamente, a mão divina é perceptível, concorrendo com o seu alto patrocínio para o bom sucesso das acções que, em paralelo, a vontade humana vai desencadeando⁸.

Se a presença dos deuses é, apesar de tudo, discreta no sonho que trouxera a Dionísio um sopro de paz após a tormenta da sua vida, ela é patente na visão paralela que será determinante para lançar Calírroe nos braços de um novo esposo. A preparar um primeiro encontro, a jovem vê em sonhos a própria Afrodite, numa imagem silenciosa mas claramente identificada. Sem qualquer hesitação, Calírroe toma a iniciativa que se impunha, dirigir-se ao templo para adorar a deusa (2. 3. 5). É então sob o patrocínio divino que o encontro entre os dois

⁶ Cf. *Alceste* 348-356, em que Admeto imagina o sonho, para além da morte de Alceste, induzido por uma estátua, moldada por mão de artista, que virá substituir no leito conjugal a mulher perdida, como triste consolação para a ausência irreparável da morte. A mesma ideia figurava no *Protesilau*, como conforto para Laodamia, abandonada após uma só noite de núpcias, por um Protesilau, que viria a ser, no desembarque dos Aqueus em Tróia, a primeira vítima dos dardos inimigos. Há, no texto do romance de Cáriton, uma alusão a Protesilau, 5. 10. 1.

⁷ Esta noção de que a figura que aparece em sonhos se impõe por uma estatura e beleza fora do comum é uma convenção do motivo: cf. Ésquilo, *Persas* 184-185; Heródoto 7. 12.

⁸ Parece-me excessiva a opinião de AUGER, *op. cit.*, 43, que exclui por completo a interferência divina nos sonhos de Cáriton.

se processa. Mas para cada um o sonho e as suas consequências vêm marcados com um sinal contrário; porque se, para Dionísio, eles representam a terapia que o poderia arrancar a uma nostalgia suicida, para Calíroo, a vítima de um destino controverso, era ambígua a hora que vivia; se auspiciosa, por lhe trazer a segurança e a protecção de que o exílio dos seus a deixava privada, era mesmo assim condenatória da fidelidade eterna que desejava manter intacta para o seu primeiro amor, o saudoso Quéreas.

É decerto em nome dessa mesma fidelidade, uma componente incontornável do romance grego de amor e aventuras, que Cárton se demora na avaliação dos pressupostos que envolvem as bodas previsíveis da sua heroína com o senhor de Mileto; este casamento, que é a quebra de um elo afectivo, antes de mais de um viúvo inconsolável perante a memória da mulher, mas principalmente da heroína do romance com o amante perdido e herói da mesma história, tem de ser justificado, como infracção que parece ser à própria convenção literária.

Num movimento crescente, é primeiro de Dionísio que o autor se ocupa, que recolhe ao leito, depois de uma festa nocturna entre amigos, para reviver, na solidão e na insónia, as sensações do encontro com Calíroo. Dentro da mesma configuração literária antes usada para Téron na investida contra o túmulo, que lhe traria a posse da filha de Hermócrates, também Dionísio avalia, entre a insónia e o solilóquio, o contorno de uma outra apropriação do mesmo tesouro, a beleza de Calíroo. Depois de um encontro ao vivo, no templo de Afrodite, que fora por inteiro um hino aos sentidos, olhos e ouvidos do senhor de Mileto mobilizados pela imagem de perfeição que se lhes oferecia, a recordação desse episódio a sós é, como o próprio o reconhece, ‘um combate entre a razão e a paixão’ (2. 4. 4). A cena do encontro é, assim, não apenas repetida, mas aprofundada e justificada nas suas consequências. À experiência perturbadora, mas momentânea, vivida em presença de Calíroo (2. 3. 6-7), substitui-se agora o pormenor, a soma de detalhes que constroem a imagem de conjunto. Recuperado o cenário – o templo de Afrodite – a memória devolve, ao apaixonado insone, uma nova visão, rosto, cabelos, gesto, olhos, voz, porte, as palavras que a bela proferiu (2. 4. 3). Por este processo, Cárton encontra ensejo para repetir a descrição da perfeição física da sua heroína, uma convenção insistente no género. Mas mais importante do que esta confirmação é a revelação de uma alma, atormentada pelo escrúpulo, que o solilóquio seguinte manifesta. Dionísio patenteia-se digno do perfil que é legítimo esperar do senhor de Mileto; o debate

que trava é o de um homem maduro, responsável, com deveres públicos e uma dignidade a defender, em combate com arroubos amorosos de adolescente; é-o também de um viúvo, na iminência de quebrar o elo que o prendia ainda à memória da sua defunta mulher. E em nome de quê põe Dionísio em risco o seu ascendente de grande senhor? Do encanto de uma simples escrava, cuja identidade e posse continuam ainda obscuras. Com esta tomada de consciência, Dionísio salvaguarda o estatuto, mesmo diante de uma estranha e até censurável paixão. De resto, a decisão tremenda que o momento exige, entre a resistência ou a cedência à paixão, não é sua, mas depende da intervenção do amigo Leone, o procurador fiel, homem de negócios cuja personalidade mais facilmente lhe permite erguer a bandeira do pragmatismo, que satisfaz anseios e traz salvação aos tormentos de uma alma. Mais uma vez a insónia e o solilóquio são postos ao serviço da caracterização da personagem, de forma a que não perca de toda a identidade dentro do fluir imposto pela convenção da intriga.

À medida que o interesse e a aproximação do novo pretendente se vai consolidando, Cáriton prepara, do lado de Calíroe, uma justificação equivalente, com recurso a igual processo, a insónia e o solilóquio (2. 9. 2-6). À pobre exilada está reservado um tremendo debate entre a mulher e a mãe, quando uma gravidez resultante do seu primeiro casamento inesperadamente se revela. A Calíroe exposta em Mileto às arremetidas de um novo apaixonado é a mesma mulher que traz no ventre o fruto de um amor que jurou eterno, pelo seu Quéreas. No cativo, abandonada pelo homem que ama e pai do seu filho, Calíroe tem de decidir a sorte da criança: provocar um aborto e condenar à morte esse filho sem pai e exposto a circunstâncias adversas? Ou correr o risco e permitir a vinda ao mundo de um filho que, quem sabe, se portador da nobreza e da coragem dos seus, não poderá vir a tornar-se o salvador da mãe e o autor do reencontro de uma família desgarrada pela sorte? O que, na reflexão paralela de Dionísio, se exprimiu dentro de critérios subordinados ao estatuto pessoal, social e político, coloca-se agora dentro de parâmetros convenientes ao estatuto da mulher, como o são a honra, a fidelidade conjugal e a maternidade. À insónia seguiu-se o sonho, breve, mas expressivo, trazendo a resposta que faltava a um espírito perturbado. Neste caso, em que a heroína sonha com um *philos* saudoso e perdido, Cáriton confessa o modelo em que se inspira, com uma citação da *Iliada* (23. 66-67), que corresponde ao sonho de Aquiles depois da perda de Pátroclo. Tal como o Pelida, Calíroe viu a imagem de Quéreas em tudo semelhante à real; “era a sua estatura, a beleza dos olhos, a voz e, a envolver-lhe o corpo, as

mesmas vestes” (2. 9. 6). Tal como a aparição de Pátroclo, também a de Quéreas falou, agora em palavras muito breves, mas decisivas: “Confio-te, mulher, o nosso filho”. Calíroo, à semelhança de Aquiles, tentou o contacto físico, estendeu os braços na tentativa de um enlace; sem sucesso, porque a visão esvaiu-se antes de desaparecer (cf. *Iliada* 23. 99-101; Cáriton 2. 9. 6). Entre o sonho épico e a sua réplica romanesca, o paralelo é evidente: domina a afetividade, entre o sonhador e a visão, que determina o apelo à *philia* de quem se encontra ausente. A decisão que a visão desencadeia produz uma reacção imediata. Logo a Siracusana cede e se predispõe a aceitar um segundo casamento; se acolhe a paixão de Dionísio não é por si, mas por esse filho abandonado e pelo pai ausente que o gerou. Sem dúvida que, na sua devotação a Quéreas, Calíroo entende que esta nova união, de necessidade, não interfere com a dedicação devida ao primeiro marido. Como heroína de romance, a personagem ganha talvez, por este acto, uma flexibilidade e realismo maiores, o que justifica a infracção ao esquema permanente de fidelidade na novela⁹.

Depois de fazer progredir a aventura de Calíroo, Cáriton promove o movimento do herói, Quéreas, que parte em busca da esposa perdida. A um conjunto de situações que têm por pólo a figura passiva e emocionalmente patética de Calíroo, corresponde, para Quéreas, a necessidade, a cada passo renovada, de lutar contra os sucessivos agentes das contingências que o afastam da mulher amada. Embora, à superfície, os dois heróis da história se mantenham afastados e lançados num jogo de exílio de um e de perseguição do outro, a separação física de que são vítimas, como bem regista REARDON¹⁰, é mais aparente do que real, porque eles se mantêm perto, de forma que o romancista possa estabelecer entre eles contactos, de grande efeito na textura da intriga. Essa proximidade de que se suspeita – evidente no mesmo templo de Afrodite que ambos visitam e onde um retrato é a prova material da sua passagem, ou no episódio do incêndio da trirreme de Quéreas, cuja notícia, intencionalmente deturpada, chega a Calíroo –, além de um estímulo à fidelidade mútua, é sobretudo um factor de permanente ironia, por levar cada um dos protagonistas a dúvidas ou a conclusões opostas à realidade. Um elemento transcendente torna-se recurso vulgar neste processo à distância: o sonho, que prossegue no

⁹ Sobre as interpretações suscitadas por este episódio e a sua relação com a fidelidade da heroína do romance, cf. S. WIERSMA (1990), ‘The ancient Greek novel and its heroines: a female paradox’, *Mnemosyne* 43, 117 sqq.; D. KONSTAN (1994), *Sexual symmetry* (Princeton) 50-51.

¹⁰ (1982), ‘Theme, structure and narrative in Chariton’, *YCIS* 27, 21.

romance o seu efeito de mensageiro profético, pelas interpretações díspares que por vezes proporciona, ao serviço da ironia.

A acompanhar a saga verdadeira do seu amado, Calíroo vê, em sonhos, Quéreas prisioneiro (3. 7. 4); embora seja uma visão da realidade, o processo não permite entre ambos a comunicação desejada; dentro do sonho as palavras não são consentidas a Quéreas, que apenas acena, como quem remete uma mensagem. Tão enigmático como as próprias palavras, este silêncio repercute-se no exterior, quando a jovem grita, pela primeira vez na presença do novo companheiro de leito, Dionísio, o nome do seu antigo apaixonado. Com este brado involuntário, Calíroo vê-se obrigada a partilhar com o senhor de Mileto uma página da sua vida que até agora deixara oculta. E o resultado que a situação produz é contraditório: porque se para Calíroo o sonho significa um sinal da morte efectiva do seu amado, para Dionísio ele constitui um alerta da ameaça de um rival, até então desconhecido. Mas logo um segundo sonho inverte as posições, como uma espécie de quiasmo dramático; Calíroo, de novo com Quéreas diante dos olhos adormecidos, sonha que o salva (4. 1. 1), enquanto Dionísio pretende ver nesse sinal a exigência de um morto para que lhe sejam prestadas honras fúnebres e promove o segundo funeral do romance. O modelo homérico da solicitação de Pátroclo, junto de um Aquiles adormecido, de rituais de morte, reaparece numa menção explícita da *Iliada* 23. 71, com que o senhor de Mileto pretende pôr uma pedra sobre a angústia da mulher, como sobre a sua própria insegurança, sepultando de uma só vez um amante e um rival. Como outrora em Siracusa, agora em Mileto, um enterro parece colocar uma lápide sobre um amor apaixonadamente vivido; apenas, agora como então, o túmulo que se encerra está vazio e vivo o seu habitante imaginário. É como se, da estreiteza do túmulo, se irradiasse um horizonte sem fronteiras, porque Quéreas, que se quer encerrar num féretro faustoso, está na Cária, que é domínio do sátrapa Mitradates, de novo afastado da mulher de luto que o chora. Mas também – ironia suprema! – o gesto de Dionísio, que visava liquidar um concorrente, produz o efeito inverso, porque não só não encerra um episódio da vida de Calíroo – o amor por Quéreas -, como abre outro, igualmente ameaçador: a pretensão apaixonada de Mitradates, presente no funeral, à beleza fascinante de Calíroo. Discretos nos contornos e nos pormenores, os dois sonhos da senhora de Mileto são decisivos no curso dos acontecimentos, pelas reacções que provocam. E como é apanágio dos sonhos, é exactamente a tentativa de lhes aniquilar os efeitos que os torna efectivamente actuantes.

O curso da história irá mostrar que o acto calculado de Dionísio, de sepultar Quéreas, continuará a desencadear consequências a longa distância. Assim, convencido da concorrência de Mitrdates junto da sua mulher, o tirano de Mileto diligencia por uma resolução, em tribunal, deste atentado contra a sua segurança familiar. Tudo aponta no sentido de um clímax, que terá lugar em Babilónia sob a presidência do poderoso rei da Pérsia, onde se irá consagrar a beleza de Calíroe e estabelecer finalmente, sem mais ambiguidades, o seu legítimo possuidor. Oculta ainda neste agôn final estava apenas a investida do último dos pretendentes da heroína, o maior de todos os senhores do mundo, o monarca Artaxerxes¹¹. O sonho regressa em torno deste episódio supremo, aquele que vai permitir que Quéreas e Calíroe se vejam de novo, mesmo se o abraço final sofre ainda um adiamento novelesco.

É justamente na noite que precedeu esse encontro inesperado, na sala do tribunal, que Calíroe experimenta o seu último sonho. Apanhada pela angústia que acompanhava os passos extremos da sua vida, sujeita a esperar de uma sentença judicial o curso do destino, a jovem teve a visão de uma felicidade que julgava perdida (5. 5. 5): “Viu-se em Siracusa, ainda menina, a dirigir-se ao templo de Afrodite; ao sair, vislumbrou Quéreas. Era o dia do casamento; a cidade inteira cobria-se de coroas, o pai e a mãe levavam-na, no cortejo nupcial, a caminho da casa do noivo. Ia dar um beijo a Quéreas, quando acordou do sonho”. Tal como antes Dionísio revia o dia das suas primeiras bodas no momento em que a felicidade de novo lhe sorria, também Calíroe recebia, no auge de uma vida de adversidades, um sinal de bom augúrio. Incapazes de aderirem sem reservas a tão grande mudança no seu destino, um e outro se valeram de um confidente, outrora um servo fiel, Leone o procurador, um homem próximo de Dionísio, e agora Plângon, a criada de Calíroe. Mas mais do que uma promessa de desafogo de uma alma atormentada, este último dos sonhos da heroína enlaçava também todas as pontas da história, passadas e futuras. Com

¹¹ Também Artaxerxes é, no romance, objecto de dois sonhos que são, mesmo assim, laterais ao desenvolvimento da história. O primeiro (6. 2. 2) é uma visão régia, dentro de um plano de comunicação natural entre o senhor da Pérsia e os deuses, de acordo com a melhor tradição oriental. No entanto, ao adiar o julgamento a que presidia e onde se disputava o futuro de Calíroe com base numa exigência divina de sacrifícios, o soberano servia também os seus interesses de apaixonado da heroína, que assim mantinha por mais algum tempo na corte e acessível à sua abordagem amorosa. Um segundo sonho de Artaxerxes (6. 7. 1-2), precedido de insónia, vem confirmar o desassossego crescente deste último coração também rendido à beleza dominadora de Calíroe. Do ascendente de um soberano inspirado pelos deuses, Artaxerxes reduz-se ao papel de um vulgar apaixonado.

ele se revive o início do romance, o primeiro encontro com Quéreas (1. 1. 5-6) e as bodas dos dois jovens (1. 1. 14-16); ao mesmo tempo que se anuncia o encontro final do par (8. 1. 8) e as suas novas núpcias (8. 1. 12-17). É o curso total de uma aventura que se condensa nas breves linhas que relatam este sonho, na sua forma anelar.

Como sempre, ao longo do romance, cada personagem, de acordo com os anseios da sua mente e do seu coração, fará dos sinais transmitidos pelo sonho a sua leitura, resultando de cada informação o fluir de percepções contraditórias. Mas é frequente que a visão nocturna não passe de uma mera antecipação da realidade. Esta simplicidade no registo do sonho, que não exige do intérprete uma grande perspicácia, coincide com a opinião que Plângon, neste momento interpelada por Calíroe, exprime sobre o sentido das visões nocturnas (5. 5. 5): “Foi belo o sonho que tiveste. Vais ver-te liberta de uma angústia terrível. Porque o que viste em sonhos, vai passar-se também na realidade”. É esta a leitura que faz do processo ancestral do sonho um novo género literário, construído sobre errâncias, perigos e sofrimentos, mas comprometido com a exigência inabalável de um final feliz.

BIBLIOGRAFIA

- D. AUGER, “Rêve, image et récit dans le roman de Chariton”, *Ktema* 8 (1983) 39-52.
- M. FUSILLO, “Le conflit des émotions: un topos du roman grec érotique”, *Museum Helveticum* 47 (1990) 201-221.
- M. FUSILLO, “Textual patterns and narrative situations in the Greek novel”, *Groningen Colloquia on the novel*, I (1988) 17-31.
- Th. HAGG, *The novel in Antiquity* (Berkeley and Los Angeles, 1983).
- D. KONSTAN, *Sexual symmetry* (Princeton, 1994).
- B. P. REARDON, *The form of Greek romance* (Princeton, 1991).
- B. P. REARDON, “Theme, structure and narrative in Chariton”, *YCS* 27 (1982) 1-27.
- G. L. SCMELING, *Chariton* (New York, 1974).
- S. WIERSMA, “The ancient Greek novel and its heroines: a female paradox”, *Mnemosyne* 43 (1990) 109-123.

IMMAGINI POETICHE

Sulla funzione delle *Bildbeschreibungen* nel romanzo di Achille Tazio

BERNHARD ZIMMERMANN

Universidade de Freiburg i. Br.

I.

La descrizione degli utensili e delle opere d'arte, dei luoghi (la cosiddetta *topotesía*), della natura e del paesaggio è una tecnica letteraria contemplata in diversi generi letterari a partire da Omero nella descrizione dello scudo (*Iliade* 18, 478 ss.) e dallo scudo esiodeo (*Aspis*), sino alla tarda antichità e all'età bizantina. Una particolare fioritura la ebbe la *ekphrasis* retorico-letteraria che apparteneva nelle scuole di retorica alla propedeutica nel quadro dei cosiddetti *progymnasmata* – in proposito vanno menzionati in primo luogo Teone di Alessandria (I sec. d.C.), Ermogene di Tarso (II sec. d.C.), Aftonio (IV/V sec. d.C.) e Nicòlao (V sec. d.C.) – al tempo della Seconda Sofistica – cioè nel I e II secolo d.C.

Un caso speciale di queste *ekphraseis* è la descrizione dei dipinti: l'*Erodoto o Aezione* (62) di Luciano, il suo *Zeuxis o Antioco* (63), parti della *Casa* (10, specialmente 20–32) e il suo *Eracle* (5), la cosiddetta *Tabula Ceбетis*, ma soprattutto le *Immagini* di Filostrato reintrano in questo genere di *Bildbeschreibungen* letterarie, il cui effetto proseguì sino alla tarda antichità – penso alla scuola retorica di Gaza o anche alla letteratura cristiana.

Scopo di questi autori è di far nascere nella mente dello spettatore o nel lettore una riproduzione del dipinto descritto in virtù della loro maestria letteraria (*τέχνη*), della mimèsi verbale di un'opera d'arte. Lo Pseudo-Longino nel suo trattato *Sul sublime* (15,1 s.) mette in risalto questa facoltà da parte dell'oratore o dello scrittore di suscitare nello spettatore una chiara immagine dell'oggetto descritto – egli parla di *φαντασία*, altri di *εἰδωλοποιία* – come presupposto fondamentale

di un buon autore. Nel *La Casa* (specialmente cap. 2 s., 5) Luciano sottolinea la prestazione di uno scrittore che sia capace di creare dipinti con le parole, senza colori, senza mezzi di rappresentazione figurativi e senza dimensioni spaziali, eppure di dare un piacere estetico (τέρψις). In questa 'circolazione' mimetica – il poeta descrive un oggetto che nella mente dell'uditore riguadagna forma – anche il fruitore si fa allo stesso tempo artista, nel momento in cui traspone un testo letterario in un dipinto mentale, certo un artista di minor qualità, giacché si serve solo della mimèsi, dell'imitazione mentale, non tuttavia, come il poeta, dell'arte (τέχνη). Scopo del poeta non è tuttavia soltanto quello di suscitare nell'occhio interno del fruitore una riproduzione il più possibile esatta della cosa descritta, ma quello di avvincerlo con la sua descrizione e di solleticare le sue emozioni.

La descrizione e interpretazione di dipinti nei testi dell'epoca della Seconda Sofistica è connotata da una certa convezionalità: l'io-narrante vede – sovente in un tempio o in un bosco sacro – un dipinto che in virtù della sua particolare qualità egli contempla con stupore, ma che in virtù del suo carattere estraneo non può interpretare). Un conoscitore autorevole (έρμηνεύς, ἐξηγητής) gli spiega il dipinto, gli svela il significato nascosto del mito rappresentato, può addirittura nella sua descrizione ridare vita al dipinto, generando movimento o lasciando parlare i personaggi tra di loro. Questi *topoi* sono particolarmente marcati nell'*Eracle* di Luciano e nella *Tabula Cebetis*.

Questo tipo di letteratura si trova in tensione tra arte figurativa e letteratura, ma l'autore di una *Bildbeschreibung* traspone l'oggetto di un'arte mimetica, la quale, per citare Lessing (*Laokoon* XV): "tramite i suoi segni o i mezzi della sua imitazione, che essa può unire solo nello spazio deve completamente rinunciare del tempo". L'autore conferisce così a un'opera dell'"arte spaziale" attraverso la 'successione temporale' necessaria in una espressione verbale (*Laokoon* XVIII) il carattere di un racconto o addirittura di un dramma in miniatura. Contemporaneamente interpreta l'azione rappresentata e dà un significato in particolare ai sentimenti dei personaggi. Filostrato nel Proemio (5) alle sue *Immagini* (Εἰκόνας) chiama questo modo di procedere έρμηνεύειν τὰς γραφάς, 'interpretazione dei dipinti'.

Particolare attenzione meritano le *ekphraseis*, quando non sono concepite come singoli pezzi come nel caso di Luciano o di Filostrato, bensì accorpato in un contesto più grande, giacché acquistano nella trama di una grande opera come un epos o un romanzo un certo significato – spesso simbolico e vengono inserite per rispecchiare l'accaduto, per interpretarlo o anticiparlo. Nel mio contributo vorrei

indagare la funzione delle *Bildbeschreibungen* in un romanzo della Seconda Sofistica, quello di Achille Tazio. Si mostrerà che nel romanzo le *ekphraseis* servono sotto diversi aspetti come chiave interpretativa.

II.

Achille Tazio ha accorpato nel suo romanzo in otto libri, la storia d'amore di Clitofonte e Leucippe ricca di complicazioni, quattro ampie *Bildbeschreibungen*: all'inizio il ratto di Europa da parte di Zeus trasformatosi in toro (1, 1, 3-13), nel terzo libro un Diptychon, Andròmeda e Promèteo incatenati a una roccia (3, 6, 3-3, 8, 7) e infine nel V libro l'esposizione della storia di Tèreo e Filòmeda (5, 3, 4-5, 5, 9). A questo si aggiunge una dettagliata descrizione del giardino alla fine del I libro (15-16), la quale, come si mostrerà, deve esser vista nel medesimo contesto del dipinto d'apertura, il ratto di Europa.

Il romanzo comincia con una situazione di *Bildbeschreibung* che a un lettore risultava familiare dalla letteratura e dalla prassi degli esercizi retorici del tempo: nella visita dei monumenti delle città di Sidone all'io-narrante salta agli occhi un dipinto nel quale è rappresentato il ratto di Europa. In perfetta adesione alla tradizione dell'*ekphrasis* retorica l'autore prende lo spunto per una descrizione dal vasto impianto dello straordinario dipinto: Europa, seduto sul toro che nuota nel mare agitato e allo stesso tempoo lo tiene a freno, circondata da delfini e guidata da amorini; sulla riva, radunato in un *locus amoenus* il gruppo delle fanciulle, dalle quali Europa è appena stata strappata e i cui volti esprimono in parte ancora l'allegria per il gioco, in parte lo sconcerto per il rapimento. Giacché il narratore proprio per l'amore non provava avversione si lascia sfuggire: "Quale potenza emana un lattante (si intende Eros fanciullo) su cielo terra e mare" (1, 2, 1). Come non altrimenti ci si aspetterebbe dalla prassi della *Bildbeschreibung* retorica, si avvicina in quel momento un'altro personaggio, un giovane di nome Clitofonte, come successivamente si apprenderà (1, 3, 1). Ci si attende che egli assuma il ruolo di interprete (ἐξήγητής, ἑρμηνεύς), quale anche dappprincipio appare, visto che si presenta come un raffinato specialista che per propria sofferta esperienza sa bene di che tratta il dipinto e viene deluso: il ragazzo infatti non dà alcuna interpretazione del dipinto, bensì, su preghiera del narratore, prende spunto in un vicino, ombroso boschetto di platani – qui abbiamo il tipico *locus amoenus*, sulla scorta del *Fedro* platonico, che invita a un dialogo sull'amore (Achille Tazio 1, 2, 3) – per un

lungo racconto, l'emozionante, intricata storia del suo amore per Leucippe.

L'intero racconto di Clitofonte in otto libri occupa dunque il posto della consueta e attesa spiegazione del dipinto. Tuttavia ciò che viene offerto non è l'interpretazione dell'episodio narrato del mito di Europa; piuttosto, l'immagine suscita in Clitofonte uno sciame di ricordi della sua trascorsa avventura amorosa (1, 2, 2). L'aggancio con la terminologia della *Bildbeschreibung* viene tuttavia mantenuto quando Clitofonte rileva che gli eventi a seguire rendevano simili le proprie vicende a quelle di un mito (1, 2, 2). Tramite l'avviamento di una situazione tipica da *Bildbeschreibung* e dell'improvvisa variazione dello schema tradizionale l'autore costringe il lettore a collegare il seguente racconto di Clitofonte, che prende il posto dell'interpretazione del dipinto, come avviene di consueto nella *Bildbeschreibung*, con il dipinto di Europa. Si dovrà pertanto supporre alla grande *ekphrasis* all'inizio del romanzo spetta un significato contenutistico, anche se dapprima ancora cifrato. Anche in altre *Bildbeschreibungen* il dipinto può costituire all'inizio per l'osservatore un enigma, che solo in seguito viene risolto – così ad esempio nell'*Eracle* di Luciano o nella *Tabula Cebetis*. In Achille Tazio il mito non è, certo, enigmatico – proprio il mito di Europa si trova in numerose pitture murali – ma il nesso tra l'immagine e l'azione è purtuttavia per il lettore al principio ancora un enigma, che l'autore lo esorta a decifrare – nel momento in cui il lettore mette in relazione di volta in volta la sequenza degli eventi con il dipinto e con il significato che si palesa a poco a poco.

Che Achille Tazio suggerisca al lettore questo procedimento ermeneutico, lo chiarisce egli stesso in appendice all'ultima *ekphrasis* nel V libro. Soltanto l'ultima descrizione presenta tutte le parti abituali: la *Bildbeschreibung* (διήγημα, 5, 3, 4) e, introdotta dalla domanda di Leucippe "Cosa significa la storia rappresentata nel dipinto?" (5, 5, 1), l'interpretazione del dipinto. Tra descrizione e interpretazione è inserito un preve passo che fornisce la giustificazione per porre in relazione *Bildbeschreibung* e azione: Menelao, un giovane amico della coppia, ammonisce Clitofonte e Leucippe riguardo al dipinto: "Credo che dovremmo tenere il nostro cammino alla volta di Faro. Tu vedi infatti due segni infausti, il battito d'ali di un uccello che ci ha sfiorato, e la minaccia che questo dipinto racchiude. L'interprete dei segni dicono che si debba guardare alle storie raffigurate nei dipinti, quando ci riproponiamo qualcosa e un dipinto ci salta agli occhi per caso e confrontiamo il risultato di ciò che abbiamo realizzato con la storia rappresentata. Qui tu vedi quanta mala sorte racchiuda il dipinto: un

amore illegittimo, un vergognoso adulterio, il triste destino delle donne." (5, 4).

Achille Tazio fa così in modo – e questo è significativo per il suo stile narrativo – che solo nell'ultima *Bildbeschreibung* si comprenda come le *ekphraseis* vadano ordinate nel contesto dell'opera: vale a dire come anticipazioni allusive, cifrate della vicenda futura, in cui il lettore deve costantemente rivedere a seconda dello stato degli eventi la sua interpretazione della *Bildbeschreibung* con il prosieguo del racconto. Quando si fa questo si possono rilevare le tre seguenti funzioni delle *ekphraseis* strettamente connesse tra di loro: 1. l'anticipazione cifrata dell'azione, 2. la preparazione dell'atmosfera o l'adombramento della vicenda futura, e 3. il riflesso degli eventi a un livello per così dire metaforico nelle raffigurazioni.

1. *Anticipazione dell'azione*: in tutte le *Bildbeschreibungen* del romanzo l'azione viene anticipata. Il rapimento di Europa trova la sua soluzione nel rapimento della sorella di Clitofonte, Calligone, la quale come Europa viene rapita sulla spiaggia da uomini di un certo Callistene (2, 18, 4–6) e nella fuga in nave di Clitofonte e di Leucippe (2, 32). Nel dittico Andròmeda/Promèteo, situato nel tempio del vaticinante Zeus Casio a Pelusion, viene delineata la ripetuta cattura di Leucippe e l'imprigionamento di Clitofonte (cf. 6, 14, 1) così come la svolta fortunata del loro destino e la definitiva salvezza della coppia per mezzo della prova della virginità di Leucippe, evento che si svolge in una grotta rocciosa (8, 13s.). Giacché nel dipinto non si vedono solo gli incatenati, ma anche i salvatori, Pèrseo ed Èracle, si tratta di un accenno al lieto fine. L'anticipazione che il dipinto di Filòmela e Tèreo nel V libro contiene, l'amore illegittimo, l'adulterio e il triste destino delle donne, ottiene la sua conferma negli avvenimenti successivi, soprattutto nella sorte di Leucippe, ma anche nell'avventura amorosa di Clitofonte con la ricca Mèlite e l'accusa di adulterio da parte del consorte di Mèlite.

2. *Preparazione dell'atmosfera*: oltre all'anticipazione immediata dell'azione c'è un secondo livello, la preparazione dell'atmosfera, che governa le vicende e che deve avvincere il lettore. In tutte e quattro le *Bildbeschreibungen* Achille Tazio dà un peso particolare alle emozioni dei personaggi rappresentati: nel dipinto di Europa che apre il romanzo la coppia contrapposta è gioia e paura (1, 2, 7), nel dipinto di Andròmeda bellezza e paura, dove la fiorente bellezza corrisponde alla gioia nel dipinto di Europa e la tensione dei contrapposizioni di Achille Tazio viene espressa nell'ossimòro "in questo modo il pittore l'aveva ornata di avvenente paura" (3, 7, 3). Promèteo irradia speranza e paura

(3, 8, 7), e nel dipinto di Tèreo e Filòmela infine l'atmosfera è determinata dal riso ignaro e dallo sconcerto di chi sa (5, 3, 7).

Paura, speranza e gioia sono in realtà le emozioni, dalle quali le *dramatis personae* e i lettori del romanzo sono influenzati. Proprio attraverso la sistemazione in coppie oppositive Achille Tazio esprime il costante 'bagno di sentimenti contrastanti', al quale sono esposti la coppia di amanti e con loro i fruitori del romanzo. Questo conflitto è abbellito particolarmente dalla giustapposizione di impulsi opposti in seno a Clitofonte, quando dinnanzi alla porta della camera da letto di Leucippe si crede davanti all'esaudimento dei suoi desideri (2, 13, 4): la paura stuzzicante davanti al pericolo che egli corre mette scompiglio nelle sue speranze, la gioiosa attesa di raggiungere quello che si augura ardentemente ricaccia via la paura.

3. *Effetto di riflesso*: Preparazione dell'atmosfera e anticipazione dell'azione confluiscono nella descrizione del giardino del primo libro (1, 15). Le parole con cui vengono descritte le piante, gli alberi e i fiori hanno talvolta una sfumatura erotica, sono metafore dei desideri sessuali che dominano Clitofonte: i germogli sono pieni di succo, sono sovrapposti, stanno uno sopra l'altro, il giardino è pieno di abbracci e di avvolgimenti, a guardare il mondo delle piante si potrebbe quasi, volendo, credere di vedere certe posizioni erotiche.

E anche in questa scena Achille Tazio gioca con la tradizione della *Bildbeschreibung*: alla vista del parco in fiore che è circondato da un muro, come un quadro da una cornice (1, 15, 1) Clitofonte e il suo amico si accingono a interpretare in senso erotico quello che vedono – dappertutto vedono, come già era stato anticipato all'inizio nel dipinto di Europa – l'onnipotenza di Eros. Con lo scopo di sedurre Leucippe (1, 16, 1) i due amici offrono una interpretazione erotica del giardino, una 'delizia per le orecchie' a sfondo erotico (1, 16, 1). Questa descrizione e spiegazione del giardino (1, 17s.) sta ad indicare il successo augurato: Leucippe diviene parte di questa natura animata dall'eros. Nell'aspetto, nel viso, nei capelli e negli occhi rispecchia la natura circostante, proprio come i fiori si rispecchiano nell'acqua e nel piumaggio degli uccelli (1, 15, 6; 1, 15, 8). Achille Tazio parla più volte in questo contesto di specchio, κάτοπτρον (1, 9, 4), così che 'tecnica del riflesso' potrebbe essere l'espressione adeguata per questa terza funzione delle *ekphraseis*: elementi delle diverse *ekphraseis* vengono afferrate come nell'azione come in uno specchio e sfidano a mettere gli eventi in diretta correlazione col quadro.

Si deve far cenno di un ultimo punto: il contesto delle quattro *Bildbeschreibungen* con la tecnica narrativa del romanzo. Achille

Tazio fa riferire la storia d'amore da un io-narrante, da uno che è coinvolto in persona, appunto Clitofonte stesso. Specialmente nella prima parte del romanzo, nella quale sono significativamente incorporate le *Bildbeschreibungen*, il racconto si accosta spesso a un atteggiamento narrativo personale, in particolare nelle scene in cui Clitofonte deve assistere due volte alla presunta morte della sua amata e solo più tardi si scioglie l'enigma (3, 15-3, 17; 5, 7). Come nelle *Bildbeschreibungen* che precedono immediatamente le rispettive morti apparenti di Leucippe, l'autore lascia il lettore insicuro anche in momenti particolarmente critici del racconto. Solo più tardi l'enigma viene risolto, ciò che è stato visto si rivela una messa in scena, così come le *Bildbeschreibungen* solo più tardi guadagnano il loro significato vero e proprio dal prosieguo della narrazione.

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO DO ROMANCE EM ROMA

MARIA CRISTINA DE CASTRO-MAIA DE SOUSA PIMENTEL

Universidade de Lisboa

Résumé: Considérant comme établi que le *Satyricon* est une oeuvre composée dans les temps néroniens, on dégage les coordonnées culturelles et historiques qui ont donné lieu à la création du roman en langue latine, et du roman de Pétrone en particulier. On essaie aussi de répondre à d'autres questions: les lecteurs du *Satyricon*, qui étaient-ils? Pouvaient-ils comprendre et apprécier, à cette époque et sous le régime du principat, ce roman extraordinaire? Pourquoi et comment a-t-on lu le *Satyricon*?

O século I d.C. é, sem dúvida, um século fascinante. Porque nele coexistem a luta sem tréguas por uma vida moral irrepreensível e um afundar-se complacente e prazenteiro nos mais prosaicos gostos e na mais servil devassidão.

É o século do homem em plena adesão aos poderosos, ou, às vezes com contornos de vil conviência, em forçado aplauso dos que mandam. Mas também é o século dos que, pela voz ou no silêncio, se opõem e são esmagados, na terrível crueldade que não lhes derruba todavia a dignidade.

É o século das maiores contradições e dos extremos dolorosos, século de Lucano, primeiramente amigo e companheiro de Nero, em seguida estóico e opositor ao tirano, por fim, na iminência da morte, filho que denuncia a própria mãe para tentar salvar a vida.¹ E, se cedermos ao simbolismo de certas circunstâncias, não podemos deixar de reflectir – lendo Tácito² – sobre o facto de Séneca, Lucano e Petrónio terem tido o mesmo fim e por idênticos motivos, ainda que a

¹ Tac., *Ann.* 15. 56. 4.

² Tac., *Ann.* 15. 60. 2 - 64 (Séneca); 15. 70. 1 (Lucano); 16. 19 (Petrônio).

forma como acolheram e se comportaram perante a *necessitas ultima* tenha sido radicalmente diferente.

O século I é aquele em que os senhores se tornam escravos, nem que seja dos seus *uitia*, e os escravos se transformam em senhores, seja porque escolhem a verdadeira *libertas*, que é a interior, seja porque acumularam dinheiro e compraram um lugar cimeiro na sociedade; é o século em que os donos do mundo matam por prazer e os ricos e poderosos são boçais e falam mal, como o Trimalquião de Petrónio, mas em que outros, como Séneca ou Trásea Peto, enfrentam a morte que lhes é imposta com a serenidade de quem cumpriu a vida e aceita o que o destino traz.

É este o século em que se formam homens de grandes euforias e alguma vaidade, como Plínio-o-Moço, que há-de julgar-se no melhor dos mundos logo que as aparências de mudança o iludirem; mas é também aquele em que surgem homens do mais profundo pessimismo, que vêem a realidade sem máscara e lêem nas rugas do tempo e no mal de outrora a herança fatal a que o presente não foge, como é o caso de Tácito, cuja prosa, especialmente aquela que há-de escrever virado o século, nos prende a cada passo numa rede de desencanto. É uma época em que homens, como Juvenal, vivem acumulando o amargor que, mais tarde, há-de ressumar na corrosiva descrença dos seus textos, enquanto outros observam implacavelmente o seu semelhante e, sem hesitar na firmeza do traço e da chacota, apontam os podres de uma sociedade que conhecem como ninguém, porque nela vivem e a amam, como fez Marcial.

É o século dos astrólogos e da magia, século sem limites em que os escritores não invocam a inspiração de Apolo e das Musas mas o apoio do *princeps* e dos que dele recebem as migalhas do poder; é um século de cepticismo e de valores materiais, tempo sem deuses em que o culto se presta a Roma e Augusto. Mas é também o tempo em que uma crença não fugaz ganha raízes no coração dos homens, quer essa crença se traduza no desejo de um mundo melhor, em que os escravos são vistos como seres humanos e a vida é dever de aperfeiçoamento constante e de exemplo para os outros, quer se expresse numa ânsia empenhada em tudo saber e conhecer, quer se manifeste em adesão aos mistérios e aos cultos que prometiam uma dimensão de vida para além da morte, quer, ainda, se revele em fé nos ensinamentos do “suave Jesus das searas da Galileia”,³ Aquele que, no meio de uma densa

³ José Régio, *Confissão dum Homem Religioso*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001 (1971), p. 115.

multidão, soube que uma mulher precisava de ajuda por um tímido toque na fimbria do Seu manto.⁴

É este, pois, o século em que, quanto a mim, germinam, de forma mais evidente e fecunda, as sementes, os paradoxos e as certezas, os apelos e as renúncias, a grandeza e a miséria do tempo que se seguiu, e, em última instância, se vincou o perfil dos homens que hoje somos. Ora, sob esse aspecto, a obra de Petrónio é exemplar, pois documenta, em jeito de poliedro, todas as linhas-de-força desse tempo prenhe de contradições e promessas. Nada admira que seja a literatura, como quase sempre, a revelar-se espelho do presente e alfobre do futuro.

Sem querer abordar nenhum dos problemas que engrossam a ‘questão petroniana’, direi que aceito que o *Satyricon* data do principado de Nero e que o Petrónio de Tácito é o mesmo que escreveu o primeiro romance da literatura ocidental.⁵ Não discutirei, pois, o ordinal ‘primeiro’, ainda que não desconheça a teoria sustentada por papiros e novas ‘histórias’ romanescas analisadas ao longo do século passado. Também não discuto a designação do género, ‘romance’, que, é sabido, nem sequer existia na teorização literária antiga. Mas nós, que tanto ganhámos com as perspectivas da narratologia, podemos sem medo chamar-lhe o que ele é. Outra coisa será se quisermos dizer porque o é. Mas não é isso o que farei, tanto mais que, entre tantos especialistas do romance, não me atrevo a incorrer na ira de ninguém, nem pretendo arriscar-me a sofrer um qualquer castigo que me obrigue, por exemplo, a percorrer algum labirinto de bibliotecas a refazer o trabalho de casa. Por fim, também não discutirei as origens do romance, nem os géneros e as fontes a que Petrónio foi beber. Aceitemos que se lhe aplique a metáfora ‘caleidoscópio’,⁶ pois hauriu temas e técnicas na sátira – a romana, em hexâmetros, e a menipeia – nas fábulas Milésias, nas primeiras narrativas romanescas gregas, na comédia nova e no mimo, na poesia elegíaca e na épica,⁷ género que,

⁴ Mt 9, 20-22; Mc 5, 25-34; Lc 8, 43-48.

⁵ Poderíamos dizer, com René Martin (*Le Satyricon. Pétrone*. Paris, Ellipses, 1999), que se trata «du premier roman ‘moderne’» (p. 170), texto ‘fundador’ que é «l’archétype du genre romanesque» (p. 113).

⁶ Cf. Catherine Connors, *Petronius the Poet. Verse and Literary Tradition in the ‘Satyricon’*. Cambridge, University Press, 1998, p. 43.

⁷ Recordemos o que Ben Edwin Perry (*The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*. Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1967, p. 206) diz terem sido, para Petrónio, todas essas ‘fontes’: «these for him were simply building materials».

mais que todos os outros, des-constrói, transfigura e parodia, num processo genial que hoje, talvez mais do que nunca, suscita admiração.

Vai longa a *praeteritio*.⁸ É tempo de abordar o tema que me foi proposto. Resumo-o em duas questões: Que reflexo da época encontramos no *Satiricon*? Para quem foi escrita essa fabulosa narrativa?

Lembremos que, embora as linhas definidoras da literatura do principado de Nero sejam as mesmas do tempo de Tibério, Calígula e Cláudio, as características da faixa cronológica que vai dos anos 54 a 68, os que medeiam entre a ascensão de Nero ao poder e a sua morte, justificam alguma autonomia de análise. Em primeiro lugar, as condições políticas são diferentes, pelo menos durante o chamado *quinquennium Neronis*, o período durante o qual Séneca e Afrânio Burro conseguiram manter sobre o *princeps* o ascendente suficiente para, indirectamente, orientarem os destinos de Roma. Ao senado, Nero devolve grande parte das prerrogativas que entretanto ele perdera, e dá, a princípio, mostras de querer respeitá-lo como não haviam feito os seus antecessores. Assim, com a paz, a prosperidade e a ilusão, que era a de muitos, de que no poder estava o monarca ideal, as condições para um novo 'pico' cultural, o primeiro desde a época augustana, estavam criadas.

Surgem, neste contexto, novos patronos, diferentes de Mecenas, Messala ou Asínio Polião, mas nem por isso menos empenhados em proteger e incentivar a criação literária: em torno de Calpúrnio Pisão, o conspirador de 65, parece ter-se formado um círculo de escritores, entre os quais se contaria o autor do *De Laude Pisonis*; Séneca, segundo o testemunho de Marcial, que junto dele encontrou protecção quando deixou a *Hispania* natal para tentar a sorte em Roma, era patrono interessado e generoso.⁹

No entanto, de um modo geral, o papel reservado à cultura resultou, no melhor e no pior, do entendimento que Nero dela tinha: se, por um lado, apoiava e incentivava a criação literária,¹⁰ tomando medidas que facilitaram o seu florescimento, por outro a sua megalomania

⁸ Para um balanço destas perspectivas e respectiva bibliografia: "Introduction: Twentieth-Century Scholarship on the Roman Novel", cap. inicial de S. J. Harrison, editor de *Oxford Readings in the Roman Novel*. Oxford, University Press, 1999; E. L. Bowie – S. J. Harrison, "The Romance of the Novel": *JRS* 83 (1993) 159-78.

⁹ 4. 40. 1-2; 12. 36. 8.

¹⁰ O próprio Nero reunia na sua corte um círculo de poetas que ainda não haviam adquirido renome. Segundo Tácito (*Ann.* 14. 16. 1), eles 'cerziam' e completavam os ensaios poéticos do *princeps*.

parece tê-lo levado a não querer que ninguém se distinguisse mais do que ele nos campos em que se considerava artista divinamente inspirado.¹¹ Temos, assim, e apenas como exemplo de um aspecto em que essas duas linhas antagônicas coexistiram, a instituição dos *Neronia*, jogos de modelo grego realizados pela primeira vez em 60, e que compreendiam, entre outras, provas de música, poesia e eloquência, mas em que todos os consabidos excessos do imperador tiveram oportunidade de se manifestar.

Artista auto-identificado com Apolo, citaredo e actor em papéis como Cânace em trabalho de parto, Orestes matricida, Édipo castigando-se com a cegueira, Hércules enlouquecido,¹² poeta de que (infelizmente) não restam mais que curtos fragmentos, Nero não pode senão ter contribuído para um movimento artístico que traduzisse os seus ideais estéticos e a sua política cultural. Ora, se alguns o seguiam por constrangimento ou adulação, outros, como aconteceu a princípio com Lucano, talvez o fizessem por adesão sincera ao programa ideológico e artístico do *princeps*; mas, dos Romanos que se pautavam pela *grauitas*, a maioria jamais perdoou ao senhor do mundo que se comportasse como alguém marcado de *infamia*.¹³

Em 62, todavia, com a morte de Burro e o afastamento de Séneca, com a ascensão de Tigelino e Popeia a adjuvantes dos excessos e crimes de Nero, uma época de terror e perseguição inscreve-se no quotidiano de Roma. Ao ler os relatos da Antiguidade (esquecendo embora o que neles pode haver de desvirtuado pela perspectiva censória de quem os escreveu), bem pensamos ser de (um) Nero que fala W. H. Auden, no seu 'Epitaph on a Tyrant', escrito nas vésperas da 2ª guerra mundial: «When he laughed, respectable senators burst with laughter, / And when he cried the little children died in the streets.» De facto, e embora alguns, sobretudo os estoícos, se oponham frontalmente ao

¹¹ Veja-se o que diz Tácito, nos *Annales*, sobre a 'inveja' de Nero e as suas consequências relativamente a Séneca (14. 52. 3), Lucano (15. 49. 3), o retor Vergínio Flavo (15. 71. 4) e o poeta Cúrcio Montano (16. 29. 2). Também Plínio-o-Moço nos informa sobre o género de obras a que seu tio teve de se restringir, durante os últimos anos de Nero (*Ep.* 3. 5. 5: «'Dubii sermonis octo': scripsit sub Nerone nouissimis annis, cum omne studiorum genus paulo liberius et erectius periculosum seruitus fecisset»).

¹² Suet., *Nero* 21. 5; D.C. 62. 9. 4; 10. 2; 63. 22. 6. A coincidência de alguns desses papéis com os seus crimes reais – como o assassinio da mãe – valeram-lhe, como é sabido, *graffiti* e 'panfletos' anónimos espalhados pela cidade (cf. Suet., *Nero* 38. 3).

¹³ Recorde-se, porém, que foi essa faceta, a dos *ludi* em que participava e a dos *uitia* de carácter que pouco a pouco foi revelando, que lhe garantiu o apoio da plebe, a *aura popularis* que o fez ser tão chorado quando morreu.

imperador, e paguem por isso com a vida ou o exílio, o medo paralisa uns e empurra outros para a convivência, ainda que passiva e silenciosa, enquanto a cobiça e a falta de escrúpulos embalam muitos outros em encômios interesseiros ou na abjecta delação.

É neste principado, atravessado pelo que há de melhor – a inteligência, a cultura e a dignidade de alguns – e o que há de pior – a crueldade e o desrespeito pela vida humana de muitos outros, que se inscreve naturalmente uma literatura por alguns dita ‘pré-romântica’, evolução ou confirmação das tendências anteriores, agora marcadas também pela incerteza perante o dia de amanhã e a necessidade de, em algum lugar ou alguma coisa, encontrar um sentido para a existência humana, quer seja na rectidão da consciência, quer em alguma religião ou doutrina filosófica que prometa a salvação ou ajude os homens a trilhar o caminho que conduz à felicidade.

Sente-se assim cada vez mais a presença das religiões místicas, esvaziada de sentido que há muito estava a religião tradicional, nem sequer substituída, no coração dos homens, pela religião de Estado, a do culto imperial. O monoteísmo apaga, numa fé mais íntima, todo o panteão, incluindo o homem que se diz deus vivo, o imperador. O cristianismo, já distinto do judaísmo aos olhos de todos, como prova o castigo a que os cristãos foram sujeitos por Nero na sequência do incêndio de Roma em 64, toca, lenta mas indelevelmente, as mais diversas camadas da população. Mas é o estoicismo que, nesta época, mais importância assume como doutrina capaz de apaziguar a inquietação, como regra de vida que ensina cada ser humano a não ceder ao medo nem a nenhuma outra paixão, e ao mesmo tempo lhe mostra que a sua própria consciência é o único juiz que deve temer, e que a verdadeira felicidade está no exercício da *virtus*.

Num tempo de terror, é o estoicismo que ensina a não recear a morte e a buscá-la quando os obstáculos à vida com dignidade forem intransponíveis; numa sociedade em que o escravo é *res*, é o estoicismo que faz olhar para os servos como *homines*, em tudo iguais aos que nascem livres; num mundo onde, num segundo, se pode estar a ferros ou a caminho do exílio, é o estoicismo que mostra que só os *affectus* prendem, que a única servidão é a daqueles que se deixam vencer pelos *uitia*, que a pátria não é o lugar onde se está mas o mundo todo, que a vida só é breve se dela se fizer um uso errado.

No entanto, na incerteza do amanhã e perante a maior de todas as certezas, a da finitude humana e da fugacidade da vida e da juventude, muitos são também os que se refugiam num culto único ao tudo que cada momento pode trazer, e ao nada que dele fica, quando passa. Com

mais ou menos consciência das opções epicuristas, mais ou menos transgressão dos limites morais, cala-se o medo e ilude-se a angústia pondo em prática o que Horácio dizia: «Rapiamus, amici, / occasionem de die, dumque uirent genua / et decet, obducta soluatursenectus» (*Epod.* 13. 3-5).

Na literatura, todas estas forças se revelam, quer no estilo, o da mais perfeita expressão do asianismo, quer nos temas escolhidos, quer também na intersecção de géneros e na mistura de modelos,¹⁴ dinâmico processo de criação literária particularmente fecundo desde a época augustana e a que não é alheia a composição do *Satiricon*. Séneca deixa uma vasta obra de parénese estóica, seja quando escreve *Diálogos* ou *Epístolas*, só por *topos* dirigidos a um destinatário concreto, seja quando compõe tragédias, cujo fim protréptico não diminui o valor literário. Nas sátiras de Pérsio prevalece uma intransigente atitude moral, a de um jovem de estrita obediência estóica. Lucano, depois de incorrer na animosidade de Nero, coloca-se ao lado dos que o criticam, ainda que sob a forma da condenação de César, e da exaltação de Pompeio e Catão de Útica, os verdadeiros heróis do seu *Bellum Ciuile*.

O individualismo acentua-se, como é de esperar: sem grandes causas nem glória nacional que suscite orgulho ou mova entusiasmos, os escritores viram-se sobre si mesmos, ou então sobre a realidade comezinha do quotidiano, que observam e criticam, abrindo o filão do romance e engrossando o da sátira e do epigrama. Ocupam-se na divulgação da ciência e da técnica, são filólogos, gramáticos, eruditos enciclopédicos, como Plínio-o-Velho. Outros, como Calpúrnio Sículo, talvez acreditem que a Idade de Ouro está de volta com o jovem *princeps*, mas logo a bucólica se revela, não o género da Arcádia e de Vergílio, mas o da Roma em que o momento de maior fulgor, na vida de quem nada tem, não é mais que entrever, fugazmente e de longe, o rosto de Nero num anfiteatro apinhado (*Buc.* 7. 79 ss.).

Faltam-nos, não o esqueçamos, os escritores que a lei cruel de Nero banuiu, e os que depois foram, também eles, atingidos pela *damnatio memoriae* do último imperador com sangue de Augusto. Não temos os *Commentarii* de Agripina, as memórias da imperatriz que Tácito ainda consultou. Não temos a obra de Domício Corbulão, sobre as suas campanhas militares contra os Partos e as regiões por onde

¹⁴ V. Paolo Fedeli, "Le Intersezioni dei Generi e dei Modelli", in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (eds.), *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*. Roma, Salerno Editrice, 1989. Vol. I: La Produzione del Testo, pp. 375-97.

andou. Não temos as obras de historiadores como Clúvio Rufo e Fábio Rústico, fontes privilegiadas de Tácito, nem a obra histórica de Plínio-o-Velho.¹⁵ Também não temos a ‘literatura de oposição’, como os versos de Cúrcio Montano ou de Antístio Sosiano,¹⁶ nem a *Vida* de Catão de Útica escrita por Trásea Peto, fonte de Tácito e modelo de outras biografias das vítimas da tirania de Nero e, mais tarde, de Domiciano, exemplo do género literário dos *exitus illustrium uirorum*. Por outro lado, sabemos que, no tempo dos Flávios, a história foi ‘reescrita’¹⁷ e, por isso, não chegaram até nós os textos que divulgavam uma imagem benévola de Nero. Não podemos, assim, tirar a bissectriz e, na ausência dessa ‘outra versão’, resta-nos analisar o testemunho desfavorável de Tácito, Suetónio e Díon Cássio,¹⁸ aquele em que se fundamentou o juízo crítico da posteridade e lhe deu fecunda matéria romanesca.

Em Petrónio, porém, em cada página do *Satíricon*, tão vago em alusões históricas¹⁹ – o que, como se sabe, constitui entrave a uma datação rigorosa da obra – encontra-se abundante reflexo da época, das suas estruturas socioeconómicas e instituições, do modo como os homens viviam o quotidiano e se relacionavam entre si; toda as personagens, todos os episódios são reveladores de um mundo em completa subversão do *mos maiorum*, dos valores que outrora fundamentavam a grandeza de Roma. Em vez do colectivo, do heróico, do mítico, vigora o individual, o quotidiano, a preocupação com o imediato e o mate-

¹⁵ Referimo-nos, concretamente, ao *A fine Aufidi Bassi*.

¹⁶ O crime (Tac., *Ann.* 14. 48. 1: «probrosa aduersus principem carmina factitauit uulgauitque celebri conuiuio, dum apud Ostorium Scapulam epulatur») motivou que, pela primeira vez no tempo de Nero e desde a sua abolição por Cláudio, no ano 51, se recorresse à acusação de *maiestas*, por difamação do imperador. Trásea Peto, intervindo a favor de uma pena mais leve (o que contribuiu para a sua própria desgraça), conseguiu que apenas o condenassem à *relegatio* e confiscação de bens.

¹⁷ Cf. *J.*, *AJ* 20. 154; *Mart.* 3. 20. 4.

¹⁸ Ou melhor: o que, da sua *História*, subsistiu sobre o principado de Nero nos epitomistas Zonaras e Xifilino.

¹⁹ Algumas delas talvez não passem de ‘trouvailles’ dos críticos. Pode ser o caso, e.g., da possível alusão jocosa (128) ao tesouro enterrado de Dido, cuja localização um dos próximos de Nero disse ter-lhe sido revelada em sonhos: tal motivou uma ‘campanha’ infrutífera para o reaver, gastos astronómicos do *princeps* por conta do que ia arrecadar, e o suicídio do imprudente sonhador. Cf. Tac., *Ann.* 16. 1-3. Para o sumário das alusões ‘históricas’ no *Satíricon*, v. P. G. Walsh, *The Roman Novel*. Cambridge, University Press, 1970, pp. 244-7, embora tais dados surjam em outros estudos, nem que seja para fundamentarem uma data posterior de composição. É o caso de R. Martin, “Quelques remarques concernant la date du *Satyricon*”: *REL* 53 (1976) 182-224.

rial.²⁰ E por isso o *Satiricon* surge, qual fénix nascida das cinzas do *epos*.²¹ O caso mais evidente é, sem dúvida, o de Trimalquião que, segundo ele mesmo diz, de *rana* se transformou em *rex* (77. 6), e os seus convidados. O facto de todos serem libertos, de todos, uns mais do que outros, é certo, e pelo menos um deles em franca regressão económica mercê de uns negócios mal calculados,²² se entregarem ao comércio ou a profissões e actividades rendosas mas mal vistas pelos Romanos com ‘pergaminhos’,²³ retrata de forma soberba um momento histórico, o dos imperadores Júlio-Cláudios, em que se assistiu à ascensão vertiginosa – mas não à inclusão entre o círculo fechado dos bem-nascidos – de um estrato social que assentava o seu poder no dinheiro e fazia de *lucrum facere* a primeira regra de vida, e de *Occupo*, epíteto de Mercúrio protector dos ladrões, o mestre reconhecido.²⁴ Mas, como resulta de uma sociedade em que a terra é o único bem que deveras enobrece, é natural que Trimalquião, logo que consegue amontoar riqueza suficiente – por meios pouco limpos, que em nada lhe pesam ou o envergonham – de imediato queira tornar-se latifundiário. Fabulosamente rico, mas estando-lhe vedado ser mais que *seuir augustalis* na sua cidade, ele, que jamais poderá sequer misturar-se com os genuinamente bem colocados na escala social, contenta-se em imitar, ou melhor, em mimar uma esplendorosa farsa do que é, ou

²⁰ Os valores são agora os consagrados no título do cap. IV de Gian Biagio Conte, *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' Satyricon*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 104-39: “Sex, food and money”.

²¹ Cf. Paolo Fedeli, “Il romanzo”, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (eds.), *op. cit.*, p. 345: «il romanzo sarebbe sorto sulle ceneri dell' epos». Ou, como escreve C. Connors, *op. cit.* p. 22: «In the *Satyricon*, epic is constantly being smashed to pieces and refashioned into fiction before our eyes». Escrevendo sobre a época, R. Martin (in Jacques Gaillard (coord.), *Rome I^{er} siècle ap. J.-C.. Les orgueilleux défaits de l'ordre impérial*. Paris, Éditions Autrement, 1996) dá ao seu capítulo (pp. 146-158) o sugestivo título: “Un siècle d'épopée qui accouche d'un roman”.

²² Cap. 38. É agora, portanto, um parasita, um dos que procura no jantar oferecido uma forma de se sustentar. É curioso notar, nesta figura, o facto de ‘ser duro na queda’, ao querer esconder a todo o custo o seu regresso à penúria. Isso, embora todos saibam o que se passou e porque se passou: a culpa não foi verdadeiramente dele, excepto porque confiou em outros libertos, que se orientaram no negócio.

²³ O ‘*cursus*’ de Trimalquião (comércio em larga escala, seguido de aplicação – e ‘lavagem’, diríamos nós – do dinheiro obtido na compra de terras) é excelente ilustração do que Cícero propunha em *Off.* 1. 41.

²⁴ 58. 12 (*lucrum faciam*); 70. 1 (*crescam patrimonio*); 58. 11 (*Occuponem propitium*). Esta mentalidade traduz-se também na certeza de Trimalquião em que «Nemini ... nihil satis est» (76. 3) e em que ‘riqueza gera riqueza’ (77. 6: «habes, habebis»). É interessante verificar que, no pavimento de uma casa romana, se podia ler a inscrição *Lucrum gaudium* (*CIL X 875*).

ele julga que é, fino e requintado. Ora, anfitrião, mulher de anfitrião e convivas, todos eles são vistos pela perspectiva de Encólpio, que é, como se sabe, um jovem de berço e boa educação que se meteu por caminhos ínvios, mas não perdeu a ‘pose’ nem os preconceitos: e esse artifício da composição permite que eles se revelem em toda a sua boçalidade e divertida ignorância, vistos com sobranceira ou hilari-
dade, outras vezes com alguma surpresa, mas nunca, por nunca ser, como membros da nata social. O próprio Trimalquião tem consciência da sua marginalidade, da mesma forma que tem plena noção de que, para a sociedade romana, vale pelo dinheiro que tem,²⁵ não pelo que é ou o que fez. Esse orgulho, que ele e os outros sentem, no que conseguiram e naquilo em que se tornaram,²⁶ essa necessidade de se mostrarem aos que provêm de um mesmo meio, mais não é, como Paul Veyne sublinhou,²⁷ que uma espécie de compensação para a impossibilidade de apagar o estigma das origens e para a exclusão a que os verdadeiramente influentes os votavam.

Essa réplica de um estatuto que não é o seu, essa ostentação de mau gosto, mas sempre espectacular, e que não deixa de coincidir com muito do que sabemos, por outras fontes, literárias e arqueológicas, que se passava, quer na *Domus Aurea* de Nero, quer nas casas de muito boa gente,²⁸ representa também o carácter teatral de uma época e de uma forma de viver em sociedade e, até, de fazer política e de governar, como vários estudos já demonstraram.²⁹ Dispensamo-me, por isso, de desenvolver os inúmeros aspectos em que o *Satiricon*, todo ele, mas em especial no episódio da *Cena*, traduz esse mundo de ilusão, esse momento em que todos são, a um tempo, espectadores e actores, inclu-

²⁵ 77. 6: «credite mihi: assem habeas, assem ualeas».

²⁶ É significativo que reconheça: «uirtute mea ad hoc perueni» (75. 8).

²⁷ “Vie de Trimalchion” in *La société romaine*. Paris, Seuil, 1991, pp. 13-56.

²⁸ Para dar apenas o exemplo mais flagrante, sabe-se que na *Domus Aurea* havia *cenationes* cujo tecto, em marfim, era móvel e tinha orifícios pelos quais se lançavam flores e perfumes sobre os convidados, e que a principal dessas salas de banquetes tinha um tecto que girava continuamente, representando o céu (Suet., *Nero* 31. 3). Compare-se, pois, com o que acontecia em casa de Trimalquião (60).

²⁹ Remeto tão-só para dois capítulos e um apêndice de Shadi Bartsch, *Actors in the Audience. Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian*. Cambridge Mass., Harvard University Press, 1994: “The Emperor’s Audience: Nero and the Theatrical Paradigm” (pp. 1-35); “The Invasion of the Stage: Nero *Tragoedus*” (pp. 36-62); “The ‘Cena Trimalchionis’ as Theater” (pp. 197-9); bem como para Gerald N. Sandy, “Scaenica Petroniana”: *TAPhA* 104 (1974) 329-46; Gianpiero Rosati, “Trimalchio on Stage”, in S. J. Harrison (ed.), *op. cit.*, pp. 85-104 (trad. de “Trimalchione in scena”: *Maia* 35 (1985) 213-27).

sive o imperador, em que nada, nem a comida, é o que parece, em que todos os gestos do quotidiano são regulados pelo efeito a conseguir junto dos outros.

Petrônio dá-nos também conta de uma polémica, se assim lhe podemos chamar, que assumiu grande importância ao longo do séc. I: a que discutia os cânones e os princípios da estética literária. De um lado, os que inovam, do outro, os que seguem a tradição. Dito de outra maneira, de um lado os que pretendem respeitar ou regressar às normas do classicismo augustano, do outro os que experimentam novos caminhos estéticos; ao nível estilístico, estremam-se os campos entre os 'neo-áticos' e os 'neo-asiânicos'. No tempo de Nero, são estes que parecem levar a palma; mas logo um Quintiliano e um Plínio-o-Moço reverterão tal tendência. Ora, como é sabido, é na boca de Eumolpo (118-9) que são postas as premissas que defendem o classicismo, de um Horácio e de um Vergílio, na literatura, mas também nas artes plásticas; e não é sem dúvida por acaso que esse mesmo Eumolpo diz uma coisa mas faz outra, quer do ponto de vista estilístico, quer também quando vocifera contra a imoralidade dos tempos logo após contar a sua aventura erótica com o menino de Pérgamo (85-87; 88).

O 'Bom Cantor' serve também a Petrónio para levantar a questão da escolha de temas e géneros. A épica de Lucano, como é sabido, representa um modo diferente de conceber o *epos*, sem deuses a intervir no curso dos acontecimentos ou a reger a vida dos humanos. Só o *Fatum* e a *Fortuna*, só o determinismo estóico regulam as acções e o devir histórico. Essa nova forma de entender a épica, que diverge do cânon vergiliano, insere-se na tendência de mudança já atrás referida, mas resulta também de uma resposta ao esvaziamento de certos géneros e temas, sobretudo os mitológicos, causa do cansaço de que o público e os leitores de poemas épicos e tragédias amiúde davam provas. Basta lembrar o que diz Marcial sobre os poetas que insistem em compor épicos e tragédias de assunto mitológico que ninguém lê nem aprecia,³⁰ circunstância a que se junta o facto de muitos dos episódios trágicos e épicos, aqueles que mais agradavam ao público, se terem transformado em pantomimas, género teatral que, desde o fim da República, vinha ocupando o espaço da tragédia.³¹ Não parece, pois,

³⁰ 4. 49; 5. 53; 8. 3. 13 ss.; 10. 4. Ver também Juv. 1. 1-17; 52, e a sua referência a Rubreno Lapa, autor de um *Atreu* que, talvez não por acaso, lhe valeu apenas a pobreza (7. 72-73).

³¹ Um dos que parece ter tido mais favor foi o dos amores de Dido e Eneias, como provam as afirmações de Luciano (*Salt.* 46) e Macróbio (5. 17. 5).

ser por acaso que Eumolpo é apedrejado quando canta a *Troiae Halosis*,³² que suscita o desagrado de todos,³³ mas colhe o assentimento e prende a atenção unânime dos que o ouvem contar o episódio da Viúva de Éfeso (111-113. 1). Além disso, Eumolpo encarna a figura do poeta que vive nas franjas da sociedade, sem que lhe reconheçam o valor e importância, qual Marcial que, anos depois, se queixa de ser menos conhecido que o cavalo Andrémon,³⁴ e de ter de se esfalfar um dia inteiro para ganhar a miséria da *sportula*, enquanto o auriga Escorpo arrecada «numa hora / quinze pesados sacos de ouro ainda rebrilhantes».³⁵ Os ídolos do povo não são os homens da cultura: são os pantomimos, os gladiadores, os cocheiros das *factiones* Azuis ou Verdes.

Outra polémica encontra também eco no *Satiricon*: a decadência da oratória e, a um tempo causa e consequência dessa ruína, a inani- dade dos *curricula* pedagógicos – passe o anacronismo – em Roma. Todos nos lembramos da tirada inicial de Encólpio contra os temas tratados nas escolas de retórica, desligados da vida, cheios de vãs pala- vras e magros de ideias.³⁶ Todos sabemos também que o assunto mere- ceu a atenção de Séneca Pai, em prefácios aos livros das *Controversiae*, e, mais tarde, de Tácito, no *De Oratoribus*, e de Quintiliano, no perdido *De causis corruptae eloquentiae*. Esse quase lugar-comum da reflexão sobre o declínio da oratória, que tem em Agamémnon o repre-

³² Tal como sobre o *Bellum Civile*, também sobre este poema não entrarei na *uxata quaestio* de quem terá Petrónio querido imitar ou parodiar.

³³ 90. 1. É de resto o que, como ele próprio confessa, lhe acontece sempre que entra num teatro para *recitare* (90. 5). O apontamento remete, por isso, para outro ‘ponto quente’ do momento: o descrédito das *recitationes*, que provocavam náusea, enfado ou indiferença em quase todos.

³⁴ 10. 9. 5. V. tb. 3. 38. 9-10. Mas o epigrama que melhor traduz a ingratidão com que são tratados os poetas, mesmo aqueles a quem se reconhece valor, é 6. 82, onde a pergunta «Cur ergo (...) habes malas lacernas?» (v. 9) e a resposta «quia sum malus poeta» (v. 10) parecem eco das palavras de Eumolpo, quando pela primeira vez fala a Encólpio: «Ego (...) poeta sum. (...) Quare ergo, inquis, tam male uestitus es? Propter hoc ipsum» (83. 8-9).

³⁵ 10. 74. 5-6. Tradução de Paulo Sérgio Ferreira (Marcial, *Epigramas*. Vol. IV. Lisboa, Edições 70, 2004). V. também 10. 76, em que se fala de Mévio, «cujo único / defeito – bem grande por sinal – é o ser poeta» e «que tiritia em negra capa, / enquanto de púrpura refulge o cocheiro Incitato».

³⁶ E da chacota de Trimalquião, pedindo a Agamémnon a *peristasis* (note-se o requinte do termo técnico!) da sua *declamatio*. Mordendo a isca, o retor responde: «Pauper et diues inimici erant», o que suscita a ‘gracinha’ do liberto: «Quid est pauper?», mas não impede que a *controversia* seja apresentada e criticada pelo anfitrião (48. 5).

sentante dos mestres que não saíam das escolas nem experimentavam as lutas dos tribunais ou do senado, e em Encólpio o resultado prático dessa formação, era, pois, tema candente de uma época em que se propunha aos jovens a glória máxima das *declamationes*. Ora, na resposta a Encólpio, Agamémnon demonstra que, tal como Eumolpo, pensa e diz uma coisa, mas faz outra, alijando a culpa de ensinar frivolidades para cima dos alunos e respectivos pais, mais empenhados em seguir a moda do que em estruturar a mente e apetrechar a bagagem do conhecimento.

Contrariando de certo modo essa apetência pelo vulgar e imediato, pelo que embriaga os sentidos, embotando a inteligência, e sem nele vislumbrarmos qualquer mensagem ou função moralizante,³⁷ mas antes uma intenção lúdica no retrato – umas vezes realista, outras vezes em traço de caricatura – da sociedade em colapso da segunda metade do séc. I, o texto do *Satyricon* pressupõe uma elite de leitores cultos, refinados, capazes de entender alusões, decifrar códigos, reconhecer modelos parodiados, interpretar o sentido e saborear a ironia dessa paródia, quer ela se reporte a géneros, quer a obras ou autores específicos.³⁸ De facto, só um leitor de Séneca se apercebia do efeito conseguido pelas inúmeras *sententiae* que consagram, em jeito lapidar, autênticas banalidades, postas na boca das personagens petronianas, e que não só retomam um dos recursos mais característicos do estilo do filósofo, mas também evocam, em gritante contradição com o modo de ser e agir dessas personagens, alguns dos temas mais caros da reflexão estóica, como a *meditatio mortis*, a crítica aos excessos ou a degradação dos costumes. Também só um conhecimento da perspectiva de Séneca sobre os escravos – e a consciência de que, de facto, as mentalidades estavam lentamente a mudar³⁹ – permitiria apreciar a alusão do

³⁷ Talvez nem sequer política, pese embora a pertinência da análise de, e.g., Vasily Rudich, no cap. “Petronius: The immoral immoralist” (pp. 186-254) in *Dissidence and Literature under Nero. The Price of Rhetoricization*. London, Routledge, 1997. Para uma hipótese de leitura de moralidade no romance, v. Delfim Ferreira Leão, *As Ironias da Fortuna. Sátira e Moralidade no Satyricon de Petrónio*. Lisboa, Colibri, 1998.

³⁸ O que corresponderia a um «typical Graeco-Roman pleasure in the recognition of allusions; and further amusement from the radically changed context» (J. P. Sullivan, “Petronius’ ‘Satyricon’ and its Neronian Context” in *ANRW* II 32, 3, p. 1683, texto que retoma *Literature and Politics in the Age of Nero*. Ithaca N.Y., Cornell University Press, 1985, p. 175).

³⁹ Disso dá mostras, sem dúvida, a reacção popular à condenação à morte de todos os escravos do *praeфекtus Urbis* Pedânio Secundo, assassinado por um só de entre eles no ano 61. Tal condenação, prevista na lei em vigor, foi violentamente

cap. 71 ao tema e ao texto da *Epist.* 47, bem como a atitude de Trimalquião fazendo sentar à mesa os servos, para enfado dos convidados (70. 10). Só quem conhecesse o código elegíaco e a poesia de Propércio e Ovídio se daria conta do eco desses poetas nos hendecassílabos (79. 8) que Encólpio, jubiloso, entoa após uma noite inesquecível com Gíton, tal como só um leitor da *Iliada* se deleitaria com a reacção do mesmo Encólpio, trancado num quarto durante três dias a remoer a sua dor por se ver privado do amado *puer* (81), qual Aquiles consumido com a perda de Briseida. Só os leitores do *Banquete* de Platão poderiam reconhecer na chegada de Habinas à *Cena* o eco paródico da entrada de Alcibiades, ou fruir o contraste entre as intervenções dos convivas do diálogo grego e as falas dos libertos que rodeiam Trimalquião, figura ‘degradada’ do simposiarca, que disserta sobre os mais variados temas.⁴⁰ Mas também apenas alguém atento à realidade histórica poderia descortinar – e aqui entramos no terreno movediço das hipóteses – no gesto magnânimo de Trimalquião, quando autoriza, ou melhor, quando incentiva os seus convidados a não reterem os gases, porque fazem mal, uma alusão a um edicto que Cláudio quase promulgara nesse sentido⁴¹, tal como só um leitor oriundo de um estrato social elevado e senhor de apurada educação poderia, com a inteligência e o humor que apenas essa inteligência consente, detectar e divertir-se com as inúmeras transgressões à etiqueta e às boas maneiras de Trimalquião e os que o rodeavam, bem como com os solecismos e barbaridades culturais com que todos, mas em especial o anfitrião da *cena*, revelavam o verniz que depressa estala e mostra a verdadeira face da gentinha que veio do nada. Por fim, e para evocar apenas dois dos mais estimulantes exemplos dessa leitura ‘decifrada’, só um conhecedor

contestada pelas ruas de Roma e a discussão chegou mesmo ao senado, onde, embora sem êxito, houve quem falasse contra a injustiça do suplício de tantos inocentes. V. Tac., *Ann.* 14. 42-45.

⁴⁰ Cf. Florence Dupont, *Le Plaisir et la Loi. Du ‘Banquet’ de Platon au ‘Satiricon’*. Paris, Maspero, 1977, *passim*; e A. Cameron, “Petronius and Plato”: *CQ* n.s. 19 (1969) 367-70; F. Bessone, “Discorsi dei liberti e parodia del *Simposio* platonico nella *Cena Trimalchionis*”: *MD* 30 (1993) 63-86, artigos que não pude, todavia, consultar. Sobre a paródia, em geral, no romance, v. Paulo Sérgio Margarido Ferreira, *Os Elementos Paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu Significado*. Lisboa, Colibri, 2000.

⁴¹ 47. 1-6; Suet., *Cl.* 32. 5. De igual modo, só um frequentador dos ambientes mais requintados poderia entender a alusão ao *inauditus mos* que Encólpio tanto estranha: o perfumar dos pés durante a *cena* (70. 8). De facto, Plínio (*Nat.* 13. 22) diz que foi Otão a introduzir esse costume na corte de Nero. Trimalquião está, pois, na vanguarda da moda...

profundo da *Eneida* poderia apreciar o alcance do travestimento de Dido em Matrona de Éfeso e de Eneias em *miles* que, trazendo-lhe comida e amor, conduz a viúva não à morte, mas à vida; só esse leitor teria ainda o poder de soltar uma gargalhada com a dessacralização desse hipotexto,⁴² no célebre centão de passos vergilianos (132. 11) em que Encólpio se dirige ao seu membro flácido, que não lhe responde, tal como Dido não respondeu a Eneias nos Infernos, e que, como Euríalo, tomba sem vida, qual papoila colhida pelo arado.⁴³

À distância de quase dois mil anos, fica-nos a certeza de que nunca será possível descortinar todas as chaves de leitura do *Satyricon*,⁴⁴ nem sequer decifrar muitas das alusões que até aos contemporâneos poderiam passar despercebidas. Não é isso, porém, nem mesmo o estado fragmentário em que a obra chegou até nós, que faz com que ela exerça um fascínio menos envolvente que nos leva a percorrê-la, como um labirinto de que não se pode nem se quer sair.⁴⁵ Um fascínio que se estende à figura de Petrónio, o Petrónio de Tácito, indissociável do *Satyricon*. Não admira, pois, que, de quando em vez, escritores e cineastas neles busquem matéria de criação artística. Seja quando inventam, como Marcel Schwob em *Vies Imaginaires*,⁴⁶ uma biografia de Petrónio, que não se suicida e parte com um escravo para viver as aventuras que escrevera, seja quando colocam um Des Esseintes, rico e decadente, a explicar porque era Petrónio “L’auteur qu’il aimait vraiment”, como fez Joris-Karl Huysmans no *A rebours* (1884), seja quando concebem “um *Satyricon* moderno”, como Pier Paolo Pasolini

⁴² É sabido e provado que «Su Petronio (...) agiscono costantemente due ipotesi, l’*Odissea* e l’*Eneide*, nei cui confronti il *Satyricon* si configura come ipertesto.» (Paolo Fedeli, “Il romanzo”, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (eds.), *op. cit.*, p. 364).

⁴³ A paródia vergiliana é particularmente significativa também nos versos sotádicos de 132. 8. Como diz C. Connors, *op. cit.*, p. 31, «The triple attempt [do impotente Encólpio] at castration mimics heroic triple attempts to embrace the shades of the beloved dead», por evocação de *Aen.* 2. 791-93; 6. 700-1.

⁴⁴ Pela riqueza e pertinência da análise, v. a dissertação de doutoramento de Cláudia Teixeira, *Estrutura da Viagem na Épica de Virgílio e no Romance Latino*, apresentada à Universidade de Évora em 2003, que esperamos seja publicada em breve.

⁴⁵ Sobre o «noui generis labyrinthus» (cf. 73. 1) que encontramos em vários episódios do romance (a *Graeca urbs*, o lupanar, a casa de Trimalquião, o barco de Licas...), v. Paolo Fedeli, “Petronio: il viaggio, il labirinto”: *MD* 6 (1981) 91-117 e “Il romanzo”, in *Lo Spazio...*, pp. 353-6.

⁴⁶ Publicado em 1896. Há tradução portuguesa, mas de tão má qualidade que faço questão de não a citar.

no monumental *Petrolino*,⁴⁷ seja, ainda, e para lembrar aquele que penso ser o mais recente testemunho dessa pervivência, quando reinventam um fresco onde fervilham «tous les vices et bien les vertus trop ostentatoires des faux culs de cette époque, qui peut, par certains côtés, renvoyer à la nôtre», como acontece no romance de Pierre Combescot, *Ce soir on soupe chez Pétrone*.⁴⁸

⁴⁷ Editado em 1992, dezassete anos após o assassinato de Pasolini, que o deixou incompleto. Há tradução portuguesa, de José Colaço Barreiros (*Petróleo*, Ed. Notícias, 1996; Planeta DeAgostini, 2002). Sobre o paralelo com Petrónio, v. Massimo Fusillo, “From Petronius to Petrolino” in S. Panayotakis, M. Zimmerman, W. Keulen (eds.), *The Ancient Novel and Beyond*. Leiden, Brill, 2003, pp. 413-23.

⁴⁸ Paris, Grasset, 2004. Evidentemente, a esta enumeração não preside nenhum critério de exaustividade, que seria impraticável. Omito, entre outros, o famoso *Quo vadis?* de Henryk Sienkiewicz (1895), e, no cinema, o *Satírico* de Fellini. Sobre a *Nachleben* do texto de Petrónio, leia-se, por isso, P. G. Walsh, *op. cit.*, pp. 224-43, e R. Martin, *Le Satyrico* ..., pp. 78-127.

O USO PARÓDICO E SATÍRICO DO TEMA DA ESCRAVATURA NA CENA PETRONIANA

PAULO SÉRGIO FERREIRA

Universidade de Coimbra

Abstract: The relation between Trimalchio and his slaves in the *Satyricon*, given its detailed analysis, becomes a unique example of the treatment that the freedmen of the first century A.D. used to give to their ancient equals. It allows, also, the delineation of a more precise idea about the *parvenu's* philanthropy: almost all sympathetic attitudes toward his slaves are dictated by the host's obsession with the monopolization of the conversations, with the astonishment of the guests through staged *intermezzi* and with his own death. That's why, in this respect, Trimalchio's *humanitas* presents obvious limitations. Considered in its formal and structural perspective, the parody of Seneca's *Ep.* 47.1, in Petr. 71.1, confirms the absence of *urbanitas* – traditional part and constituent of the *humanitas* –, and the Petronian concern, when drawing his character, with the obedience to the Aristotelian and Horatian principle of appropriateness. In its ideological and contextual frame, this parody implies three deeply different persons: one tries to conciliate Stoic philosophy with political and social concerns; the other, Trimalchio, not dispelling means, exhibits his egocentrism; and the third one, Petronius, in a very discrete death fiction, shows perhaps his disbelief in human capacity of making long-term projects and in trying to improve such an unstable and unfair world like the Roman one of the first century A.D.

A análise que o *Satyricon* faz da relação entre Trimalquião e os seus escravos, dado o seu carácter pormenorizado, torna-se um testemunho sociológico único de certos aspectos do tratamento a que alguns libertos do séc. I d.C. submetiam os membros da sua antiga classe social. Por outro lado, o tema da escravatura na *Cena* reveste-se de particular interesse para a determinação dos contornos da escassa *humanitas* de Trimalquião. O referido tema é também uma das vertentes mais importantes da paródia de Séneca no *Satyricon* e a determinação do ἦθος que lhe está subjacente poderá ser um bom indício do modo como o Árbitro das elegâncias encararia o antigo preceptor de Nero.

Cuidaria tratar-se de um manifesto abolicionista, quem ouvisse: *'Amici' [...]* *'et serui homines sunt et aequae unum lactem biberunt, etiam si illos malus fatus oppresserit.* (Petr. 71.1: «'Meus amigos,' [...] 'também os escravos são seres humanos e beberam do mesmo leite, ainda que um destino funesto os traga oprimidos.'») Informado de que estas palavras são proferidas por um rico liberto, Trimalquião, durante um farto e extravagante festim que dá em sua opulenta mansão;¹ e de que se encontram num romance, intitulado *Satyricon*, da autoria de *Titus Petronius Niger, elegantiae arbiter* da corte de Nero e cônsul em 62,² – que, segundo Tácito, *Annales* 16.19, passara os últimos momentos de vida a, entre outras coisas, distribuir recompensas e castigos pelos seus servos –, o leitor mais distraído poderia ver nas palavras da personagem uma *humanitas* superior à do seu criador. Emprego *humanitas* numa acepção que, conforme nos diz Rocha-Pereira, «se associa intimamente a *comitas* ('cordialidade'), *mansuetudo* ('doçura') e à nossa já conhecida *clementia*,»³ e aparece em Cícero, *De Republica* 2.27.

O que precede o passo transcrito até parece corroborar esta ideia: em Petr. 70.11, tinha, com efeito, o anfitrião acabado de permitir aos escravos Filárgiro e Carião e à companheira deste, que se sentassem à mesa com os restantes convivas, bem como de prometer a *manumissio* por testamento dos seus servos.

Mas se atentarmos nos termos em que Trimalquião anuncia o derradeiro feito da sua generosidade, constatamos, desde logo, o pouco sentido de oportunidade do liberto, e o primeiro indício de que se preocupa pouco com o bem-estar dos seus escravos: *Tamen me saluo cito aquam liberam gustabunt. Ad summam, omnes illos in testamento meo manu mitto.* (71.1: «Mas, se tiver vida e saúde, em breve provarão a água da liberdade. Em suma, a todos eles, no meu testamento, concedo a liberdade.») O ponto de referência de Trimalquião seria, com certeza, a profecia do *mathematicus* Serapas, segundo a qual ainda lhe restariam, de vida, *annos triginta et menses quattuor et dies duos* (77.2). De qualquer modo, ainda que *me saluo* não passe de um modo de dizer, a

¹ Em 77.4, Trimalquião emprega o termo *templum* para se referir à sua morada.

² Contrariamente a MARTIN (1975) 182, que situa a criação do *Satyricon* na época de Domiciano, e a MARTIN (1999) 14, que vê no panfleto do Petrónio de Tácito um esboço que posteriormente haveria de ser amplificado por outro escritor, de modo a tornar-se no romance que seria publicado sob o nome de *Petronius Arbiter*, cuido, com ROSE (1971) e LEÃO (1998) 19-31 e (2000) 365-6, que o *Satyricon* é da exclusiva autoria do Petrónio referido por Tácito.

³ ROCHA-PEREIRA (1989) 419.

verdade é que a satisfação do desejo de Trimalquião é inconciliável com uma rápida (*cito*) libertação dos seus servos. Além disso, a libertação, por testamento, de alguns escravos, era garantia de um funeral bem carpido: é o que se deduz das palavras do liberto Seleuco, a propósito das exéquias de Crisanto: *Tamen bene elatus est, uitali lecto, stragulis bonis. Planctus est optime – manu misit aliquot – etiam si maligne illum plorauit uxor.* (42.6: «Contudo, teve um valente enterro, num magnífico caixão, com uma boa mortalha. Um enorme pranto – libertou uns quantos escravos –, embora a sua mulher tenha sido avara.»)

Mas a aparente benevolência de Trimalquião não se fica por aqui: o seu testamento contemplará Filárgiro e a companheira com uma propriedade e Carião com uma casa para alugar, com o montante da vintena⁴ e com um leito com a roupa correspondente (71.2). Em virtude de toda esta liberalidade ser demonstrada em parte avançada do jantar, poderíamos ser tentados a ver na ebriedade do anfitrião uma explicação para a sua atitude. Mas tal seria demasiado simplista. Ele próprio justifica o anúncio antecipado das suas decisões: deseja que seus servos o apreciem vivo tanto quanto o venerarão depois de morto (71.3). Mais: do confronto deste passo com 53.2, onde um escravo proclama a Trimalquião que, a 26 de julho, *Mithridates seruus in cruce[m] actus est, quia Gai [...] genio male dixerat*, «foi crucificado o servo Mitridates, porque tinha blasfemado contra o génio de [...] Gaio,» podemos suspeitar que estamos perante dois métodos diametralmente apostos, mas ambos utilizados por Trimalquião, para controlar os seus escravos: as promessas de alforria dirigem-se aos que se portam bem e a pena de morte, aos mais revoltados.⁵ À violência como forma de punição dos serviços voltaremos mais adiante.

Se Trimalquião se preocupasse realmente com os seus servos, concedia-lhes a liberdade e os outros bens ainda vivo. Pode contudo o leitor objectar que, em 54.5, Trimalquião liberta um escravo. Tratava-se efectivamente de um trapezista que se tinha desequilibrado e caído em cima do senhor. Mas, para surpresa geral, e do narrador em parti-

⁴ 'A vintena' (*uicesima*, sub. *pars*) era um imposto que se tinha de pagar ao estado sobre a libertação de um escravo. Cissa tinha concedido a liberdade a um escravinho que havia falecido. Em virtude de 'os cobradores da vintena' (*uicesimarii*) terem avaliado o morto em cinquenta mil sestércios, Cissa viu-se obrigado a pagar o correspondente a 5% daquela quantia ao erário público (65.10).

⁵ A prova de que a primeira estratégia do anfitrião poderia surtir efeito está no discurso de Hémeros: durante quarenta anos, foi fiel ao seu senhor e graças a este esforço e ao seu génio singrou na vida (57.9-10).

cular, eis que *in vicem enim poenae uenit decretum Trimalchionis quo puerum iussit liberum esse, ne quis posset dicere tantum uirum esse a seruo uulneratum*, «em vez, com efeito, da pena, veio um decreto de Trimalquião, pelo qual ordenou a libertação do servo, não fosse alguém ter pretexto para dizer que tão valoroso homem tinha sido ferido por um escravo.» Como se pode constatar, o gesto benevolente não é motivado pela filantropia de Trimalquião, mas pela sua obsessão em surpreender os convivas. A pergunta que invariavelmente nos ocorre é: qual seria o destino do servo, se os convivas estivessem convencidos de que aquele acto lhe traria a libertação?

Se olharmos para a vida de Trimalquião, verificamos que sempre teve os servos na conta de objectos que utilizava em seu proveito: começou a construir a sua fortuna com o comércio de vinho, de toucinho, de favas, de perfumes de Cápua e de escravos (76.6). Com dez milhões de sestércios, Trimalquião tinha comprado as propriedades do seu antigo patrono, mandara construir uma casa e adquirira mercados de escravos e animais de carga (*uenalicia coemo, iumenta*. 76.8). Até poderíamos pensar que, com a idade, Trimalquião se compadecera da terrível situação dos servos, não fosse o indisfarçável orgulho posto na narração dos seus feitos económicos e de gestão. Gagliardi e Leão vêm na tenacidade e determinação do novo-rico em construir fortuna a vertente da *humanitas* relacionada com os sentimentos e as inclinações do homem.⁶

De comerciante de escravos, Trimalquião tornara-se dono de tão grande quantidade que *non [...] decumam partem esse quae dominum suum nouerit* (37.9: «não [...] havia uma décima parte que conhecesse o senhor.») Uma ideia dos números desta abundância surge em 53.2: só no dia 26 de julho tinham nascido, na propriedade de Cumas, trinta escravos e quarenta escravas. Com Bravo García, admitimos que talvez possa haver aqui algum exagero, mas não o suficiente para pôr em causa, como pretende Baldwin, a enorme fortuna do liberto.⁷ Mas se a maioria dos escravos não conhecia o senhor, o certo é que Trimalquião

⁶ GAGLIARDI (1994) 15, introduz assim o desenvolvimento desta faceta de Trimalquião: «Possiede inoltre – ed è ciò che più conta – un fondo d'umanità che vien fuori nei momenti più sofferti, quando smette, per dir così, di recitare la sua parte, e recupera un timbro d'autenticità che lo riscatta e lo arricchisce. Quest'aspetto, poco o nulla sottolineato, emerge nello scorcio della Cena, dopo la scenata violenta com Fortunata (un capolavoro di realismo!), allorché, in un'ondata di commozione, si dà a rievocare il suo passato, le sue lotte, i suoi crucci con l'orgoglio delle radici e com accenti di grande sincerità e partecipazione»; LEÃO (1996) 180ss.

⁷ BRAVO GARCÍA (1974) 201, e BALDWIN (1978) 95.

também desconhecia os seus servos. Pelo menos é o que se depreende do diálogo com um dos cozinheiros: *'ex quota decuria es?' cum ille se ex quadregesima respondisset, 'empticius na' inquit 'domi natus?' 'neutrum' inquit cocus 'sed testamento Pansae tibi relictus sum.'* (47.12: «'De que decúria és?'' Como ele tivesse respondido: 'da quadregésima', <Trimalquião> perguntou: 'Comprado ou nascido em casa?' 'Nem uma coisa nem outra' disse o cozinheiro 'mas fui-te deixado em testamento por Pansa.'») Tal era a cópia de servos que Trimalquião se via forçado a dividi-los em decúrias, como no mercado de escravos ou no exército romano.

Pouco antes do passo citado, tinham entrado no triclinio três porcos brancos, a pretexto de os convivas poderem escolher qual queriam que se preparasse. Depois, porém, de impingir aos restantes o mais velho, o "tirano" Trimalquião acaba por ameaçar o cozinheiro: *'Vide ergo' [...] 'ut diligenter ponas; si non, te iubebo in decuriam uiatorum conici.'* (47.13: «'Capricha pois no esmero com que o apresentas; senão, farei que sejas transferido para a decúria dos estafetas.'») Convencido da seriedade das palavras de Trimalquião, conclui Encólpio: *et cocum quidem potentiae admonitum in culinam obsonium duxit*, «e o cozinheiro, consciente do poder das ameaças do senhor o material para o prato lá conduziu para a cozinha.» Longe estava o anti-herói de imaginar que assistia ao início de uma farsa que teria um segundo momento, em 49, quando, pouco tempo decorrido após aquela cena, era trazido para a mesa, numa bandeja, um porco que parecia bem maior do que aquele que fora levado para a cozinha. Como o animal não apresentasse quaisquer sinais de ter sido estripado, Trimalquião, aparentemente muito irritado, depois de se informar do pretenso esquecimento do *cocus*, ordena-lhe que se dispa (49.5). Compadecidos do servo, os convivas intercedem por ele junto do senhor, que, com a satisfação estampada no rosto, ordena ao cozinheiro que estripe agora o animal (49.6 e 8). De dentro surgiram salsichas e morcelas (49.10). Agradado com o desempenho do servo, o novo-rico honrou-o com um trago e uma coroa de prata (50.1). Só em 70.3, num rasgado elogio à versatilidade do artista, ficamos a saber o nome que Trimalquião lhe dera: *Daedalus*.

Apesar do surpreendente e feliz desfecho da encenação, importa notar que a crença de Encólpio na sinceridade da ameaça feita por Trimalquião a Dédalo não é desprovida de fundamento, porquanto, à entrada da mansão, tinha o anti-herói lido num letreiro: *'Quisquis seruus sine dominico iussu foras exierit, accipiet plagas centum.'* (28.7: «Todo o escravo que sair sem a autorização do senhor, receberá

cem chibatadas.») Bem leve, por sinal, era este castigo, quando comparado com o que o *parvenu* haveria de prometer a Estico em 78.1: se o escravo não conseguisse proteger, da voracidade de ratos e da traça, a mortalha e a toga pretexta que Trimalquião tinha reservado para o seu funeral, o liberto queimá-lo-ia vivo (*'uide tu' [...] 'Stiche, ne ista mures tangant aut tineae; alioquin te uiuum comburam.'*). A severidade da pena é proporcional à obsessão do liberto com a morte.

Exemplo supremo da inconstância de Trimalquião no tratamento dos escravos surge em 34.2: ao sinal da orquestra, um coro de cantores levantou as travessas de acepipes e, no meio da confusão, um escravo apanhou uma que caíra. Trimalquião logo ordenou que o escravo 'fosse castigado' (*obiurgari*) e que se atirasse a travessa ao chão. Em 52.4-5, porém, ordena a um escravinho que se puna a si próprio por ter deixado cair uma taça. Convém salvaguardar, a bem da verdade, que, por intercessão dos convivas, o novo-rico esquece o castigo e permite ao jovem que corra em volta da mesa e ofereça vinho aos convivas (52.6).⁸ Em todo o caso, para legendar as duas cenas, nada melhor que o ditado popular: "preso por ter cão, preso por não ter". Para os escravos de Trimalquião, seria certamente muito difícil perceber o que, aos olhos do senhor, era correcto ou errado. Em 54.4, o facto de um escravo ter envolvido o braço ferido do senhor em lã branca, e não em púrpura, é o pretexto para as chicotadas que acaba por receber.

Irritado com a atenção que Trimalquião dá a seu mastim Cílix, atçou Creso a sua cadelinha contra o cão de maior porte. No alvoroço da peleja, caiu um candelabro em cima da mesa, quebrou todos os cristais e salpicou de azeite, a ferver, alguns convidados (64.11). Trimalquião beijou o favorito, mandou-o subir para as suas costas e este imediatamente começou a brincar com o senhor (64.12). Ao afirmar que o liberto reagiu assim, *ne uideretur iactura motus* (64.11: «para não dar a sensação de que lhe afectava o destroço»), o narrador não parece convencido da sinceridade da atitude complacente de Trimalquião.

Mesmo outra pequena réstia de humanidade, visível na distribuição de bebida pelos escravos que estavam aos pés dos convivas, em

⁸ Algo semelhante sucede com o servo do *dispensator* de Trimalquião, em 30.7-31.2: depois de, no banho, ter deixado roubar as roupas do administrador, o escravo queixa-se aos *scholastici* que corre perigo de vida. Estes intercedem por ele junto do *dispensator*, que acaba por lhe perdoar a negligência. Já no triclinio, o servo corre ao encontro dos anti-heróis, cobre-os de beijos, agradece-lhes a compreensão mostrada e diz que o vinho é do senhor, mas a gratidão é sua.

64.13, é imediatamente abafada pela intolerância perante uma eventual recusa, por parte dos serviçais, em beber a poção: «‘Se algum não quiser tomar, despeja-lha na cabeça.’» (*‘Si quis’ [...] ‘noluerit accipere, caput illi perfunde.’*). Irônica, por isso, me parece a frase de charneira com que o narrador liga o momento a outro completamente distinto: *Hanc humanitatem insecutae sunt matteae....* (65.1: «A esta exibição de humanidade se seguiram uns acepipes....») Encólpio parece, pois, sugerir que a *humanitas* de Trimalquião é pontual e forçada.

Mas... voltemos agora à análise da expressão cômica utilizada pelo narrador para descrever a saída de cena do porco e do cozinheiro, em 47.13: *Cocum... in culinam obsonium duxit*. «O material para o prato lá conduziu o cozinheiro para a cozinha.» Ao atribuir ao escravo o comportamento característico de um ser irracional e ao porco, o do ser racional, o ponto de vista de Encólpio-narrador não difere substancialmente do de Trimalquião, em 41: depois de ser trazido para a mesa um javali com um gorro vermelho (*aper pilleatus*), o interlocutor do narrador apressa-se a satisfazer a sua curiosidade: como no dia anterior o animal *uindicasset* o último lugar entre as iguarias, e os convivas o tivessem liberado (*a conuiuis demissus <est>*), regressava ao festim *tamquam libertus*. Entretanto, um *puer speciosus*, adornado com uma grinalda de pâmpanos e de heras, a declarar-se Dioniso, distribui uvas pelos convivas e, com voz estridente, interpreta os poemas do senhor. À ordem de Trimalquião: *‘Dionyse’ [...] ‘liber esto.’* «‘Dioniso [...] sê livre.’» –, o escravo rouba o gorro ao javali e coloca-o na sua cabeça. Trimalquião aproveita o ensejo para, a jogar com os valores de *liber* ‘livre’ e de *Liber* (deus itálico que posteriormente se confundiu com Baco), gracejar: *Non negabitis me [...] habere Liberum patrem.* «‘Não poderão dizer que eu’ [...] não tenho ao meu serviço *Liber Pater*.’» Evidentemente que esta paródia – e de paródia se trata na medida em que os papéis de escravo e de liberto são desempenhados por um animal morto e o de Dioniso, por um escravo –, além de confirmar a completa descrença das personagens petronianas nos deuses tradicionais, evidencia a vulgarização de um ritual que certamente seria muito importante para qualquer escravo. Em suma, podemos dizer que, para surpreender os convivas, não olha Trimalquião a meios e nessa medida se entende que revele muito pouco respeito por uma classe à qual também já pertencera (29.3).

Posto isto, o mínimo que, em relação à filantropia – uma das vertentes da *humanitas* – de Trimalquião, se poderá dizer é que é esporádica e limitada, porquanto circunstancial e, geralmente, condicionada

por segundas intenções do novo-rico. Além de olharmos para o cotexto, para percebermos as verdadeiras motivações do liberto, ao produzir as afirmações que citámos no início do nosso estudo, temos também de considerar o hipertexto e o seu cotexto e contexto, para percebermos em que medida confirma ou infirma a nossa interpretação.

As palavras de Trimalquião, citadas no início deste estudo, remetem-nos inevitavelmente para outras, não menos famosas, de Séneca, em *Ad Lucilium epistulae morales* 47.1:

'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. “São escravos.” Não são amigos mais humildes. “São escravos.” Não, são companheiros de servidão, se pensares que todos estamos sujeitos aos mesmos golpes da fortuna.⁹

Se tivermos em conta que, em *Institutio oratoria* 9.2.35 e 6.3.97, Quintiliano define respectivamente *παρωδή* como *nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusiue etiam in uersificationis ac sermonum imitatione seruator*,¹⁰ «um termo retirado dos cantos modulados à semelhança de outros, mas abusivamente conservado para designar uma imitação de discursos em verso ou em prosa;» e *παρωδία* como *ficti notis uersibus similes*,¹¹ «os versos forjados à semelhança de outros já conhecidos,» para se conseguir a *urbanitas*, que, por sua vez, é um misto de cultura, requinte e subtilidade de espírito, humor, propriedade e oportunidade no uso da linguagem; e se considerarmos que, como já demonstrei noutro estudo,¹² estas definições constituem uma síntese de muito do que os autores greco-latinos já haviam dito sobre a paródia; então temos de concluir que as frases de Trimalquião, apesar de encerrarem ideias e termos comuns às de Séneca, não se podem dizer sintacticamente decalcadas sobre o alvo paródico. A título de exemplo do que acabamos de dizer, bastará constatar, em Trimalquião, a ausência do refrão *serui sunt*, que, no

⁹ Seguimos a lição de L. D. REYNOLDS: *L. Annaei Senecae ad Lucilium epistulae morales*, tomus I (Oxford, 1965). A tradução é de José António SEGURADO E CAMPOS: *Lúcio Aneu Séneca, Cartas a Lucílio* (Lisboa, 1991).

¹⁰ Cito a partir de Jean COUSIN: *Quintilien*, Institution oratoire, livres VIII e IX, tome V (Paris 1978).

¹¹ Sigo a lição de Jean COUSIN: *Quintilien*, Institution oratoire, livres VI et VII, tome IV (Paris 1977).

¹² FERREIRA (2003) 287ss.

texto do filósofo, representa a obstinação de um interlocutor imaginário, e motiva, separa e ordena os vários argumentos apresentados em favor da defesa da condição humana dos escravos.¹³ Por alargamento do conceito de paródia, o termo também pode descrever o caso em análise, mas o que importa perceber é o motivo de não ter Petrónio citado textualmente, ou quase, as palavras de Séneca. A relativa simplicidade com que Trimalquião diz o mesmo que Séneca, mas sem a elaboração retórica presente no enunciado deste, obedece a um propósito de adequação:¹⁴ é que Trimalquião não tem uma formação retórica ou a *urbanitas* de que fala Quintiliano e que, ao cabo, é outra vertente da *humanitas*.

Apesar de estarem de acordo quanto à condição humana dos servos, os argumentos que Trimalquião e Séneca invocam possuem uma complexidade relativamente diversa e relevam de formações e temperamentos completamente distintos. Ao basear a igualdade entre um escravo e um homem livre no facto de ambos terem sido amamentados, Trimalquião recorre, no fundo, a uma banalidade, retirada do senso-comum, que, de tão óbvia, não tem refutação possível. Isto mostra o espírito prático e pragmático de alguém que tem a escola da vida. A expressão *malus fatus*, que o novo-rico emprega para descrever a entidade responsável pela situação em que o escravo se encontra, também ocorre, embora em outro caso, em Séneca, *Dial.* 3.1.2.2:

Aspice tot memoriae proditos duces mali exempla fati: alium ira in cubili suo confodit, alium intra sacra mensae iura percussit, alium intra leges celebrisque spectaculum fori lancinavit, alium filii parrici-

¹³ Com o singular do mesmo substantivo e do mesmo verbo, fará Séneca um novo refrão, *seruus est*, que repetirá em 47.17, para dizer que a condição de escravo é algo tão exterior como uma roupa, que um escravo pode ter alma de homem livre e que toda a gente é escrava de alguma coisa: da sensualidade, da avareza, da ambição, da esperança e do medo.

¹⁴ Το ἀρμόδιον aristotélico (*Poética* 15.1454^a22ss.) é a qualidade que, de acordo com BRINK (1963) 140 n. 1, está subjacente a *Ars poetica* 114-18, onde Horácio diz: *Intererit multum, diuusne loquatur an heros, / matusne senex an adhuc florente iuuenta / feruidus, et matrona potens an sedula nutrix, / mercatorne uagus cultorne uirentis agelli, / Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.* «Tem igualmente de tomar-se em conta, se quem fala é deus ou é herói, velho sisudo ou homem feroso, na flor da idade; matrona autoritária ou carinhosa ama; mercador errante ou lavrador de viçosa courela; se vem da Cólquida ou da Assíria, se nasceu em Tebas ou em Argos.» [Sigo lição de C. O. BRINK: *Horace on Poetry. The Ars poetica* (Cambridge, 1971); e a tradução de R. M. ROSADO FERNANDES: *Horácio. Arte Poética*, 3^a ed. (Lisboa, 1984)]. A etologia horaciana, essencialmente inspirada no drama e eventualmente na sátira, não comporta qualquer referência ao novo-rico.

dio dare sanguinem iussit, alium seruili manu regalem aperire iugulum, alium in cruce membra diffindere.

«Contempla tantos dirigentes que passaram à história como exemplos de um destino funesto: a um atravessou-o a cólera em suas habitações, a outro alcançou-o no meio dos sagrados laços da hospitalidade, a outro despedaçou-o no meio dos tribunais, à vista do foro concorrido, a outro ordenou que derramasse seu sangue no parricídio cometido por seu filho, a outro que descobrisse seu colo soberano a um escravo, a outro que distendesse seus membros na cruz.»

Ao referir os *mali exempla fati*, o filósofo está concretamente a pensar nos vários tipos de mortes causadas pela *ira*.¹⁵ Se pensarmos que, em *Ep.* 82.10-13 e 17, e *Dial.* 6.19.5, o filósofo situa a morte no número dos indiferentes estoicos, e que, em *Ep.* 19.6, define o *fatum* como uma *seriem... causarum*,¹⁶ começamos a suspeitar que o Cordovês não emprega o termo *fatum* no seu sentido estoico mais amplo. Mas tal não significa necessariamente um uso da palavra numa acepção completamente alheia ao Estoicismo: embora o não afirme explicitamente, a morte é, para Séneca, o indiferente mais importante, porquanto, em *Dial.* 10.7.3, considera, o filósofo, necessária toda uma vida para se aprender a morrer bem; e, em outros passos, reitera que reflecte constantemente sobre a morte;¹⁷ e acentua ainda a importância da meditação sobre este tema,¹⁸ assim como de se estar preparado para morrer a qualquer momento.¹⁹ A *series causarum* de que falava Séneca tem, na morte, um momento culminante e, quando essa morte reflecte – como parece ser o caso no passo citado – o modo como se viveu a

¹⁵ À crueldade do *fatum*, alude o filósofo em *Dial.* 11.1.4, 11.3.3, 12.15.3 e 12.18.6, para se referir, nos dois primeiros casos, à morte do irmão de Políbio; no penúltimo, à dificuldade de Hélvia em se habituar ao exílio do filho; e para formular os votos, no último, do tal destino cruel, que comporta o seu exílio, se não estender aos restantes membros da sua família.

¹⁶ Do *fatum* ainda diz o filósofo, em *Naturales quaestiones* 2.36.1, que é *necessitatem rerum omnium actionumque, quam nulla uis rumpat*, «a indefectibilidade da todas as coisas e acções, que força alguma pode romper». Em *Ben.* 4.7.2, o destino é *series inplexa causarum... prima omnium causa, ex qua ceterae pendent*, «um encadeamento entrelaçado de causas... a primeira causa de todas, da qual dependem as restantes».

¹⁷ Cf. *Ep.* 26.5-7, 49.9-10, 54.7, 61.2-4, 63.7, 68.12 e 93.6.

¹⁸ Cf. *Ep.* 26.8-10, 30.18, 69.6, 70.17, 91.7, 101.7-8, 114.26-27; *Dial.* 9.11.6, 5.3.42.2-4; e *Nat.* 6.32.12. Em *Ep.* 70.18, diz que a morte é um tema no qual nunca se medita em vão.

¹⁹ *Ep.* 4.9, 12.6 e 8-10, 15.11, 26.7, 30.16-17, 49.11, 63.14-16, 74.3, 91.16, 93.1-2, 99.9 e 22, 101.1 e 6-7; *Dial.* 5.3.42.4, 6.9.2, 6.10.4, 6.17.7, 6.21.6, 9.11.7, 10.3.4-5, 10.7.9, 10.8.3, 11.11.1-3; *Nat.* 5.18.9.

vida, com mais razão se poderá empregar o termo *fatum* para, por sinédoque, a designar. Não é, portanto, neste sentido que Trimalquião emprega a expressão *malus fatus* e, embora, do ponto de vista estoíco, se possa considerar que a escravatura aparece inscrita no *fatum* de determinados indivíduos, a verdade é que as palavras de Trimalquião não soam desadequadas à falta de formação filosófica da personalidade porque relevam da íntima relação que, na cultura romana, se estabelece entre a sabedoria popular, a moral tradicional e a filosofia estoíca.

Ao afirmar que todos os seres humanos estão sujeitos aos golpes da fortuna, Séneca parece situar a escravatura no domínio dos indiferentes estoícos, isto é, do que, em si, não é moralmente bom nem mau. É com base neste pressuposto que, mais adiante, dirá que o escravo se pode tornar senhor e o senhor, escravo (47.9-10 e 12). Na mesma altura, mais precisamente em 47.10, invoca argumentos tão óbvios como os factos de um escravo nascer da mesma semente que Lucílio, gozar do mesmo céu, respirar, viver e morrer como o amigo do filósofo. Mas a fundamentação filosófica de Séneca é mais complexa e encontra-se sobretudo numa obra intitulada *De beneficiis*. Baseado na distinção entre, por um lado, *ministerium* ‘dever’, ‘serviço’ (3.18.1), e, por outro, *beneficium*, que descreve o bem que voluntária e altruisticamente cada indivíduo faz a outro; e na semelhança que a relação entre escravo e senhor tem com aquelas que existem entre súbdito e rei, e entre soldado e general (3.18.3); e ainda em exemplos de escravos, cujas acções em prol do senhor transcenderam os limites do *ministerium* (3.23.1-27.4), conclui o filósofo que um escravo pode conceder um *beneficium* ao seu dono (3.21.2) e, deste modo, demonstrar *uirtus* (3.18.2-4) e alcançar o estatuto de homem, distinto do de servo (3.22.3).

Em comentário geral às ideias defendidas por Séneca em *De beneficiis*, observa Sorensen que, para o filósofo, «la società non può giudicare la mentalità, e quindi l’ingratitude non può essere criminalizzata. Questo punto di vista ebbe successo nel consiglio dell’imperatore e al senato.»²⁰ O investigador dinamarquês concretiza a última ideia, atribuindo a Séneca a autoria da lei, referida em *Ben.* 3.23.3, que previa a existência de um magistrado, talvez um *praefectus urbi*, a quem os escravos poderiam denunciar os excessos dos seus senhores e a quem caberia reprimir *et saevitiam et libidinem et in*

²⁰ SORENSEN (1988) 190.

praebendis ad uictum necessariis auaritiam,²¹ «a crueldade, a luxúria, e a avareza na distribuição do que <os dependentes> precisavam para viver». Considera, por fim, o apologista do comportamento senequiano que a *Ep.* 47 é muito provavelmente uma resposta à famosa intervenção de Cássio Longino que, na sequência do assassinio de Pedânio Segundo, em 61d.C., por um dos seus escravos, e em estrita obediência à lei romana, defendera, no Senado, a necessidade de dominar os escravos através do medo e, consequentemente, de punir com a morte todo o pessoal doméstico do falecido, incluindo mulheres, velhos e crianças (*Ann.* 14.42-4).²² Embora a cronologia das obras de Séneca sustente a teoria de Sorensen, não deixa de ser estranha a ausência, no relato de Tácito, de qualquer referência a Séneca. Por outro lado, embora a lei provavelmente remonte à época de Nero, ninguém a relaciona directamente com o preceptor do imperador. Bradley já chamou a atenção, de forma convincente, para os factos das três relações de poder referidas por Séneca não serem exactamente iguais e de o escravo não ter tanta liberdade para desobedecer ao senhor, nem tanta preocupação com os interesses do estado, quanto pretende Séneca (*Ben.* 3.20.2-21.2).²³ De tudo o que até agora se disse, importa, desde já, reter duas ideias: em primeiro lugar, os investigadores não estão de acordo quanto à verdadeira dimensão da filantropia senequiana e, em segundo, a natureza dos argumentos de Trimalquião pouco tem que ver com a dos invocados por Séneca.

As palavras citadas da *Ep.* 47 surgem na sequência de uma pequena introdução, onde o filósofo tece um rasgado elogio ao comportamento de seu amigo Lucílio: *Libenter ex iis qui a te ueniunt cognoui familiariter te cum seruis tuis uiuere: hoc prudentiam tuam, hoc eruditionem decet.* (47.1: «Foi com prazer que ouvi dizer a pessoas vindas de junto de ti que vives com os teus escravos como se fossem teus familiares. Isso só atesta que és um espírito bem formado e culto.») Estas palavras afastam, desde logo, o comportamento de Lucílio do de Trimalquião, porquanto a constância da filantropia do amigo de Séneca nada tem que ver com o carácter esporádico de uma ou outra atitude mais simpática do novo-rico.

²¹ Cito a partir de François PRECHAC: *Sénèque*. Des bienfaits, tome I (Paris, 1926). Em comentário *ad loc.* (80 n. 1), constata o editor francês a proximidade entre o passo senequiano e *Dig.* 1.12.1.8: *Si saeuitiam, si durtiam, si famem, - si obscenitatem - exponant (serui)....*

²² SORENSEN (1988) 190ss., esp. 192.

²³ BRADLEY (1986) 163ss.

É, seguramente, em referência à atitude exemplar de Lucílio para com os escravos que Sêneca, mais adiante, inicia a sua reflexão com um caso concreto (47.2-3):

Itaque rideo istos qui turpe existimant cum seruo suo cenare: quare, nisi quia superbissima consuetudo cenanti domino stantium seruorum turbam circumdedit? Est ille plus quam capit, et ingenti auiditate onerat distentum uentrem ac desuetum iam uentris officio, ut maiore opera omnia egerat quam ingessit. At infelicibus seruis mouere labra ne in hoc quidem, ut loquantur, licet; uirga murmur omne conpescitur, et ne fortuita quidem uerberibus excepta sunt, tussis, sternumenta, singultus; magno malo ulla uoce interpellatum silentium luitur; nocte tota ieiuni mutique perstant.

«Por isso me parece ridículo achar desonroso jantar na companhia de um escravo. Pois não é apenas fruto de extrema vaidade o hábito de os senhores jantarem rodeados de uma multidão de escravos em pé? O senhor come mais do que tem necessidade, com gula desmedida sobrecarrega um estômago dilatado e já tão desabituaado das suas funções de estômago que deita tudo fora com mais trabalho ainda do que teve a ingerir. Entretanto, os infelizes escravos nem sequer podem mover os lábios para falar: o mínimo murmúrio é punido à chibatada, e nem ruídos casuais – tosse, espirro ou soluço – estão ao abrigo do chicote; qualquer barulho que interrompa o silêncio do senhor é duramente punido; passam toda a noite em pé, sem comer, sem falar.»

Comparados com estes escravos, que tinham de passar a noite em silêncio absoluto, os de Trimalquião, à partida, parecem mais beneficiados porque a tudo respondem a cantar (31.3-7), mas, no caso de – como tudo leva a crer – a isso os obrigar uma ordem do novo-rico, não será tão “tirano” Trimalquião quanto os senhores de que fala Sêneca? Por outro lado, o novo-rico monopoliza as conversas: o canto dos escravos tem a função de dar uma certa variedade e algum colorido à cena.

Enquanto os servos do passo senequiano citado *perstant* toda a noite, sem comer, os de Trimalquião movimentam-se bastante e é o próprio liberto quem ordena que se revezem, para que possam também jantar (74.6-7). A par desta explicação mais humanista, já dera, porém, o anfitrião, outra bem mais pragmática: dado o elevado número dos escravos que serviam os convivas e, segundo o próprio liberto, o seu cheiro nauseabundo (*putidissimi* 34.5), o senhor obrigava-os a circular constantemente para que o ar se não tornasse abafado. Talvez os escravos de que fala Sêneca estivessem sujeitos a uma higiene mais apertada. Finalmente, todo o movimento dos servos, durante a *Cena*,

dá a sensação de um caos orquestrado, que contrasta com o relativo estatismo da maior parte dos libertos e dos *scholastici* que, no fundo, constituem o público de todos aqueles *intermezzi*, preparados pelo anfitrião e por seu pessoal doméstico.

A nossa interpretação parece corroborada pela observação seguinte de Séneca: é, com efeito, a proibição de falar em frente do senhor que leva os escravos a criticarem-no pelas costas (47.4). A antiga permissão dada aos escravos para conversarem com os senhores, não só amenizava as relações entre ambos os grupos, como também predisponha os primeiros a sacrificarem-se pelos segundos, a assumirem as culpas dos donos e, mesmo sob tortura, a nada revelarem do que fosse susceptível de os incriminar. Algo, porém, alterara aquele estado de coisas: *Deinde eiusdem adrogantiae prouerbiu iactatur, totidem hostes esse quot seruos: non habemus illos hostes sed facimus.* (47.5: «Surgiu depois aquele ditado, sinal da mesma arrogância: tantos são os inimigos quantos os escravos. Não, eles não o são, nós é que fazemos deles nossos inimigos.»)

A alusão, em 53.2, ao escravo que blasfemara contra o génio de Gaio prova que, ou Trimalquião não falava com todo o seu pessoal – hipótese bastante provável, pois, como já vimos, o senhor não conhecia muitos dos seus escravos –, ou as palavras e os cantos de alguns dos seus servos não tinham um efeito diverso do silêncio de certos escravos referidos por Séneca.

Na longa enumeração dos trabalhos, por vezes desumanos, repugnantes e frustrantes, em que cada escravo se especializa (47.5-8), não podemos deixar de notar, a título de exemplo, o paralelo entre o que *pretiosas aues scindit* (*Ep.* 47.6: «se destina a trinchar aves de alto preço») e o famoso *Carpus*, cujo nome permite a Trimalquião chamá-lo e dar a ordem em simultâneo (*Petr.* 36.5-8), sinal supremo de uma vida sem horizontes e de um indivíduo estigmatizado pela função que exerce. A culminar o longo catálogo, a exclamação senequiana: *Quot ex istis dominos habet!* (47.8: «Quantos senhores não provêm da classe servil.») – não poderia descrever melhor a figura de Trimalquião.

De permeio com os argumentos e os exemplos apresentados por Séneca aparecem algumas máximas e conselhos, dos quais convém salientar: *Sic cum inferiore uiuas quemadmodum tecum superiorem uelis uiuere.* (47.11: «Vive com o teu inferior como gostarias que o teu superior vivesse contigo.»); e *Viue cum seruo clementer, comiter quoque, et in sermonem illum admitte et in consilium et in conuictum.* (47.13: «Usa de clemência para com o teu escravo, de afabilidade mesmo, admite-o nas tuas conversas, nas tuas deliberações, nas tuas

refeições.»). Pouco depois da última recomendação, alude Sêneca aos bons costumes dos ancestrais romanos: para proteger os senhores do ódio e os escravos da injúria, a um membro dos primeiros chamavam *patrem familiae* e aos segundos, *familiares* (47.14). Decretaram que, nas Saturnais, os senhores tinham de comer com os seus escravos e atribuíram aos últimos responsabilidades na administração da casa e na aplicação da justiça.

Talvez Sêneca esteja concretamente a pensar em Catão e Varrão,²⁴ visto que, do primeiro diz Plutarco, em *Cato Maior* 3.2, que já comia com os seus escravos, e o segundo, em *Res rusticae* 1.17 e 2.10, e Columela, em *De re rustica* 1.7-8, também defendem uma humanização no tratamento dos servos. As ideias de Catão e de Varrão, pelo menos, não seriam desconhecidas de Petrónio, mas, dadas as semelhanças que temos encontrado com o texto senequiano e as outras paródias especificamente senequianas presentes no *Satyricon*,²⁵ é Sêneca que se constitui como o grande alvo da sátira do Árbitro das elegâncias. De sátira se trata, porque, embora o não mencione pelo nome, não restam dúvidas de que o alvo último de Petrónio é, para utilizar a terminologia de Hutcheon, “extramural”,²⁶ extra-literário, isto é Sêneca em pessoa.

Depois de se apresentar como um *exemplum* a seguir, mais conselhos e sentenças dita Sêneca: *Non ministeriis illos aestimabo sed moribus: sibi quisque dat mores, ministeria casus adsignat.* (47.15: «Eu não julgo os escravos pelas suas tarefas, mas pela sua conduta moral: a conduta é cada um que a determina, as tarefas, essas, distribui-as o acaso.»); *Qui colitur, et amatur: non potest amor cum timore misceri. Rectissime ergo facere te iudico quod timeri a seruis tuis non uis, quod uerborum castigatione uteris: uerberibus muta admonentur.* (47.18-19: «Quem é respeitado é também amado, ao passo que o amor nunca pode ir de par com o medo. Entendo, portanto, que fazes muitíssimo bem em não querer inspirar medo aos teus escravos, em apenas os castigares verbalmente: só os irracionais é que são ensinados a chicote.») O castigo que Sêneca, neste passo, preconiza para os escravos nada tem que ver com a crucifixão a que fora condenado o servo de Trimalquião, por ter blasfemado contra o génio de Gaio (Petr. 53.2). As palavras de Sêneca citadas vão ao encontro das de *Dial.* 5.3.32.1-3,

²⁴ MATILLA (1971) 115, é, de resto, desta opinião: «El filósofo se nos muestra conservador de esas concepciones y acepta la visión tradicional.»

²⁵ Cf. FERREIRA (2000) 77-101.

²⁶ HUTCHEON (1989) 61.

onde o filósofo sustenta que não deve o senhor, dominado pela cólera, punir o seu escravo com o calaboiço, com os açoites, com a quebra das pernas, pois *non peribit potestas ista, si differetur*, «não desaparecerá essa possibilidade, se for diferida.» Acrescenta que toda a gente se engana, ao castigar, com a espada, com a pena capital, com as cadeias, o cárcere e a fome, quem apenas mereceria uns ligeiros golpes. Brunt justifica assim o ponto de vista senequiano: «On the strict Stoic view ill-treatment of others harmed the agent who suffered in the soul, rather than the victim who only lost those external advantages which in the last analysis were not goods at all; his virtue, and therefore his blessedness, were unimpaired, and at worst he could find refuge in death... Stoics were concerned rather with the moral evil involved in injustice than with the sufferings of the slaves.»²⁷

O passo é citado, com aprovação, por Bradley que, além de um pressuposto de natureza moral, vê, em *Ben.* 3.18-28 e *Ep.* 47, uma preocupação social por parte de Séneca. Ambas as obras se dirigem a pessoas da classe equestre – Ebúcio Liberal, no caso da primeira, e Lucílio Júnior, que muitos consideram um alter-ego do próprio filósofo, na segunda –, que, como o próprio Séneca, eram donos de escravos e se preocupavam com o equilíbrio doméstico e cidadão que o seu elevado número poderia pôr em causa. A situação é, de resto, evidente em *De clementia* 1.24.1, onde o filósofo nos dá conta de que certa vez decidiu o Senado decretar que os escravos se deveriam distinguir dos homens livres pelo modo de vestir. Mais tarde se deram conta os últimos dos perigos que corriam se os servos comessem a ter consciência da sua superioridade em termos numéricos. Ao sugerir um tratamento mais humano dos escravos, um dos intuitos do filósofo é, portanto, o de resolver os conflitos latentes na sociedade romana entre senhores e servos e, deste modo, fortalecer a ordem social existente.

O fascínio que o pensamento senequiano exerce sobre o investigador moderno reside, em grande medida e em suma, nesse esforço de conciliação entre as suas convicções filosóficas, por um lado, e, por outro, as suas preocupações políticas e sociais. Talvez o não tenham compreendido os seus contemporâneos e até os autores posteriores,²⁸ que, seguramente, se terão limitado a ver incoerência entre as suas palavras e acções. Seria, contudo, quase irrealista exigir que defendesse a abolição da escravatura ou se privasse de todos os seus servi-

²⁷ Apud BRADLEY (1986) 170.

²⁸ Sobre as críticas de P. Suillo, Thomas Carlyle e Macaulay, v. FERGUSON (1972) 1-2.

çais.²⁹ Além disso, reduzir um pensamento, voltado para a filosofia e a sociedade em que vive, ao egocentrismo e a uma ou outra atitude mais simpática de um “ditador” como Trimalquião, parece-me, à primeira vista, uma visão parcial, redutora e tendenciosa, ou, de forma mais acurada, a perspectiva de uma mente e um sentir estrutural e visceralmente opostos aos do filósofo: Petrónio não necessitava de apregoar que se devia ser justo no tratamento dos escravos para, na hora da sua morte, num momento que pretendeu tão banal como qualquer dos outros que fizeram parte da sua vida, agir a condizer. É à luz desta discricção que devemos entender, no que ao tratamento deste tema no *Satyricon* diz respeito, a ausência de uma voz que, com segurança, possamos identificar com a de Petrónio e que se manifeste numa *pars construens*,³⁰ como a que já constatámos nas sentenças senequianas da *Ep.* 47 e que, embora velada pela paródia, também se encontra na *Diui Claudii Apocolocyntosis* – um manifesto que Séneca colocou a circular depois da morte de Cláudio, a 13 de outubro de 54, e o que de mais parecido com o que seria o género sátira menipeia chegou até nós.³¹ Mas poderia a voz afirmativa desta *pars construens* coadunar-se com o desencanto pessimista que tantas vezes se presente no texto petroniano?

²⁹ Em *Dial.* 9.8.8-9, considera Séneca que deve reduzir o número dos seus bens, entre os quais se contam os escravos, para não ficar tão exposto à fortuna.

³⁰ Por isso considera COURTNEY (1962) 100, a propósito de 131 e 135, que «“Petronius the moralist” is as much a phantom here as elsewhere.»

³¹ Vide FERREIRA (2002) 368-9.

Bibliografia

I. Edições e comentários

MUELLER, Konrad: *Petronius, Satyricon reliquiae*, 4ª ed. (Stuttgartiae et Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1995).

II. Estudos

BALDWIN, Barry: "Trimalchio's domestic staff", *AClass* 21 (1978) 87-97.

BRADLEY, K. R.: "Seneca and slavery", *C&M* 37 (1986) 161-72.

BRAVO GARCÍA, Antonio: "El *Satyricon* como reflejo de la esclavitud de su tiempo", *CFC* 6 (1974) 195-208.

BRINK, C. O.: *Horace on Poetry. Prolegomena to the literary epistles* (Cambridge, 1963).

COURTNEY, E.: "Parody and literary allusion in Menippean satire", *Philologus* 106 (1962) 86-100.

FERGUSON, John: "Seneca the man", in *Neronians and Flavians. Silver Latin I*, ed. by D. R. Dudley (London – Boston, 1972) 1-23.

Ferreira, Paulo Sérgio Margarido: *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu significado* (Lisboa, 2000).

———: "O significado da paródia na Apocolocyntosis de Séneca", in *De Augusto a Adriano. Actas do Colóquio de Literatura Latina* (Lisboa, 2000. Novembro. 29-30), coord. Aires A. Nascimento (Lisboa, 2002) 361-9.

———: "Paródia ou paródias?", in *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, coord. Carlos de Miguel Mora (Aveiro, 2003), 279-300.

GAGLIARDI, Donato: "L'umanità di Trimalchione (Satyricon 76-77)", *Orpheus* 15 (1994) 13-20.

HUTCHEON, Linda: *Uma teoria da paródia*. Trad. de Teresa Louro Pérez (Lisboa, 1989).

LEÃO, Delfim Ferreira: "Trimalquião: a *Humanitas* de um novo-rico", *Humanitas* 48 (1996) 161-82.

———: *As ironias da Fortuna. Sátira e moralidade no Satyricon de Petrónio* (Coimbra, 1998).

———: "MARTIN, René: Le *Satyricon. Pétrone* (Paris, Ellipses, 1999)", *Humanitas* 52 (2000) 365-6.

MARTIN, René: "Quelques remarques concernant la date du *Satyricon*", *REL* 53 (1975) 182-224.

———: *Le Satyricon. Pétrone* (Paris, 1999).

MATILLA, E.: "La esclavitud en Seneca". *EClás* 15 (1971) 115-32.

ROCHA-PEREIRA, Maria Helena da: *Estudos de história da cultura clássica*, vol. II, 2ª ed. (Lisboa, 1990).

ROSE, K. F. C.: *The date and author of the Satyricon*, *Mnemosyne Supplement* n° 16. (Leiden, 1971).

SORENSEN, Villy: *Seneca*. Trad. di Bruno Berni (Roma, 1988).

EUMOLPO E AS CORRENTES MÍSTICAS GREGAS*

DELFINO F. LEÃO

Universidade de Coimbra

Abstract: Starting from the very name of Eumolpus (the same of the first celebrant of the Eleusinian mysteries), the author tries to develop the idea that many of the events connected with this character would be much more meaningful, if read as a possible parody of Greek mystery cults (Eleusinian, Dionysian and Orphic-Pythagorean).

Um dos aspectos que encontra um consenso razoável entre os críticos petronianos corresponde ao facto de se reconhecer no *Satyricon* uma descrição irónica, e mesmo crítica, da decadência da Roma imperial. Sintomas dessa crise de valores podem encontrar-se no domínio das artes, do comportamento de preceptores e alunos, bem como no dos usuais baluartes do *mos maiorum*, de que podem destacar-se os anciãos, a aristocracia e a casta sacerdotal. A inoperância dos modelos éticos clássicos leva a que o homem se sinta, frequentemente, perdido num mundo de labirínticos percalços, de ligações interesseiras, a que correspondem, no plano mundano, uma sensação de impotência e, no divino, um reconhecimento da acção ominosa da instável *Fortuna*.¹

Não é raro constatar-se que, em épocas marcadas pelo cepticismo e pela descrença nos valores e religiosidade tradicionais, a sociedade procure com maior empenho o suporte moral de ritos que, pela sua natureza mística, criem vínculos mais estáveis entre os iniciados e acenem com a promessa de uma vida feliz no Além. Os estudiosos têm reconhecido no *Satyricon* a existência de uma dessas correntes no culto dedicado a Priapo, que representa, de resto, um dos elementos propulsores da acção, ao perseguir os *scholastici*, em especial Encólpio, que

* O estudo agora apresentado recupera, essencialmente, um artigo homónimo que publicámos em *Humanitas* 51 (1999) 85-97.

¹ Sobre estes temas, vide a nossa monografia *As ironias da Fortuna. Sátira e moralidade no Satyricon de Petrónio* (Coimbra, 1998).

se vê momentaneamente privado da virilidade.² O agastamento de Priapo corresponde, por outro lado, ao *Leitmotiv* da ira divina, presente desde Homero, e constitui, assim, mais um dos frequentes elementos paródicos que Petrónio inseriu no romance.

No mesmo domínio se situam certas purificações, que, de novo, se concentram sobre a figura do protagonista. Na verdade, irritado com Encólpio, Licas insulta o jovem com a designação de *pharmace*.³ Este vocábulo pode indicar a pessoa, geralmente um pedinte ou vagabundo, que foi escolhida, em atenção à própria repulsa que causava aos outros membros da comunidade, para ser usada num ritual catártico.⁴ Naturalmente que a escolha para desempenhar tal missão não constituía motivo de orgulho para ninguém, de modo que esta informação, que remete para a parte perdida do *Satyricon*, tem sobretudo a vantagem de ajudar a reconstituir o “cadastro” do adolescente em causa.⁵ Também em Crotona, Encólpio/Polieno volta a ser envolvido em cerimónias de purificação, desta vez destinadas a desagravar Priapo, que o havia atingido na potência sexual.⁶

Não é, porém, nosso objectivo discutir estes pormenores, que já foram tratados repetidas vezes por vários filólogos. Ao mencioná-los, o nosso intuito é recordar apenas que o culto iniciático está presente de forma explícita no *Satyricon*, à primeira vista com uma função meramente lúdica e paródica.⁷ Neste estudo, vamos centrar-nos em parti-

² Entre os vários estudos que ponderaram a questão, considerem-se, a título de exemplo, H.D. RANKIN, “Petronius, Priapus and Priapeum 68”, *C&M* 27 (1969) 225-242 [= *Petronius the artist. Essays on the Satyricon and its author* (The Hague, 1971) 52-67]; Paola COSCI, “Quartilla e l’ iniziazione ai misteri di Priapo (*Satyricon*, 20.4)”, *MD* 4 (1980) 199-201; T. Wade RICHARDSON, “The sacred geese of Priapus? (*Satyricon*, 135.4f.)”, *MH* 37 (1980) 98-103; LEÃO, *As ironias da Fortuna...*, 81-82 e *passim*. Sobre a restituição da virilidade a Encólpio por Mercúrio e a relação com o carácter itifálico deste deus, vide Gian Biagio CONTE, *The hidden author. An interpretation of Petronius’ Satyricon* (Berkeley, 1996) 96-103.

³ Cf. *Sat.* 107.15. Nas citações de textos de Petrónio, adoptamos a edição de Konrad MÜLLER & Wilhelm EHLERS (Zürich, 1995).

⁴ Análise do caso de Encólpio em R.B. HARLOW, “*Pharmace*: Petronius, 107.15”, *Hermes* 102 (1974) 377. Sobre as fontes antigas e outras variantes do recurso ao φαρμακός, vide Walter BURKERT, *Greek religion* (Oxford, 1985) 82-84.

⁵ O romance comporta outros indícios, e.g. *Sat.* 9.8-10. Reconstituição possível desses acontecimentos passados em Gilbert BAGNANI, “*Encolpius gladiator obscenus*”, *CPh* 51 (1956) 24-27; Roger PACK, “The criminal dossier of Encolpius”, *CPh* 55 (1960) 31-32.

⁶ Cf. *Sat.* 131.4-7; 134.3-4.

⁷ De momento, não há ainda razões suficientes para duvidar desta interpretação linear, embora Petrónio suscite, quase sempre, vários níveis de leitura, realidade que deve aconselhar-nos alguma cautela.

cular sobre a figura de Eumolpo, cuja relação com as principais correntes místicas gregas não tem sido considerada pela crítica petroniana.⁸ Tal omissão talvez se pudesse explicar pelo facto de, no caso do velho poeta, não parecer existir o mesmo tipo de referências que evocámos sumariamente para Encópio. Na realidade, cremos que não é sequer esta a situação. Há vários indícios que sugerem a leitura que nos propomos fazer (a começar pelo nome da personagem), mas que têm passado despercebidos no meio do caudal de alusões que atravessa a corrente do *Satyricon*.

Um traço característico de Eumolpo, desde os primeiros momentos em que surge na obra, sublinha o *topos* do poeta incontinente, pecha que o leva a declamar versos na pinacoteca e nos banhos, atraindo sobre si a ira dos frequentadores desses lugares.⁹ É o mesmo entusiasmo poético que o arrebatava na altura em que uma tempestade assalta o grupo dos *scholastici* e causa um naufrágio de que a primeira vítima será o próprio dono do barco em que viajavam, Licas. Em nítido contraste com os demais tripulantes, que ora procuram salvar a vida ora afrontam a morte iminente, Eumolpo aproveita o momento para se dedicar à produção artística:¹⁰

Audimus murmur insolitum et sub diaeta magistri quasi cupientis exire beluae gemitum. Persecuti igitur sonum inuenimus Eumolpum sedentem membranaeque ingenti uersus ingerentem.

Ouvimos um murmúrio estranho e, sob a cabina do piloto, um grunhido semelhante ao da fera em busca de saída. Seguimos, portanto, o ruído e demos de cara com Eumolpo que, sentado, alinhava versos num pergaminho monumental.

Já em outro lugar argumentámos que o estado de alienação de Eumolpo se aproxima do *furor* característico da inspiração poética.¹¹ Desse modo, a *belua* ansiosa por se libertar seria a própria composição

⁸ À parte as referências à tradição órfico-pitagórica de Crotona, não temos conhecimento de qualquer análise que tenha incidido sobre a perspectiva que nos propomos desenvolver. E mesmo no caso do orfismo e do pitagorismo, a relação estabelecida liga-se directamente a esta cidade da Magna Grécia onde decorre a última parte conservada do *Satyricon*, e não a Eumolpo em particular.

⁹ Cf. *Sat.* 90.1; 92.6.

¹⁰ *Sat.* 115.1-2.

¹¹ Vide LEÃO, "Sólon e Eumolpo: a degradação do modelo", *Humanitas* 50 (1998) 127-149, esp. 133-134.

que ele alinhava, verso após verso, no pergaminho. Mantemos esta interpretação, mas aventariamos agora a hipótese de ver nessa mesma *belua*, além do estro poético, a emergência de uma nova personalidade. De resto, um pouco adiante, depois que o corpo de Licas dera à costa e motivara em Encólpio amargas reflexões sobre a condição humana, há outro indício que parece reforçar a nossa conjectura:¹²

*Et Licham quidem rogas inimicis collatus manibus adolebat.
Eumolpus autem dum epigramma mortuo facit, oculos ad
arcessendos sensus longius mittit.*

Quanto a Licas, a esse o consumia uma pira, erguida pela mão dos seus inimigos. Eumolpo, contudo, enquanto compõe um epicédio em honra do morto, alonga a vista pela distância do horizonte, em busca de inspiração.

Espraiar a mirada pela lonjura da paisagem constitui uma atitude usual no artista que procura iluminar-se. Neste sentido, a nota continua a quadrar bem com a vertente poética de Eumolpo. No entanto, o acto de perscrutar a linha do horizonte também representa um arrimo consuetudo de quem, conscientemente ou não, assim denuncia a apreensão perante um destino incerto ou se interroga sobre qual será a próxima missão. Talvez estas impressões fossem totalmente infundadas se os sobreviventes do naufrágio não partissem, de imediato, para Crotona, cidade cujo passado não é indiferente e onde o grupo errante dos *scholastici* vai conhecer uma curiosa evolução. Por outro lado, o facto de esta mudança ser motivada por uma grave ameaça no mar, que, no entanto, poupou Eumolpo e os companheiros, também pode ter implicações dignas de nota. São esses aspectos que importa elucidar de seguida.

À imagem do que acontece com tantas outras personagens do *Satyricon*, o nome do velho poeta costuma ser justamente interpretado como um termo falante: o “bom cantor”. De resto, o ancião não desperdiça este *nomen omen*, como ilustram as frequentes recitações e as fábulas milésias que narra com notável fluência.¹³ No entanto, tem escapado aos estudiosos de Petrónio que Eumolpo era também o nome

¹² *Sat.* 115.20.

¹³ E colhem bastante mais favor que as declamações poéticas. Elucidativas as observações de Walter de MEDEIROS, “O Bom Cantor e as suas falácias — a história da Matrona de Éfeso”, in *As linguas clássicas. Investigação e ensino* — Actas (Coimbra, 1993) 289-304.

do primeiro celebrante dos mistérios de Elêusis, precisamente aquele a quem a própria Deméter revelou os segredos do culto. Além disso, segundo a tradição, ele seria ainda filho de Poséidon.¹⁴ Assim, talvez não seja de estranhar que Eumolpo não receasse pela vida durante o naufrágio (afinal encontrava-se nos domínios do pai do seu antepassado homónimo) e se deva admitir a hipótese de que este episódio tenha despertado nele, como atrás sugeríamos, o fervor iniciático. De notar, ainda, que um dos atractivos do culto de Deméter — e das correntes místicas em geral — consiste nas promessas de felicidade e consolo, nesta vida e na existência *post mortem*.¹⁵ Assim, a evocação, no contexto presente, deste tipo de religiosidade constituiria também uma resposta apropriada às amargas reflexões de Encólpio sobre a fragilidade humana.¹⁶

O fim da breve cerimónia fúnebre em honra de Licas serve de transição para um episódio e ambiente diferentes. Valerá a pena recordar, uma vez mais, os termos em que a mudança se descreve:¹⁷

Hoc peracto libenter officio destinatum carpinus iter ac momento temporis in montem sudantes conscendimus, ex quo haud procul impositum arce sublimi oppidum cernimus. Nec quod esset sciebamus errantes, donec a uilico quodam Crotona esse cognouimus, urbem antiquissimam et aliquando Italiae primam. [...] «Adibitis» — inquit — «oppidum tamquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi cadauera quae lacerantur aut corui qui lacerant.»

Depois de, com boa vontade, cumprirmos esta obrigação, tomamos a rota planeada e a breve trecho, banhados em suor, lá conseguimos subir o monte. Não muito longe dali, avistamos uma fortaleza plantada no alto de uma colina. De tanto andarmos às voltas, não tínhamos ideia de que povoação fosse, até que certo camponês nos informou de que se tratava de Crotona, urbe muito

¹⁴ Vide e.g. *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, s.v. “Eumolpos” [KERN]; George E. MYLONAS, *Eleusis and the Eleusinian mysteries* (1961) 14, 19 e *passim*. Por uma questão prática, ao falarmos das religiões místicas referiremos preferencialmente as divindades através da designação grega, embora o culto se prolongasse ao longo da época romana.

¹⁵ Cf. BURKERT, *Greek religion*, 285.

¹⁶ Cf. *Sat.* 115.7-19.

¹⁷ *Sat.* 116.1-2; 116.9.

antiga e outrora a principal de Itália. [...] «Vocês dirigem-se» — continuou — «a uma cidade semelhante aos campos assolados pela peste, onde nada mais há além de cadáveres que estão a ser dilacerados ou corvos que os dilaceram.»

A ocorrência de uma lacuna imediatamente antes deste extracto não permite avaliar com segurança o peso da expressão *destinatum iter*. Tanto poderá ter um valor inócuo, no sentido de indicar a direcção que os sobreviventes haviam acordado seguir, como um significado mais transcendente, ou seja, o rumo que deveriam imprimir naquele momento às suas vidas. Qualquer escolha seria fruto de especulação, pelo que nos parece preferível abandonar esta via e atender a elementos mais seguros.¹⁸ Entre eles podem colocar-se a dificuldade em atingir o objectivo encetado (*in montem sudantes conscendimus*) e a desorientação momentânea em que os deixou a viagem (*nec quod esset sciebamur errantes*). Ora tanto os obstáculos colocados à progressão como a errância preliminar são consistentes com a imagem das fases que o aspirante a μύστης precisa de vencer para completar qualquer iniciação.¹⁹ Nestas condições, o ambiente recriado continua a ser o das religiões místicas. De resto, o culto a Deméter e Perséfone celebrado em Elêusis compreendia, todos os anos, a realização dos Grandes Mistérios, que incluíam uma procissão solene (πομπή) em que os ἱερά, previamente deslocados para Atenas, regressavam a Elêusis.²⁰ Ganha, assim, também pertinência a hipótese de que a viagem dos anti-heróis, com os salvados do naufrágio, constitua uma paródia não só do próprio ritual de iniciação como de um momento importante daqueles festivais. Por outro lado, é bem conhecida a natureza agrária deste culto, cuja origem etiológica se deve ligar à fertilidade dos campos. Ora a cidade para onde Eumolpo e os companheiros se dirigem é bem a imagem da esterilidade e da morte (*oppidum tamquam in pestilentia campos*), a mesma que se abateu sobre a terra quando Deméter se encerrou no templo, antes de ensinar aos reis de Elêusis a agricultura e os mistérios. Por esta razão, a presença de Eumolpo, paródia do lendário hierofante deste culto, é deveras necessária em Crotona.²¹ Por

¹⁸ Cf., no entanto, *Sat.* 115.7.

¹⁹ Exemplos em BURKERT, *Greek religion*, 260-264.

²⁰ Pormenores em MYLONAS, *Eleusis...*, 243 sqq. Daqui a pouco retomaremos esta questão.

²¹ Verdade seja que os habitantes da cidade não estavam interessados em alterar a situação em que viviam, mas tal pormenor enquadra-se no mecanismo de inversão de que falaremos mais adiante.

último, também interessa ao nosso estudo o facto, pouco usual, de Petrónio identificar pelo nome o ambiente urbano onde se desenrolará a última parte do *Satyricon*. Na realidade, Crotona fora no passado um centro florescente, caracterizado por uma forte tradição órfico-pitagórica e onde o próprio Pitágoras, de resto, desenvolveu boa parte da sua actividade.²² Portanto, e novamente através de um indício claro, somos remetidos para o mundo das religiões místicas, de que o orfismo e o pitagorismo, tal como o culto de Elêusis, são dos exemplos mais importantes.²³ E da mesma forma que o nome de Eumolpo o liga a Deméter, também o facto de se assumir como poeta e cantor o aproxima de Orfeu e o perfil de filósofo favorece a afinidade com Pitágoras.²⁴

A informação do *uilius*, longe de desarmar a determinação dos caminhantes, acabou por surtir o efeito contrário, já que inspirou em Eumolpo a ideia de lucrar com a insólita situação que se vivia em Crotona. Recordemos as suas reflexões:²⁵

«Quid ergo» — inquit Eumolpus — «cessamus mimum componere? Facite ergo me dominum, si negotiatio placet.» Nemo ausus est artem damnare nihil auferentem. Itaque ut duraret inter omnes tutum mendacium, in uerba Eumolpi sacramentum iurauimus: uri, uinciri, uerberari ferroque necari, et quicquid aliud Eumolpus iussisset. Tamquam legitimi gladiatores domino corpora animasque religiosissime addicimus. Post peractum sacramentum seruiliter ficti dominum consalutamus, elatumque ab Eumolpo filium pariter condiscimus, iuuenem ingentis eloquentiae et spei, ideoque de ciuitate sua miserrimum senem exisse, ne

²² Vide BURKERT, *Greek religion*, 299. Por uma questão de clareza expositiva, evitamos entrar no complexo debate relativo às diferenças e semelhanças entre orfismo e pitagorismo. Introdução ao problema em Maria Helena da ROCHA PEREIRA, *Estudos de História da Cultura Clássica — I. Cultura Grega* (Lisboa ⁸1998) 314-317.

²³ Embora a rigidez dos preceitos observados pelos pitagóricos aproxime um pouco esta seita do legalismo religioso. A crítica petroniana identificou os traços órfico-pitagóricos do episódio de Crotona, mas limitou-se a enquadrar a deturpação dos ideais destas seitas no mecanismo de inversão operativo em Crotona. Interessante, a este nível, o artigo de Paolo FEDELI, “Petronio: Crotona o il mondo alla rovescia”, *Aufidus* 1 (1987) 3-34; parte das suas posições foram retomadas por Francesca NARDOMARINO, “Petronio, *Satyricon* 141. Il testamento e la scelta necrofágica”, *Aufidus* 11-12 (1990) 25-59.

²⁴ Recorde-se que, em Pérgamo, a esposa do anfitrião de Eumolpo o considerava *unum ex philosophis* (*Sat.* 85.2).

²⁵ *Sat.* 117.4-6.

aut clientes sodalesque filii sui aut sepulcrum quotidie causam lacrimarum cerneret.

«Então», — exclamou Eumolpo — «porque hesitamos em ensaiar a farsa? Façam-me lá vosso patrão, se a negociata lhes agradar.» Ninguém se atreveu a censurar um plano onde nada havia a perder. Assim, para que a solidez da representação fosse reforçada entre todos, prestámos juramento nos termos indicados por Eumolpo: deixar-nos queimar, acorrentar, açoitar, matar com a espada, e o mais que Eumolpo ordenasse. Tais como verdadeiros gladiadores, oferecemos corpo e alma ao nosso patrão, com o maior respeito religioso. Depois de prestarmos juramento e de nos disfarçarmos de escravos, saudamos em coro o nosso amo e aprendemos todos a mesma lição: Eumolpo acabara de perder um filho, jovem de grande eloquência e muito promissor. Por isso, o pobre do velho decidira abandonar a cidade onde habitava, para que nem os clientes e companheiros do filho, nem a visão do seu túmulo fossem, cada dia, causa de lágrimas.

Um dos aspectos que tem merecido, com justiça, a atenção dos críticos de Petrónio assenta no pendor teatral de muitos episódios do *Satyricon*.²⁶ O passo que acabámos de transcrever ilustra um desses exemplos, como é salientado, de resto, pela personagem em análise (*quid ergo ... cessamus mimum componere?*). Ao referirmos esta dimensão da obra fazemo-lo com o intuito de reforçar a perspectiva que temos vindo a privilegiar; de facto, a vertente histriónica do romance permite-nos avançar para a terceira grande corrente mistérica grega: o culto dionisiaco. Curiosamente, este aspecto não tem cativado a atenção dos estudiosos, mas é bem conhecida e geralmente aceite a ligação de Díónisos com o drama, pelo que nos dispensamos de aprofundar esta discussão em particular.²⁷ Ora Eumolpo assume, nesta cena, um protagonismo que o eleva, em nossa opinião, às alturas de Díónisos: além de ser o melhor candidato a personagem principal, ele é também o autor do enredo e o *dux gregis*. Intervém, portanto, em todas

²⁶ Entre os vários trabalhos que abordam o problema, considere-se a recente monografia de Costas PANAYOTAKIS, *Theatrum Arbitri. Theatrical elements in the Satyricon of Petronius* (Leiden, 1995).

²⁷ Vide a sistematização feita por Albin LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen* (Göttingen, 1971), 40-42, que alinha, entre outros factores, o lugar das representações, a ocasião em que eram feitas, o calçado e indumentária dos actores trágicos, bem como o éxtase dionisiaco, aproximável do terror causado pelo teatro.

as frentes e determina todos os momentos do espectáculo. Tem o cuidado, inclusive, de vincular os companheiros através de um juramento (*in uerba Eumolpi sacramentum iurauimus*), que, se parodia o cerimonial feito pelos gladiadores (*tamquam legitimi gladiatores*), partilha também com as correntes místicas um dado importante: o secretismo.²⁸ Para mais, o próprio vocabulário escolhido sugere um ambiente sagrado (*religiosissime*). Por fim, interessa notar que Petrónio não deixa perder de vista a concomitância com outros cultos já referidos. Assim se compreende, em parte, a biografia inventada para Eumolpo. É certo que ela foi pensada no sentido de ir ao encontro das expectativas dos *heredipetae*, mas também evoca, em nosso entender, a saga de Deméter. Segundo o mito, assim que Perséfone fora arrebatada para os Infernos, a mãe andou à sua procura, errando durante vários dias, até que chegou a Elêusis, onde se manteve inconsolável e escondida, a ponto de a infertilidade dos campos levar Zeus a intervir. Eumolpo, o paródico sacerdote da deusa, também se encontra num falso exílio voluntário, motivado pelo desaparecimento (definitivo, neste caso) de um hipotético filho.

A leitura de Eumolpo segundo uma chave dionisiaca é reforçada logo a seguir, quando os sobreviventes do naufrágio, acertados os pormenores do *mendacium*, se propõem vencer a distância que os separava de Crotona. É nesse momento que começa verdadeiramente a representação, já que até aí haviam estado em trabalho de bastidores.²⁹

Sed neque Giton sub insolito fasce durabat, et mercennarius Corax, detractor ministerii, posita frequentius sarcina male dicebat properantibus affirmabatque se aut proiecturum sarcinas aut cum onere fugiturum. «Quid uos?» — inquit — «Iumentum me putatis esse aut lapidariam nauem? Hominis operas locaui, non caballi. Nec minus liber sum quam uos, etiam si pauperem pater me reliquit.» Nec contentus maledictis tollebat subinde altius pedem et strepitu obsceno simul atque odore uiam implebat. Ridebat contumaciam Giton et singulos crepitus eius pari clamore prosequabatur.

Mas Gíton não se aguentava sob o peso de um fardo a que não estava habituado e Córax, o criado a soldo, arrenegava do

²⁸ Responsável, afinal, por grande parte das dúvidas que temos em relação a estas manifestações religiosas. Cf. BURKERT, *Greek religion*, 285.

²⁹ *Sat.* 117.11-13.

serviço, estava sempre a pousar a trouxa e maldizia a nossa pressa, ao mesmo tempo que ameaçava mandar com a carga toda ao chão ou então raspar-se com a bagagem. «Mas como é isto?» — protestava — «Julgam para aí que eu sou uma besta de carga ou um arrastão? Tratei um serviço de homem, não de pileca. E não sou menos livre do que vocês, embora o meu pai me deixasse teso que nem um carapau!» Não satisfeito com estas imprecações, de tempos a tempos alçava um pouco a perna e, por largada, enchia o caminho de restolheira indecente e de malina. Gíton escangalhava-se a rir com a renitência e a cada estrugido do tipo respondia com semelhante trabucada de goela.

Conforme se pode verificar, encontram-se neste passo do *Satyricon* alguns dos ingredientes característicos da comédia. Primeiro, a presença indispensável do velho e dos escravos, também aqui vergados ao peso das bagagens. Adivinha-se em Gíton essa dificuldade em aguentar com a carga (*neque Gíton sub insolito fasce durabat*), mas é sobretudo nas ameaças de Córax que ela se encontra expressa de forma clara (*detractor ministerii, posita frequentius sarcina male dicebat properantibus affirmabatque se aut proiecturum sarcinas aut cum onere fugiturum; iumentum me putatis esse aut lapidariam nauem? Hominis operas locaui, non caballi*). Coerente ainda com o modelo usual, é a maneira como Córax se vai desferrando dos trabalhos (*strepitu obsceno simul atque odore uiam implebat*), no que é arremedado por Gíton, que ilustra, igualmente, a esperada reacção do público (*ridebat contumaciam Gíton et singulos crepitus eius pari clamore prosequebatur*). Ora talvez seja pertinente recordar que, na abertura das *Rãs*, onde Aristófanes convoca a presença do próprio deus do teatro, o comediógrafo utiliza estes mesmos recursos brejeiros. Trata-se de um expediente cómico soez, companheiro do riso fácil, mas que Aristófanes soube aproveitar de forma inteligente, ao colocá-lo na boca de Diónisos, como quem esconjurava uma prática condenável, embora de reconhecida eficácia.³⁰ No *Satyricon*, segue-se o modelo mais comum, mas, a acrescentar a estas reminiscências teatrais, há ainda indícios que remetem novamente para as correntes místicas. Em primeiro lugar, se reconhecermos em Eumolpo certos traços de Diónisos, então afigurar-se-ia legítimo ver na comitiva que se dirige para Cro-

³⁰ Vide a análise que fizemos de todo o episódio em LEÃO, “*Satyricon* (117): a encenação de uma comédia”, *Boletim de Estudos Clássicos* 27 (1997) 38-44. PANAYOTAKIS, *Theatrum Arbitri*, 159-169 e *passim*, também reconhece o influxo de Aristófanes.

tona alguns ecos do θίασος, o cortejo mítico em que o deus se fazia acompanhar por sátiros e ménades, em errância pelas montanhas.³¹ Por outro lado, nas grandes festividades ligadas ao culto de Deméter, o dia culminante correspondia, como acima se referiu, à procissão solene (πομπή), que marcava o regresso dos ἱερά a Elêusis. Já então aventávamos a hipótese de que a viagem de Eumolpo e companheiros em direcção a Crotona pudesse constituir igualmente uma paródia a esta cerimónia, também designada por Ἰακχος. O termo designa uma personalidade divina associada àquele culto agrário, mas que não fazia parte dele, porquanto representava a personificação da garridice e do entusiasmo característicos da πομπή. Porém, com o tempo, Iaco passou a ser confundido com Díónisos, se bem que esta última divindade não fosse verdadeiramente objecto de adoração nos mistérios de Elêusis.³² Por último, ao proceder-se à passagem de determinada ponte, ainda durante a procissão, havia a troca de gracejos e até ditos obscenos (γεφυρισμοί), certamente com um objectivo apotropaico. Ora acontece que é essa mesma licenciosidade de tipo farsesco que se representa no passo agora analisado.³³

Não obstante o concurso dos vários indícios que temos vindo a comentar, cremos que o passo mais significativo para a compreensão da relação entre Eumolpo e as correntes mistéricas aparece já em Crotona. A importância que ele assume na cidade mantém a coerência com o prestígio que tinha o hierofante, cujo nome encabeçava, em Atenas, a lista dos ἀείστοι, ou seja daquelas personalidades que eram alimentadas a expensas públicas no Pritaneu. Neste ponto do romance, o velho também está a viver à custa dos *heredipetae*, que o cumulam de benesses, na esperança de conseguirem presa de maior vulto.³⁴ Essa

³¹ No *Satyricon*, o elemento feminino seria marcado pelo ambíguo Gíton; Encólpio poderia ocupar o posto de sátiro, atendendo às múltiplas aventuras amorosas em que tende a envolver-se, embora, em Crotona, viesse a ser tocado pela impotência.

³² Cf. MYLONAS, *Eleusis...*, 238; 252 sqq.; esse equívoco reforça a interpretação dos domínios específicos destes deuses, ao menos no pensar comum. Em todo o caso, Díónisos *Zagreus*, também chamado o “primeiro Díónisos”, era considerado filho de Zeus e de Perséfone, estabelecendo-se, assim, a ligação com as divindades ctónicas adoradas em Elêusis. Cf. M.L. WEST, *The Orphic poems* (Oxford, 1983) 152-154. Esta lenda pertence à teogonia dos mistérios órficos, que adiante evocaremos.

³³ Quando as oferendas que seguiam na πομπή eram excessivamente pesadas, usavam-se animais de carga, em especial o jumento. Nas *Rãs*, v. 159, já o escravo Xântias se queixava de parecer o burro dos mistérios. É curioso notar que Córax, no *Satyricon*, se lamenta pela mesma razão (*umentum me putatis esse aut lapidariam nauem? Hominis operas locaui, non caballi.*).

³⁴ Cf. *Sat.* 124.4-125.1. Vide MYLONAS, *Eleusis...*, 230.

expectativa, que o leitor sabe, desde o início, que sairá gorada, representa mais um exemplo feliz da ironia sardónica de Petrónio.

É com razão que os estudiosos têm identificado na cena final da parte conservada da obra o recurso ao conhecido tema dos *captatores captati*.³⁵ Especular sobre qual seria o desfecho do *Satyricon* está sempre aberto a sérias reservas. Cremos, no entanto, que a imagem com que o romance encerra, permeada embora de trágico pessimismo, permite identificar também uma réstia de esperança. Convirá, por isso, recordar o momento em que Eumolpo revela as suas disposições testamentárias.³⁶

Omnes qui in testamento meo legata habent, praeter libertos meos, hac condicione percipient quae dedi, si corpus meum in partes conciderint et astante populo comederint.

Todos os que são contemplados no meu testamento, à excepção dos meus libertos, só entrarão na posse dos bens que lhes leguei com esta condição: cortarem em pedaços o meu corpo e, na presença do povo, o devorarem.

A perspectiva da antropofagia insere-se no já referido mecanismo de inversão operante em Crotona, antigo baluarte do orfismo. Uma das práticas ligadas a esta seita consistia na observação do vegetarianismo.³⁷ Assim, se o consumo de alimentos de origem animal já era uma infracção, muito maior o seria um acto de canibalismo, até porque pressupunha o derramamento de sangue, também ele interdito aos iniciados.³⁸ O ambiente recriado insere-se, por conseguinte, no quadro de decadência generalizada com que o *Satyricon* retrata a Roma imperial. Contudo, aos estudiosos de Petrónio tem passado despercebida, uma vez mais, a ligação com a religiosidade mística, facto tanto mais surpreendente quanto é certo que alguns críticos registaram já o parentesco com o orfismo.³⁹ Ora segundo a teogonia atribuída a esta seita, Diónisos Ζαγρεύς seria filho de Zeus e de Perséfone. Passado algum tempo após o nascimento, Zeus teria instalado o menino no seu

³⁵ Vide LEÃO, *As ironias da Fortuna...*, 115-117, com indicações bibliográficas.

³⁶ *Sat.* 141.2.

³⁷ Cf. Eurípides, *Hipólito*, 952 sqq.

³⁸ Cf. Aristófanes, *Rãs*, 1032.

³⁹ Ponderem-se as observações de Averil M. CAMERON, "Myth and meaning in Petronius: some modern comparisons", *Latomus* 29 (1970) 397-425, esp. 413; FEDELI, "Petronio: Crotone...", 20-21; NARDOMARINO, "Petronio, *Satyricon* 141...", 57.

trono, informando os restantes deuses de que ele passaria a ser o novo rei. É nessa altura que os Titãs o atraem a um armadilha com um espelho e outros objectos, acabando por matá-lo. O corpo do pequeno deus é cortado em sete bocados, que os gigantes cozem, assam e, finalmente, comem. Irado, Zeus fulmina os Titãs com o seu raio e da fuligem resultante virá a ser criada a humanidade. Por último, do coração ainda palpitante da criança (guardado por Atena) se plasmará um novo Diónisos.⁴⁰ Portanto, a morte do deus não termina em destruição, já que ele próprio renasce e das cinzas dos seus executores surge a humanidade. Por este motivo, a morte e consequente renascimento é um motivo frequente nos ritos iniciáticos, que pressupõem que o neófito tenha de abandonar a existência anterior para poder auferir dos privilégios do verdadeiro μύστης. Ou seja, atendendo a estes pormenores e ao facto de Crotona ter sido um centro florescente do orfismo, cremos ser possível ver na cena final do *Satyricon* a celebração paródica do sacrifício ritual de Diónisos Zagreu. De resto, a natureza pública do acto (*astante populo*) parece reforçar essa hipótese.⁴¹

Na cláusula testamentária, Eumolpo é omissivo quanto à forma como a sua carcaça terá de ser consumida. Porém, na discussão que se segue à leitura das condições a cumprir são referidos os condimentos com que se temperam as carnes,⁴² pelo que não será de pôr de lado a hipótese de que o corpo do velho pudesse ser cozinhado, pormenor que possui alguma importância na versão órfica do mito. Mas acontece que o próprio culto dionisíaco tem certos elementos que guardam também alguma proximidade com a cena final do *Satyricon*. De facto, fazia parte do ritual das bacantes que, no auge do delírio, apanhassem um animal selvagem, que dilaceravam com as próprias mãos (*σπαραγμός*) e, em seguida, comiam cru (*ώμοφαγία*). Cumpridas estas derradeiras fases, as celebrantes estavam aptas a adquirir momentaneamente a vitalidade dionisíaca. Para mais, não é de pôr de lado a hipótese de que, inicialmente, a vítima fosse humana, prática de que o mito de Penteu poderá ser uma reminiscência.⁴³ Em termos gerais, cremos, portanto, que não seria totalmente descabido interpretar o desfecho do *Satyricon* à luz deste ritual: os *heredipetae* estavam a ponto de ultrapassar as últimas fases do ritual dionisíaco, com o objectivo de

⁴⁰ Vide a sugestiva análise do mito feita por WEST, *The Orphic poems*, 140-175.

⁴¹ Notar também que, no mito, o próprio Orfeu era despedaçado pelas mulheres trácias enfurecidas.

⁴² Cf. *Sat.* 141.8.

⁴³ Vide BURKERT, *Greek religion*, 161-167; 290-295. Importante é também a leitura da peça *Bacantes* de Eurípidés.

atingirem o êxtase, que, neste caso, seria a pretensa riqueza do velho Eumolpo (hipóstase da divindade teatral).

Até agora, as aproximações que propusemos entre Eumolpo e as três grandes correntes iniciáticas gregas (mistérios de Elêusis, culto dionisíaco e orfismo/pitagorismo) têm sido sempre orientadas segundo uma perspectiva paródica. Essa leitura é legítima, pois a paródia, a sátira e a própria caricatura são amplamente usadas por Petrónio ao longo de todo o romance. Contudo, não sabemos como é que a obra terminaria e essa contingência deverá dissuadir-nos de ensaiar especulações demasiado temerárias. Apesar disso, talvez haja alguma vantagem em postular uma leitura mais séria da cena final do *Satyricon*. Acaso a evocação do sacrifício de Diônisos Zagreu, que motivou, de acordo com o mito, a criação da humanidade, sirva o objectivo de recomendar um “renascimento” das personagens do romance, abandonada a antiga vida de expedientes e de errância indagadora. Talvez a libertação simbólica dos companheiros de aventura de Eumolpo possa significar uma passagem de testemunho às novas gerações, terminado o período de tirocínio e de iniciação.

Ganharia, assim, em consistência, a hipótese de o *Satyricon*, a par do retrato irónico de uma sociedade decadente, transmitir também uma mensagem de esperança e de regeneração. Não obstante o facto de o interesse dedicado por Petrónio à vertente mística da religião jogar a favor desta possibilidade, há que refrear os ânimos mais pressurosos. Pela nossa parte, bastará que a leitura proposta alcance, como é nossa convicção, o patamar confortável da suposição oportuna.

IL LABIRINTO NEL 'SATYRICON'

PAOLO FEDELI
Universidade de Bari

1. I romanzi greci – com'è noto – si fondano su uno schema che di norma si ripete in modo fortemente omogeneo: gli esiti narrativi, infatti, sono determinati dalle vicissitudini di una coppia di giovani, protagonisti di un amore ricco di contrasti che li obbliga a continue separazioni e a momentanei periodi di ricongiungimento; tutto ciò sino alla riunificazione definitiva della coppia, che segnerà la fine del racconto. Il tono della narrazione è serio, con scarse concessioni all'ironia, e in esso prevalgono gli elementi patetici; nonostante si tratti delle peripezie di giovani innamorati, non ha alcun rilievo l'aspetto erotico, che cede il passo a una casta presentazione degli amori: marginale, infine, o del tutto assente è il rapporto con la realtà contemporanea.

È innegabile che in Petronio s'incontrino marcate affinità con questo schema di base, perché anche nel *Satyricon* la trama è determinata dalle peripezie di una coppia d'innamorati e si sviluppa attraverso motivi convenzionali, quali il viaggio e la tempesta, il naufragio e il salvataggio prodigioso. Per di più anche nella ben piccola parte del *Satyricon* che ci è stata tramandata compare il motivo della separazione: anzi, persino quando i protagonisti sono insieme si ha l'impressione che si perdano continuamente di vista. Se queste sono le più rilevanti analogie fra i romanzi greci e il *Satyricon*, ugualmente rilevanti sono le differenze: nel *Satyricon*, infatti, sono Encolpio e il suo giovanissimo amasio Gitone a costituire la coppia, e il loro rapporto è tutt'altro che casto: anzi, a suscitare la maggior parte delle situazioni comiche è proprio l'aspetto erotico della vicenda. Tutt'altro

che marginale, poi, è il rapporto dei protagonisti e del narratore con il mondo che li circonda.

Se si considera un tale sistema di analogie e differenze, bisogna convenire che aveva visto giusto il celebre filologo tedesco Richard Heinze nelle pagine da lui dedicate nel 1899 al *Satyricon*, di cui individuò acutamente i saldi legami col romanzo greco. La sua analisi, però, era viziata non solo dall'errata datazione di romanzi greci che venivano posposti cronologicamente a quello petroniano, ma anche da un difetto d'origine: egli, infatti, privilegiò i contenuti, disinteressandosi delle strutture e delle tecniche del racconto, e considerò di conseguenza il *Satyricon* come una rappresentazione degradata e parodica delle situazioni topiche del romanzo greco d'amore e d'avventura.

Ben diversa è la posizione della critica moderna, che considera sia la struttura sia la forma narrativa del romanzo petroniano molto più vicine ai modelli greci di quanto non apparissero ad Heinze. Al conseguimento di una più matura e convinta consapevolezza degli stretti rapporti fra Petronio e i modelli del genere hanno contribuito in modo decisivo le scoperte di frammenti papiracei di romanzi greci: in particolare, una analoga presenza di inserti poetici che, come nel *Satyricon*, fanno progredire l'azione, è stata rinvenuta nel cosiddetto 'romanzo di Iolao', che cronologicamente è anteriore a quello petroniano. Ma si è anche richiamata l'attenzione sulla presenza di citazioni poetiche, che hanno una chiara funzione narrativa, nel romanzo di Caritone (*Cherea e Calliroe*), che è del II sec. d.C.: in esso le frequenti citazioni omeriche inserite nella linea narrativa non vanno considerate come dotte intrusioni o come uno sfoggio di cultura, perché grazie ad esse la trama progredisce e il loro scopo è quello di rimpiazzare la voce del narratore in parti rilevanti della vicenda.

2. Al romanzo petroniano è stato rivolto in più d'una occasione il rimprovero della poca coerenza fra gli episodi e dell'assenza di saldi legami logici fra le parti: si è cercato di spiegare questo presunto difetto rinviando alla funzione del romanzo quale opera di puro intrattenimento e alla dipendenza dei fatti romanzeschi dalle leggi stravaganti del caso e della fortuna: forse sarebbe stata preferibile una semplice riflessione sullo stato disperatamente frammentario del *Satyricon*. Si può essere d'accordo sul fatto che il racconto si sviluppi per blocchi distinti (la *Graeca urbs* prima della cena, la casa di Trimalchione, la *Graeca urbs* dopo la cena, la nave di Lica e Trifena, Crotone), blocchi che, per di più, sembrano diversi addirittura per le norme antropologi-

che a cui sottostanno e per le consuetudini di vita che ad essi sovrintendono: però appare evidente che fra un blocco narrativo e l'altro esistono linee di continuità, talora sottili ma sempre ben precise; al lettore spetta il compito di individuarle. Basterà dare un esempio: il travestimento sulla nave di Lica, disperato e fallimentare tentativo da parte di Encolpio e di Gitone di nascondere la propria identità al *gubernator* della nave con la trasformazione in anonimi schiavi, anticipa l'analogo travestimento degli stessi protagonisti in schiavi di Eumolpo a Crotone e il carattere mimico dell'episodio crotoniate.

Se ne deduce, allora, che non sono solo i personaggi, ma anche i percorsi narrativi a perdersi per poi ritrovarsi: in tal modo motivi che apparentemente sembravano avere esaurito la loro funzione, improvvisamente ricompaiono in sezioni diverse dell'opera. Ad esempio, il racconto dell'avventura erotica crotoniate del vecchio Eumolpo con la giovanissima figlia di una vedova a cui dovrebbe impartire un'educazione filosofica, è costruito su una densa trama di richiami alle novelle dell'efebo di Pergamo e della vedova di Efeso, che lo stesso Eumolpo aveva narrato, la prima nella pinacoteca della *Graeca urbs*, la seconda sulla nave di Lica. Nella stessa sezione conclusiva del *Satyricon* a noi tramandato, la caratterizzazione degli abitanti di Crotone riprende quella di Trimalchione nella sezione della *Graeca urbs*: anch'egli, infatti, deve la sua fortuna all'attività di cacciatore di testamenti, allo stesso modo dei Crotoniati (Trimalchione, infatti, ha fedelmente servito un *dominus* privo di discendenza, che morendo l'ha nominato erede universale dei suoi beni); ma anche Trimalchione, come i Crotoniati che rifuggono dall'aver figli, non può assicurare la trasmissione dei propri beni a una discendenza (egli, infatti, non ha figli, e molto se ne duole incolpando la moglie Fortunata).

In più d'una occasione, poi, Petronio ricorre a un complesso sistema di segnali per anticipare al lettore colto e attento gli esiti narrativi. Un tale sistema di dotti richiami con funzione di segnale afferisce alla sfera dell'arte allusiva petroniana: in tal modo egli mette alla prova l'intelligenza del lettore, la sua capacità di prevedere gli sviluppi della trama; quanto più il lettore saprà intendere tali segnali, tanto prima giungerà a comprendere il senso vero del contesto.

Non meno significativi sono i segnali di natura linguistica: quando nel foro della *Graeca urbs* scoppia una furibonda contesa di carattere giudiziario fra Encolpio ed Ascilto da una parte e un contadino dall'altra, per il possesso di un mantello apparentemente di nes-

sun valore, ma in realtà pieno di monete d'oro, il linguaggio giuridico non si limita a caratterizzare la fase della disputa, ma fa la sua apparizione ancor prima che la contesa vera e propria abbia inizio. Che, poi, l'intero episodio di Crotone abbia il carattere di una vera e propria rappresentazione scenica è messo in rilievo sia dai molteplici rinvii a situazioni teatrali, sia dall'uso di una serie di termini scenici nella sua parte introduttiva.

3. In una visione del mondo sottoposto al dominio del caso, qual è quella del romanzo petroniano, ci si attende che i personaggi finiscano per trovarsi in sua totale balia. In realtà ci si accorge che non è così, perché solo apparentemente essi subiscono gli scherzi del destino o ad esso vanno incontro passivamente: anzi, sono proprio loro a determinarlo, perché sia gli schemi sia i modelli che hanno alle loro spalle finiscono fatalmente per dare origine all'intreccio e per determinarne gli esiti. Se, infatti, Encolpio a Crotone vorrà adottare un nuovo nome, quello di Polieno, che dell'Odisseo omerico è l'epiteto, non solo finirà per incontrarsi come Odisseo con una matrona di nome Circe, ma diverrà ugualmente fatale che con lei abbia un'esperienza erotica, proprio perché così è accaduto al *polyainos* Odisseo.

Il protagonista del romanzo petroniano, però, può essere solo un eroe imperfetto, perché è giusto che così sia il protagonista del romanzo a confronto col protagonista dell'epos: di conseguenza le sue azioni continueranno ad essere condizionate da quelle del modello, ma gli esiti delle vicende parallele verranno puntualmente ribaltati. L'Encolpio petroniano, ad esempio, si sforzerà di essere – come Odisseo – un accorto narratore di storie inventate, che però avranno la pretesa di sembrare vere; tuttavia l'epiteto che a Crotone ha scelto quale suo nuovo nome (Polieno) lo obbliga a subire l'evento (l'incontro con Circe), e il fallimento amoroso lo sconvolge a tal punto da fare di lui l'esatto opposto di Odisseo e da costringerlo a un modo di narrare tumultuoso e avventato, che si colloca in chiara antitesi nei confronti dell'accortezza e dell'astuzia che avevano contrassegnato le azioni e le parole del modello epico.

Da un lato, dunque, l'immagine di Encolpio costretto a vagare per una colpa grave, perseguitato dall'ira di Priapo, ripropone quella di Odisseo costretto a vagare per la persecuzione di Poseidone; dall'altro, però, la degradazione non consiste solo nel coinvolgimento dell'eroe del romanzo in situazioni paradossali e buffonesche, ma è un'ovvia conseguenza dell'assenza in Encolpio della dote tipica di Odisseo: la *polytropia* (la multiformità, l'abilità nell'adattarsi accortamente alle

situazioni più diverse). Encolpio, invece, si comporta sempre in modo ingenuo, incapace com'è di riflettere, e finisce per scegliere sempre con stupefacente candore e con decisa avventatezza la soluzione che si rivelerà sbagliata. In definitiva, se a caratterizzare l'Odisseo omerico erano state da un lato la capacità di superare con coraggio e abilità le molte prove, dall'altro la perizia nel saperle raccontare, la moderna proiezione romanzesca dell'eroe omerico non sarà capace d'interpretare sino in fondo né l'uno né l'altro ruolo: come tutti gli uomini, Encolpio non riuscirà ad essere che un Odisseo imperfetto.

Non c'è alcun dubbio, quindi, che in grandezza eroica l'eroe dell'epos sovrasti decisamente quello del romanzo; quest'ultimo, però, riconquista quello che perde in grandezza eroica proprio grazie alle caratteristiche negative della sua *humanitas*, che sono espressione di un'epoca diversa e di un diverso sistema di valori. L'eroe del romanzo, dunque, subisce un processo di umanizzazione, che è evidente già nel diverso modo di narrare: nell'*Odissea* il narratore è estraneo alle vicende che racconta, anche se sente continuamente l'esigenza di farle rivivere grazie alla voce del suo protagonista; nel *Satyricon*, invece, l'identificazione fra il narratore e il protagonista è totale.

4. Tutti i personaggi del *Satyricon* agiscono avendo alle spalle personaggi e motivi appartenenti alla memoria letteraria: compito del moderno interprete è proprio quello di ricostruire un tale rapporto e di stabilirne il senso. Facciamo l'esempio di Trimalchione: è chiaro che nella sua raffigurazione l'elemento caratterizzante è costituito dall'ambiguità. Trimalchione è ambiguo quando presenta ai commensali cibi a sorpresa, quando li spinge di continuo a formulare soluzioni che si riveleranno sempre sbagliate, quando nei loro confronti si comporta in modo incoerente, passando rapidamente dalla blandizia all'insulto, dalla funebre querimonia all'esortazione a godere delle gioie della vita; è ambiguo addirittura nel modo di trattare gli schiavi, con una alternanza di immotivata crudeltà e di ingiustificato lassismo.

Se si isola l'aspetto dell'ambiguità di Trimalchione e in esso s'individua il motivo fondamentale nella caratterizzazione del personaggio, si compie un progresso decisivo ai fini della comprensione della *cena*: la categoria dell'ambiguità, infatti, consente di considerare in modo diverso e ben più complesso un contesto oscuro della *cena*. I commensali si sono trovati di fronte a una portata apparentemente poco commestibile, che rappresenta i segni dello zodiaco; si tratta, ovviamente, di una portata a due livelli, che nella parte superiore pre-

senta i segni zodiacali, ma in quella inferiore nasconde una quantità di cibi succulenti. Trimalchione, poi, farà sfoggio di filologia, e interpreterà a modo suo il significato dei segni dello zodiaco, introducendo la sua spiegazione con una interrogativa (39,3 *sic notus Vlixes?*). Si tratta di un emistichio dell'*Eneide* (2,44), pronunciato a Troia da Laocoonte, che – conoscendo bene e temendo l'astuzia di Ulisse – invano cerca di impedire che il cavallo sia introdotto all'interno delle mura. Anche Laocoonte, dunque, è in presenza di un oggetto a due livelli, che nasconde all'interno la sua vera natura. Non è un caso, dunque, che Trimalchione citi Ulisse e con lui s'identifichi: egli vede, infatti, in Ulisse la sua stessa ambiguità e di lui esalta proprio quella *polytropia* che per Encolpio, invece, costituisce un ideale irraggiungibile. Nell'ambito del racconto della *cena* è questo un momento fondamentale, perché ora Trimalchione fa intendere a chi è in grado di capirlo chi sia veramente: è questo il momento in cui egli dichiara la sua intenzionale ambiguità e proclama al tempo stesso la sua superiorità sugli altri commensali; superiorità non solo in quanto raffinato organizzatore di una cena caratterizzata da straordinarie sorprese, ma anche in quanto raffinato interprete – come egli crede di essere – di filosofia e di filologia; mentre tutti i commensali, anche quelli colti come Encolpio, pensano solo a mangiare, proprio l'incolto Trimalchione li ammonisce e ricorda loro che bisogna fare sfoggio di dottrina e di filologia anche durante la cena.

Trimalchione in persona si preoccupa d'introdurre in modo accorto gli elementi tipici dell'inganno e della sorpresa, che invariabilmente portano fuori strada i suoi commensali: i protagonisti ritengono di aver trovato la soluzione giusta e, quindi, la via d'uscita, ma debbono rendersi conto in ogni occasione di essere finiti in un labirinto dal quale è impossibile uscire. I tipi di ambiguità, poi, sono diversi: il più singolare è quello dell'ambiguità semantica, che si concretizza in arditi giochi di parole. A 36,6 è a prima vista incomprensibile che Trimalchione si rivolga a uno schiavo ripetendo la parola *carpe*: verremo poi a sapere che quello schiavo si chiama *Carpus* e ha il compito di trinciare (in latino *carpere*) le vivande; la polivalenza del termine serve, dunque, a Trimalchione a fare economia di tempo, perché con *carpe*, inteso sia come vocativo di *Carpus* sia come imperativo di *carpere*, egli chiama lo schiavo e contemporaneamente gli dà l'ordine di fare a pezzi le vivande.

Quale deduzione si può trarre da tutto ciò? Io credo che l'insistenza sull'ambiguità di Trimalchione non possa essere fine a se stessa, ma vada inquadrata in una tecnica espressiva che predilige

il ricorso alla pluralità di significato di vocaboli, frasi, episodi: l'ambiguità trimalchionica, dunque, deve costituire un aspetto di una tematica più profonda e limitata non soltanto al modo di agire di Trimalchione.

5. Sono passati più di vent'anni da quando ritenni d'individuare il motivo fondamentale del *Satyricon* nella tematica del viaggio inteso come un percorso labirintico, allo stesso modo di quanto accade ad Odisseo, che ancora una volta costituisce l'archetipo illustre: a quell'idea continuo a restare legato, e vorrei qui riproporla. L'indispensabile presupposto è che il motivo del labirinto costituisca realmente l'intelaiatura su cui l'autore tesse la trama della cena. Per i protagonisti che ancora portano le tracce delle sevizie sessuali di Quartilla l'invito a cena a casa di Trimalchione costituisce un'insperata salvezza: ma entrare nella lussuosa dimora, prima, e nel triclinio, poi, avviene solo a prezzo di reiterati tentativi, perché numerosi ostacoli, dalle porte agli schiavi guardiani, si oppongono al tentativo di trovare il giusto percorso. L'ambiguità che regna nella cena a causa del comportamento di Trimalchione diviene chiara solo poco a poco, alla luce dell'atteggiamento di superiorità del padrone di casa; essa spinge i protagonisti a formulare sulle cose che accadono e sui personaggi che incontrano ipotesi sempre sbagliate, che li costringono a ritornare indietro sui loro passi, alla ricerca della giusta interpretazione: proprio come avviene in un labirinto, i cui corridoi debbono essere percorsi gradualmente e con un calcolo razionale, alla ricerca dell'ordine originario. Anche la lunga serie di portate a sorpresa rappresenta una proiezione dello schema labirintico: come, infatti, chi entra in un labirinto è obbligato a ripercorrere i suoi passi se si accorge di avere imboccato un corridoio sbagliato, così i commensali – in particolare Encolpio, il protagonista-narratore – debbono ritornare sulle proprie idee ogni volta che si rendono conto di aver formulato un'ipotesi errata.

Tuttavia, se la presenza dello schema labirintico fosse limitata al solo episodio della cena, non avremmo alcun diritto di trarne deduzioni che coinvolgono l'insieme del romanzo petroniano e le nostre sarebbero solo conclusioni parziali: se, però, si prova a leggere il *Satyricon* con occhio diverso, ci si rende conto che lo stesso motivo percorre anche la parte che precede e, poi, quella che segue il grande episodio della cena. Il *Satyricon* che a noi è stato tramandato si apre con il contrasto fra Encolpio e il retore Agamennone nella scuola di retorica; allorché, finalmente, Encolpio riesce a lasciare l'ambiente della scuola

di retorica, gli si presenta la necessità di rintracciare Ascilto, che prima di lui se l'è svignata, per raggiungere insieme la locanda in cui soggiornano con Gitone, loro compagno di viaggi e d'avventure. Tuttavia quella *Graeca urbs* a lui sconosciuta assume subito l'aspetto di un labirinto inestricabile, di cui non è possibile trovare la via d'uscita; per di più, compiendo un errore imperdonabile a chi percorre un labirinto, Encolpio procede a caso, senza affidarsi a un ragionamento logico: quale ovvia conseguenza, egli finisce per ritrovarsi sempre nello stesso punto, che è poi quello di partenza. Per uscire da un labirinto è necessaria una Arianna: il degradato eroe del romanzo, però, potrà trovare solo un'Arianna a sua volta degradata, una vecchietta apparentemente in buona fede che si offre di accompagnarlo, ma lo conduce, invece, in un bordello. Il bordello stesso è un labirinto a due accessi: da una porta si entra, ma da un'altra si esce: Encolpio lo percorre rapidamente e, in segno di pudicizia, col capo coperto. All'uscita incontra finalmente Ascilto, che a sua volta gli racconta di avere affrontato analoghe peripezie labirintiche: anch'egli ha trovato una finta Arianna in un insospettabile padre di famiglia, che però ha cercato di abusare di lui. Insieme riprenderanno a vagare, sino a quando non scorgeranno Gitone, che è l'unico a conoscere il modo di raggiungere la locanda. Analoghe vicissitudini labirintiche i protagonisti dovranno affrontare quando, finalmente, potranno lasciare nel cuore della notte la casa di Trimalchione: ancora una volta riusciranno ad uscire dal labirinto grazie a Gitone che, archetipo del Pollicino della favola, ha segnato col gesso le pietre che consentiranno di ritrovare la via del *deversorium*.

Nella parte del viaggio per mare, poi, anche la nave, in cui i protagonisti si nascondono senza sapere che il *gubernator* è l'odiato Lica, ha le caratteristiche di un labirinto, in cui non c'è distinzione fra entrata e uscita. L'unica apertura è a poppa: ma lì, proiezione del mitico Minotauro, sta di guardia un marinaio, che impedisce qualsiasi tentativo di fuga di giorno e di notte. Anche in questo caso il fatto che Petronio insista sulla difficoltà di trovare la via d'uscita e che i protagonisti riflettano a lungo sul modo migliore di tentare la fuga ci fa capire che quello del labirinto non è un motivo episodico, ma che esso coinvolge il romanzo nel suo insieme. D'altronde per l'eroe del romanzo sia il mondo a lui avverso che deve affrontare sia le prove che necessariamente deve superare per raggiungere un esito felice costituiscono una proiezione del tema del labirinto che Petronio, per primo, ha caratterizzato in modo tanto chiaro. Tutto ciò, poi, diviene esplicito allorché, nella parte conclusiva della *cena*, i protagonisti tenteranno di

trovare la via d'uscita da quel labirinto che è la dimora di Trimalchione: sarà proprio allora che il narratore pronuncerà la parola chiave, che verrà a confermare i tanti 'segnali' che il lettore accorto sarà stato in grado di individuare (79,4 *quid faciamus, homines miserrimi et novi generis labyrintho inclusi?*). Di conseguenza anche il perdersi e il ritrovarsi dei personaggi, la fiducia con cui penetrano in luoghi all'apparenza ospitali (la casa di Trimalchione, la locanda, la nave), per essere poi costretti a fuggire, vanno considerati alla luce dello stesso modo di procedere labirintico.

6. Quello del labirinto, però, non è solo un motivo letterario, ma — com'è noto — esso percorre le epoche e le culture più diverse: un classico, nella bibliografia in questo campo, è costituito dalle *Labyrinth-Studien* di Karl Kerényi, dedicate a Jung; ma sul versante antropologico il discorso rischierebbe di farsi troppo lungo e di prendere altre direzioni. Basterà qui ricordare che un elemento costante accomuna le formulazioni più diverse dello schema labirintico, ed esso risiede nel suo carattere di modello iniziatico: sempre il labirinto presenta i motivi della prova e della iniziazione, perché è legato all'idea della morte e del transito ad una nuova vita. Due sono gli archetipi classici di una tale tradizione: il primo è costituito dal sacrificio dei giovani ateniesi al Minotauro e dall'impresa di Teseo, il secondo dalla rappresentazione del labirinto cretese sulla porta di accesso all'antro della Sibilla Cumana, che Enea deve oltrepassare per poter raggiungere il mondo dell'Ade nel VI dell'*Eneide*. Al motivo del labirinto si associano l'idea della selezione, perché solo a pochi è consentito percorrerlo con esito felice, e quella del viaggio lungo e tortuoso, condizione necessaria per raggiungere una nuova consapevolezza della vita e dei suoi valori (il viaggio di Odisseo e quello di Enea o, in epoca medioevale, il viaggio lungo e difficile in Terra Santa, ricostruito simbolicamente nei pavimenti delle chiese).

È lecito chiedersi, dunque, se il motivo del labirinto non costituisca semplicemente una raffinata stravaganza dell'aristocratico autore del *Satyricon*, ma ci consenta di pervenire a una conoscenza dell'opera che va molto al di là del testo frammentario tramandato dall'antichità e di ricostruire un'immagine diversa e più complessa del romanzo petroniano. Forse proprio la metafora del labirinto serve a farci scoprire la presenza anche in Petronio di un motivo fondamentale sia nei romanzi greci d'amore e d'avventura sia in Apuleio: quello della purificazione e dell'iniziazione dell'eroe attraverso la prova. Credo, infatti, che il continuo vagare senza una meta precisa di Encol-

pio in luoghi labirintici sostituisca nel romanzo petroniano la serie di prove che l'eroe deve superare per essere affrancato dalle sue colpe e perdonato dagli dèi.

Allo stesso modo del lungo vagare di Odisseo, anche le continue peripezie di Encolpio equivalgono a una sofferta ricerca di verità, in un mondo in cui è tenue, in ogni situazione, il limite fra il vero e la parvenza del vero. Per questo motivo la via d'uscita, per quell'Odisseo moderno che è l'Encolpio petroniano, può essere solo il frutto di una progressiva conquista, proprio perché accidentato e labirintico è il cammino che conduce l'uomo al possesso della verità. Le trappole in cui Encolpio cade, non solo nel corso della cena, sono il riflesso delle tante trappole che l'uomo incontra nella vita, mentre il lungo vagare di Encolpio, la facilità con cui egli si caccia in situazioni prive di una via d'uscita scegliendo sempre la soluzione sbagliata, i suoi continui ritorni sui propri passi, la sua fiducia nei valori dell'amicizia e dell'amore che viene puntualmente ricambiata da continue disillusioni, ci consentono di cogliere il senso profondamente amaro del romanzo petroniano.

7. Ogni epoca ha conosciuto autori in anticipo sui tempi, che non s'inseriscono negli schemi convenzionali e non hanno termini di confronto. Basta pensare a Joyce o a Kafka, le cui opere al loro primo apparire hanno disorientato il pubblico dei lettori. Che ne sarebbe stato di loro e delle loro opere in un mondo privo di edizioni a stampa, in cui il futuro di un testo fosse affidato – come ai tempi di Petronio – a una tradizione manoscritta? È questa, probabilmente, la causa della perdita di quasi tutto il romanzo petroniano, piuttosto che l'intervento a fini moralistici di copisti pudichi, che però ci hanno tramandato, non si capisce perché, parti non propriamente pudiche dell'opera. A decretare la sfortuna e, poi, la perdita quasi totale del romanzo sarà stata proprio la novità del *Satyricon*, un'opera che introduceva un genere letterario, il romanzo, sconosciuto a Roma e per di più, sommo scandalo per i letterati e per i lettori convenzionali, attribuiva il loro idioma ai colti e ai liberti, ai letterati e alla plebaglia.

A conclusione del mio discorso vorrei tanto dare una mia sintetica caratterizzazione di Petronio; ma non sarei mai capace di offrirne una migliore del pur rapido ritratto che di lui ha lasciato Raymond Queneau, uno dei grandi esponenti della letteratura francese del XX secolo. L'uomo moderno, sostiene Queneau, l'uomo che vive in un mondo dominato dalla scienza e dalla tecnica, se studia in parallelo gli uomini dell'antichità e quelli del mondo contemporaneo si convince

che la ragione umana è sempre una, nonostante le infinite variazioni negli umani comportamenti. D'altronde, egli si chiede, se non fosse così, che necessità ci sarebbe di leggere i classici? E conclude con queste parole: «Di tutti gli autori dell'antichità greco-classica, non c'è nessuno più 'moderno' di Petronio. Potrebbe entrare, e col piede destro, nella letteratura contemporanea, e lo prenderemmo per uno dei nostri. Per dirla in breve, gli voglio bene come a un fratello, con fervore e sincerità. (...) Amo Petronio come Montaigne ama Parigi, "teneramente, anche nelle sue verruche e nelle sue macchie", con la differenza che io non gli trovo né macchie né verruche» (R. Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, trad. it., Torino 1981, 96).

LE NOVELLE PETRONIANE: FORME DI RISCrittURA DEI MODELLI

ROSALBA DIMUNDO

Universidade de Bari

1. Gli incerti contorni del *Satyricon* - opera che, com'è noto, viola le categorie tradizionali di generi classici - sembrano riflessi anche nel singolare atteggiamento di Petronio nei confronti dei modelli di volta in volta impiegati, al punto che spesso, accanto alle fonti principali, non è raro individuare una molteplicità di apporti dei generi letterari e degli autori più diversi: il modello adottato, così, non condiziona prepotentemente la narrazione, ma all'interno di essa subisce una radicale metamorfosi.

Il senso di tale operazione risulterà più chiaro se rivolgiamo la nostra attenzione alle novelle: momenti ben definiti della diegesi quali sono, infatti, esse ci permettono di apprezzare fino in fondo la riscrittura petroniana dei modelli che di volta in volta vengono adottati e resi chiari ai lettori. Attraverso elementi caratterizzanti della narrazione, quali lo statuto del narratore o le poliedriche figure dei personaggi, infatti, l'autore, più o meno nascosto,¹ opera in modo tale da riformulare decisamente la sua fonte.

2. Nel caso delle novelle principali, quelle cioè narrate da Eumolpo in momenti diversi del romanzo, la singolare opera di degradazione dei modelli assume proporzioni quasi eclatanti: la prima, quella ambientata a Pergamo, com'è noto, rinvia ad un contesto del Simposio platonico (174a-174d). La coppia *puer*/Eumolpo, infatti, rivela una marcata analogia con la coppia Alcibiade/Socrate, che in quei capitoli dell'opera platonica era al centro dell'attenzione e dell'interesse generale. In

¹ Il riferimento è qui al saggio, denso di suggestioni, di G.B. Conte, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del 'Satyricon'*, Bologna 1997 (trad. di *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius' 'Satyricon'*, Berkeley 1996).

entrambi i casi troviamo un giovanetto (*puer*/ Alcibiade) e un pedagogo-filosofo (Eumolpo/Socrate), i quali si confrontano sulla tematica del rapporto affettivo tra maestro e allievo. Nel *Simposio*, tuttavia, è Alcibiade a tentare di sedurre il proprio maestro, mentre nella novella petroniana è il pedagogo ad attentare alla pudicizia del suo allievo. Da questa mutata prospettiva ben si comprende perché Eumolpo dica che la madre del *puer* lo considera come il filosofo per eccellenza (85,2 *tamquam unum ex philosophis*): era questa, infatti, la definizione che si dava di Socrate. Tuttavia nel contesto platonico, che rivela altre sorprendenti convergenze con il racconto petroniano,² la seduzione non si verifica, al contrario della novella in cui, a seconda delle circostanze, seduttore è l'uno o l'altro dei protagonisti. Alla fine del racconto, se pure Eumolpo tornerà ad assumere il ruolo di austero filosofo, indossando di nuovo i panni di novello Socrate, egli diventerà casto non per un convinto desiderio di continenza, ma per comprensibile sfinimento, dopo le reiterate prestazioni sessuali. Il rovesciamento dello schema platonico coinvolge in primo luogo il protagonista del racconto: colui che nelle fasi iniziali della novella era stato seduttore, viene a sua volta sedotto e diviene, quindi, casto proprio quando si riappropria del nobile modello socratico, rispetto al quale Petronio realizza, dunque, un'accorta opera di demistificazione.

La geniale originalità petroniana, poi, va rintracciata anche nella riformulazione dello statuto del narratore, che si distingue per una sostanziale novità rispetto al modello. Nella novella dell'efebio il narratore, che è anche personaggio della vicenda narrata, adotta la tecnica della narrazione in prima persona³ e in questo suo assurgere a protagonista del fatto narrato vi è un chiaro segnale al lettore, il quale deve intuire che nell'ambito del romanzo in primo luogo Eumolpo si accinge a sottrarre ad Ascilto la funzione deuteragonistica, in secondo luogo che egli concorrerà d'ora in poi a far progredire la narrazione negli inevitabili momenti di stasi. Esiste, dunque, un legame profondo tra narrazione principale e novella, che si traduce in una precisa funzione didattica: Eumolpo, infatti, oltre a consolare Encolpio,

² Sul motivo della degradazione del modello platonico cf. R. Dimundo, *Da Socrate a Eumolpo. Degradazione dei personaggi e delle funzioni nella novella del fanciullo di Pergamo*, MD 10-11, 1983, 255-265 e G. Sommariva, *Eumolpo, un "Socrate epicureo" nel "Satyricon"*, ASNP 14, 1984, 25-58.

³ Il suo è lo statuto tipico, per riprendere la nota formulazione di Genette, del narratore intradiegetico-omodiegetico: cf. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it., Torino 1976, 296. Si leggano, poi, le sue puntualizzazioni in *Nuovo discorso del racconto*, trad. it., Torino 1987, 98 sgg.

duramente provato dal tradimento di Gitone, riesce a dimostrargli che tutti gli efebi sono incostanti e volubili; un'analoga funzione nel racconto hanno, del resto, i discorsi sviluppati di volta in volta dai diversi interlocutori dell'opera platonica, punto di partenza dell'elaborazione petroniana.

La narrazione in prima persona, poi, concorre a rimarcare ulteriormente la distanza dalla fonte e a mettere in luce l'elaborazione petroniana anche attraverso il ricorso all'intersezione di generi e modelli. E' noto che la narrazione in prima persona rappresenta un espediente per conferire maggiore veridicità al racconto, proprio perché il narratore si fa protagonista dei fatti narrati e rinvia probabilmente a tecnica della milesia anche la finzione, in base alla quale il narratore principale del romanzo affida ad altra persona (in questo caso ad Eumolpo) il racconto di una singolare vicenda, che in tal modo acquista maggiore credibilità. Attraverso il suo racconto, poi, il narratore dà luogo a un complesso sistema relazionale con quanti ascoltano o leggono la sua novella. Un primo rapporto, infatti, è quello che si crea fra il narratore e il destinatario, intendendo in tal caso per destinatario l'interlocutore che si colloca nella cornice del racconto, funge da pubblico per il narratore e, di conseguenza, diventa il primo bersaglio dei suoi artifici retorici.

Nel caso delle novelle petroniane il narratario può essere singolo (Encolpio nella novella dell'efebo) oppure può essere rappresentato da un gruppo di persone (i commensali nel caso delle novelle di Nicerote e Trimalchione, i naviganti nella novella della matrona): si tratterà, comunque, di narratari consenzienti,⁴ la cui fiducia dovrà essere catturata in vario modo. La novella dell'efebo costituisce l'unico caso in cui il narratario non conosce affatto il narratore: a Encolpio il vecchio lacero e trasandato che lo interpella nella pinacoteca è totalmente ignoto, diversamente da quanto avviene nel contesto platonico, in cui la familiarità che lega reciprocamente gli interlocutori è concretamente testimoniata dal contesto simposiale che fa da cornice; nella rielaborazione che del contesto platonico fa Petronio, allora, è indispensabile che Eumolpo avvalori il suo racconto rendendosi protagonista degli eventi narrati. Il narratario rimarrà colpito e

⁴ Come sottolinea S. Chatman (*Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it., Parma 1981, 284) «un narratario consenziente può mostrare che gli sforzi del narratore diretti a convincere, a imporre la sua versione dei fatti raggiungono lo scopo [...]. Nel più semplice dei casi, dove non c'è motivo di dubbio, l'accettazione del narratario garantisce l'attendibilità del narratore»; cf. anche L. Cicu, *La matrona di Efeso in Petronio*, SIFC 4, 1986, 270.

influenzato dal racconto a lui solo diretto, al punto da subire una profonda trasformazione del suo stato d'animo.

All'articolazione del racconto dell'avventura pergamena di Eumolpo in sezioni ben distinte fa riscontro un'analoga suddivisione sul piano formale, a fronte di una evidente uniformità diegetica e stilistica del modello codice. Nell'esordio della novella il narratore/protagonista si esprime con grande accuratezza, costretto com'è a giustificare opportunamente la sua presenza in quell'*hospitium* in qualità di pedagogo. Dopo la definizione della situazione di base, Petronio ricorre ad una sospensione del ritmo narrativo (85,3), che serve ad accrescere l'attesa e l'attenzione dei destinatari. Il pedagogo, che è riuscito a creare l'atmosfera adatta ai suoi tentativi, è pronto al primo approccio col *puer* (85,5) e per non fallire subito in modo clamoroso deve necessariamente far ricorso alla propria abilità non solo di seduttore ma anche di oratore: l'atmosfera di segreta intimità, rotta solo dal *timidissimum murmur*, sottolinea la delicatezza del momento. Nel prosieguo della narrazione, visti i risultati positivi del primo *votum*, Eumolpo ha ormai la strada libera per la seconda e, poi, per la terza e più audace richiesta. Quest'ultima è strettamente collegata con la prima, sebbene a differenziare i due *vota* intervenga un'amplificazione lessicale (la maggiore complessità nella formulazione del terzo *votum*) e psicologica (l'atteggiamento indiscreto di Eumolpo). Dopo la conclusiva esibizione erotica del pedagogo, che però ha provocato la sdegnata reazione del *puer* non esaudendo il terzo *votum*, la situazione è giunta a un punto di stasi. Sarà ancora Eumolpo a rimettere in moto l'azione, nell'intento di saggiare nuovamente la disponibilità erotica del *puer*. Nel capitolo finale della novella la narrazione ha un ritmo più rapido, anche se mancano passaggi repentini. Il cambiamento è determinato dalla diversa psicologia dei personaggi principali: d'ora in poi, infatti, essi agiranno su un piano di assoluta sincerità e metteranno da parte le motivazioni sinora fittizie delle loro azioni. Protagonista indiscusso, nella seconda parte della novella, è il *puer*. Solo al termine della narrazione, analogamente al ruolo assunto all'inizio, Eumolpo torna a rivestirsi dei panni di pedagogo: lo sottolinea il conclusivo *plane vehementer excandui* (87, 9), che si ricollega al *tam vehementer excandui* dell'esordio (85, 2).

3. Lo stile delle novelle di Eumolpo si adatta di volta in volta agli eventi narrati. Nel racconto del *puer*, sebbene egli assuma, a seconda delle esigenze, ora il ruolo di austero pedagogo, ora quello di *amator*, in entrambe le situazioni la narrazione procede lungo i binari di un

vigile controllo stilistico, imposto ad Eumolpo, dal destinatario (Encolpio), certamente non incolto se frequenta una pinacoteca. Nella novella ambientata ad Efeso, né l'ambiente (la nave di Lica, che è stata poco prima teatro di una colossale zuffa) né i narratori (oltre a Encolpio e Gitone, i rozzi naviganti e l'altrettanto rozzo nocchiero, la dissoluta Trifena) sono tali da imporgli un'analoga scelta stilistica. Tuttavia il vecchio poeta ha un suo stile, che mantiene inalterato in tutto il romanzo, sebbene venga adattato in maniera perfetta ai personaggi e alle situazioni: si servirà a piene mani del linguaggio militare per descrivere i reiterati e tenaci assalti del *miles* alla pudicizia della matrona, accompagnerà con altisonanti citazioni dall'*epos* le magniloquenti esortazioni dell'ancella, affiderà ai toni enfatici e solenni della tragedia il compito di sottolineare i progressivi cedimenti della vedova; anche in questo caso manterrà ad un livello elevato persino la descrizione dell'unione sessuale del soldato e della matrona. Le riflessioni sul linguaggio di Eumolpo, che si configura come il perfetto riflesso del suo grado culturale, ci permettono, dunque, di indirizzare l'analisi all'altra grande novella del *Satyricon*. La struttura di fondo della novella della matrona di Efeso è presente già nella raccolta esopica (109 Halm = 299 Hausrath) e, nonostante lo schema più semplice a due personaggi, esistono peculiari coincidenze nello schema narrativo e nella tecnica del racconto. Il più complesso intreccio a tre personaggi compare in Fedro (*App.*13) e godrà di una notevole fortuna nella favolistica delle culture più diverse. Tuttavia se la fonte diretta di Petronio sembrerebbe essere quella fedriana, il suo modello-codice è costituito dall'*Eneide* di Virgilio e Petronio si preoccupa costantemente di fornire al lettore gli strumenti che lo mettano in grado di decodificare il testo, come dimostrano le nobili citazioni virgiliane fatte dall'ancella nelle sue perorazioni.⁵ Alla luce di tale modello, allora, è possibile considerare in modo diverso gli stessi protagonisti, che costituiscono tutti la riproduzione degradata di celebri personaggi virgiliani: se la vedova inizialmente inconsolabile e successivamente facile preda della passione d'amore rappresenta una chiara ripresa con degradazione della Didone virgiliana, l'ancella, sua provvida consigliera, prende il posto della sorella Anna - che

⁵ Il riferimento al contesto virgiliano, del resto, è suggerito già nella cornice iniziale della novella, quando Eumolpo si accinge a narrare l'episodio e l'attenzione dei presenti è concentrata sulla figura del vecchio poeta: 110,8 *conversis igitur omnium in se vultibus auribusque orsus est*; tali parole riecheggiano, infatti, l'esordio del racconto di Enea a Didone (*Aen.* 2, 1-2 *conticuere omnes intentique ora tenebant; / inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*).

nell'*Eneide* svolge un'analoga funzione - e ad Enea corrisponde l'umile soldato. Come nel modello epico l'eroe si dimostra felicemente *facundus*, narrando tutto d'un fiato le sue peripezie nel secondo libro dell'*Eneide*, analogamente le stesse qualità oratorie caratterizzano il *miles* nella novella petroniana. Enea, inoltre, finisce per rimpiazzare il morto Sicheo, come accade nel *Satyricon* al soldato che diventa il provvidenziale sostituto del defunto marito della matrona. Petronio, tuttavia, rovescia il suo modello: mentre, infatti, nell'*Eneide* è Didone a soccorrere Enea, nella novella è il soldato che esorta la donna, con offerte di cibo e di vino, a *reviviscere*.

Un analogo processo di degradazione coinvolge il luogo in cui è ambientato il racconto: la fastosa cornice della reggia nel testo epico è stata sostituita addirittura da un sepolcro. La conclusione della vicenda erotica in Petronio, però, è del tutto diversa da quella virgiliana. La storia d'amore di Didone ed Enea è ostacolata, infatti, dalle convenzioni e dalle regole di comportamento che impongono a Didone di restare fedele al ricordo del marito, sebbene l'eroina virgiliana, analogamente al personaggio petroniano, riesca a superare con relativa facilità un tale divieto; invano si troverà a combattere, invece, contro il destino stesso di Enea, che non consentirà all'eroe peregrinante di fissare la sua dimora a Cartagine. La storia d'amore tra Enea e Didone, pertanto, è destinata ineluttabilmente al fallimento e alla tragica conclusione che vedrà il suicidio della regina. Nel racconto petroniano, invece, esiste solo un antagonista: il *corpus iacentis* del marito della matrona; si tratta, dunque, di un antagonista talmente innocuo, che finirà per trasformarsi in aiutante quando sostituirà il corpo trafugato di uno dei *latrones*. Per di più, la matrona petroniana esce riscattata anche dal biasimo nei confronti dei suoi mutati costumi morali, perché gli Efesini non potranno condannare il comportamento della vedova, destinata a rimanere un luminoso esempio per una città che di un *exemplum* ha bisogno, ma dovranno limitarsi a chiedersi, con stupore ed ammirazione al tempo stesso, *qua ratione mortuus isset in crucem* (112, 8). Ad Efeso la donna - che costituiva l'esempio più grande di pudicizia - potrà continuare a fregiarsi del lusinghiero appellativo di *pudicissima* anche quando sarà divenuta un modello insigne d'impudicizia.

Un'ulteriore differenziazione rispetto al modello emerge dall'analisi della funzione del narratario. Se, infatti, Enea non è noto ai suoi interlocutori diretti e sulle prime si mostra quasi reticente nei confronti dell'invito rivoltagli dalla regina Didone a raccontare le sue tristi vicende della caduta di Troia e delle sue peregrinazioni (il racconto,

infatti, gli procura un *infandus dolor*: *Aen.* 2,3), nel caso della novella della matrona, Eumolpo non solo è noto al suo pubblico, ma ha acquistato singolari benemerienze riportando la pace nella turbolenta congrega: forte di questo vantaggio egli può tranquillamente narrare, sicuro d'essere creduto, una storia di cui non è stato né protagonista né testimone. Coinvolgerà a tal punto i suoi ascoltatori che, quando nella conclusione della novella verrà dipinto lo stupore del *populus* per la straordinaria ascesa del *corpus iacentis* sulla croce, tale meraviglia si rivelerà quanto mai comica per i narratori, ben consapevoli del motivo reale. Se nel racconto di Enea, poi, non c'è mai interruzione del discorso del narratore attraverso l'apostrofe agli ascoltatori, nella novella raccontata da Eumolpo è possibile rintracciare tre momenti in cui il narratore interviene in prima persona sul piano principale della narrazione: nel primo caso (111,13 *nemo invitus audit cum cogitur aut cibum sumere aut vivere*) la massima di carattere universale ha il fine anche di saggiare e stimolare i narratori, mentre in altri due luoghi del racconto diverse sono le finalità del narratore. A 112,1 (*ceterum scitis quid plerumque soleat temptare humanam satietatem*) l'intervento di Eumolpo si configura come un commento dell'avvenimento raccontato, contribuisce ad evidenziarne l'importanza e a richiamare l'attenzione sull'evento ancor più significativo che sta per prodursi: siamo, insomma, nella fase cruciale della vicenda, che a partire da quel momento assumerà esiti nuovi. A 112, 2, il *quid diutius moror?* è una pseudo-domanda che il narratore non rivolge a se stesso ma al narratorio,⁶ con il fine di spiegare il sorprendente cedimento sessuale della matrona, che si verificherà subito dopo.

4. Anche il racconto di Nicerote persegue intenti di demistificazione dell'*Eneide*: l'emistichio virgiliano *haec ubi dicta dedit* (61,5), che segna il passaggio di Nicerote dalla perplessità alla decisione di narrare la sua sconvolgente esperienza e rende immediatamente chiaro al lettore l'ipotesi, trasforma il narratore in una grottesca caricatura dell'Enea virgiliano, attraverso una composita trama referenziale che recupera elementi del IV e del VI libro dell'*Eneide*; come Enea, anche Nicerote ha la sua Didone, un'ostessa dai facili costumi che è vedova e si chiama Melissa (quasi a ricordare Elissa, appellativo della regina di Cartagine). Il cammino notturno irto di pericoli che Nicerote deve percorrere per raggiungere la sua vedova, inoltre, costituisce la ripresa in chiave parodica della catabasi di Enea nel VI dell'*Eneide*: entrambi i

⁶ Per tale risorsa retorica cf. G. Prince, *Narratologia*, trad. it., Parma, 1984, 29.

protagonisti, infatti, si avventurano nel regno dei morti (cimitero/inferi); tuttavia, se Enea lo fa nella piena coscienza della protezione divina e della propria missione, Nicerote viene attratto suo malgrado in quel mondo tenebroso. Alla pavida incoscienza di Nicerote, che si ferma nel contesto statico di un cimitero, in cui può avere un contatto diretto solo con *stelae* e *monimenta*, corrisponde, però, la cosciente azione di Enea, il quale, dopo un iniziale smarrimento, prende a narrare le proprie vicende alle ombre che gli si affollano intorno. E, infine, il tentativo di Nicerote di farsi largo fra quelle inconsistenti e misteriose figure della notte, assestando fendenti a destra e a manca, costituisce una parodica ripresa del proposito iniziale di Enea di difendersi dai mostri che custodiscono la porta del regno di Dite. Risultano evidenti, allora, i solidi agganci tra il romanzo e l'epos, sebbene proprio lo scarto dalla poesia epica contribuirà a mettere in luce la caratteristica principale: l'ironia, infatti, scaturisce dalla degradazione del modello, che dovrà essere seguito fino ad un immancabile, parodico rovesciamento conclusivo.

Nel caso della novella del vetro infrangibile, il discorso sulle fonti e sulla loro degradazione nel *Satyricon* acquista contorni diversi e non può essere scisso da alcune considerazioni sul rapporto fra l'autore e la realtà socioeconomica che in questa novella è possibile cogliere: non è difficile, infatti, scorgere tra le righe sia l'interesse di Petronio per problemi di vitale importanza al tempo suo, sia il suo sguardo attento anche ai progressi tecnologici degli anni più recenti. Plinio il Vecchio, in cui si rintraccia la stessa vicenda,⁷ descrive con estrema concisione - senza peraltro nascondere il proprio scetticismo - il fatto privo del cruento epilogo, mentre l'artefice viene mandato a morte nel racconto di Cassio Dione (57,21,5-7), che rappresenta un'amplificazione probabilmente fantasiosa alla luce sia del sintetico passo pliniano, sia anche del più complesso e vivace contesto petroniano;⁸ in quest'ultimo,

⁷ Cf. *Nat.* 36,195 *ferunt Tiberio principe excogitato vitri temperamento, ut flexile esset, totam officinam artificis eius abolitam, ne aeris, argenti, auri metallis pretia detraherentur, eaque forma crebrior diu quam certior fuit.* La stessa vicenda ricomparirà nei testi medievali, ampiamente basati sul testo petroniano, di Isidoro di Siviglia (*Etym.* 16,16,6) e di Giovanni di Salisbury (*Policr.* 4,5,521b-d).

⁸ Secondo Cassio Dione, infatti, la gelosia di Tiberio nei confronti dell'artefice aveva un precedente, e già allora la posizione del principe era stata improntata a durezza dettata dalla gelosia: l'architetto, ricompensato col denaro per aver facilmente e mirabilmente restaurato un portico ormai in sfacelo, era stato però cacciato da Roma. L'episodio del vetro si situa, secondo Cassio Dione, al momento del ritorno

accanto a una peculiare attenzione alla struttura del racconto e al suo risvolto sociale, è possibile apprezzare un ritmo rapido e incalzante, che sfocia nella conclusione inattesa. Il racconto, poi, è costruito sull'opposizione caratteriale dei due personaggi, in cui l'ingegno del *faber* trova un imprevisto ostacolo nell'astuzia calcolatrice dell'*imperator* e deve necessariamente soccombere. Ma Petronio non nasconde l'insegnamento che dalla vicenda si può trarre: nella conclusione della novella l'artefice, di cui all'inizio era stata descritta la legittima felicità per la sua straordinaria scoperta, viene privato, oltre che della vita, anche del sogno d'aver ottenuto il successo grazie al proprio *ingenium*: gli si sottrae, così, com'è stato giustamente osservato, «la possibilità di incutere in qualche modo paura a chi detiene il potere, di mettere in crisi gli equilibri costituiti»⁹.

La funzione didattica della novella, allora, emerge proprio dalle osservazioni conclusive del narratore: le leggi economiche, cioè, sono troppo importanti e sui potenti incombono troppo grandi responsabilità, perché si debba tener conto della vita di un *faber*. Per Petronio «era indiscutibile che l'oro dovesse conservare la sua funzione di metallo privilegiato, fondamentale punto di riferimento simbolico per le valutazioni e gli scambi, perché le innovazioni in questo campo avrebbero comportato il crollo di un sistema economico e quindi sociale».¹⁰

dell'artefice a Roma per chiedere perdono al principe, ma nella conclusione della vicenda risultano ambigue le ragioni della vendetta del principe: il *faber*, infatti, «accostatosi all'imperatore in atteggiamento da supplice, nello stesso tempo scagliò volontariamente al suolo una coppa di vetro; qua e là questa era ammaccata e contusa; ma, dopo che la strofinò con le sue mani, essa ritornò subito intatta; in tal modo pensava di ottenere il perdono, ma l'imperatore lo mandò a morte».

⁹ Cf. G. Polara, *La tradizione medievale della novella petroniana del vetro infrangibile*, in *Semiotica della novella latina*, cit., 131-42.

¹⁰ Cf. Polara, cit., 141-42. Forse proprio muovendo da tali constatazioni, relative alla novella del vetro infrangibile, è possibile individuare i limiti dell'analisi che del realismo petroniano ha fatto Erich Auerbach. Si sa bene che egli, nel capitolo intitolato *Fortunata* della sua opera più nota *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it., Torino 1956, 30-57 ha posto a confronto il realismo petroniano con l'atteggiamento della mentalità arcaica (Omero, i tragici) e ha creduto di poter individuare non solo le novità, ma anche i limiti della posizione assunta da Petronio. Rovesciando il ben noto giudizio di Auerbach, secondo cui Petronio è del tutto indifferente ai problemi socio-economici della società in cui vive e produce i suoi documenti di letteratura, appare legittimo sostenere, invece, che il realismo di Petronio, se si considera la sua presentazione dei fatti socioeconomici, rivela una carica dinamica molto più forte di quanto Auerbach abbia scorto nel *Satyricon* e una presa di coscienza problematica non solo dell'emergere di un nuovo ceto, ma anche dei

5. Nel rapporto con i narratori, Nicerote e Trimalchione - che, noti come sono solo a una parte di essi, partono da una posizione di svantaggio rispetto al narratore Eumolpo - dovranno comportarsi in modo da conquistarsi la loro fiducia con ogni stratagemma. Tuttavia, se Trimalchione nella novella del vetro infrangibile non deve penare troppo per stabilire un rapporto di fiducia con i suoi narratori (dietro di sé ha una storia con una sua tradizione -quella che riferisce l'accaduto a Tiberio- di cui può farsi forte e, per di più, egli sa sfruttare la presenza del personaggio paradigmatico quale l'imperatore), narrare novelle di streghe e licantropi comporta ben altri problemi: non stupisce, quindi, che i narratori adottino tutt'altra strategia nei confronti dei narratori: la loro risorsa maggiore sarà una continua proclamazione della verità. In entrambi i casi, poi, i narratori sono consapevoli di raccontare eventi talmente straordinari che ben difficilmente potranno essere creduti: di conseguenza tali avvenimenti dovranno essere esposti con chiarezza, ricorrendo magari alla ripetizione. In racconti dominati da suspense, del resto, i due narratori sfruttano la superiorità che deriva dall'essere stati testimoni e protagonisti della vicenda e permette loro di orientare la narrazione come meglio desiderano, mettendo in evidenza i momenti secondo loro più importanti, comunicando continuamente ai narratori le loro impressioni sui fatti raccontati e coinvolgendoli sempre più in quelle tenebrose vicende. Nella conclusione delle novelle l'opera di convincimento dei pur rozzi narratori avrà, dunque, raggiunto i suoi effetti immediati, se i narratori saranno sinceramente convinti di aver ascoltato il racconto di fatti realmente accaduti e provvederanno agli scongiuri di rito.

Sul piano formale le novelle di Nicerote e di Trimalchione si distinguono per una netta differenza nei confronti dello stile dello *scholasticus* Encolpio, spesso vivacemente espressivo, ma sempre raffinato. Il liberto Trimalchione e, accanto a lui, il liberto Nicerote non riescono a celare la loro provenienza sociale: la liberazione dalla schiavitù e l'acquisita indipendenza economica, infatti, non hanno potuto garantire il possesso dell'unico bene che i veri discendenti degli antichi ottimati, gli ingenui per nascita, possono ancora orgogliosamente rivendicare come esclusivo: la cultura, l'istruzione e dunque la capacità di esprimersi in uno stile accurato, che segna la loro presunta e illusoria superiorità nei confronti del ceto emergente. Nel caso delle

profondi cambiamenti in campo sociale ed economico che a tale mutata situazione erano inevitabilmente legati.

storie di streghe e fantasmi, che afferiscono a un filone narrativo popolare e mai potrebbero essere narrate da uno *scholasticus* o da un dotto poeta, è lo stesso *status* sociale dei narratori a funzionare «da ironica presa di distanza».

Nei racconti di Trimalchione si potrà, tutt'al più, notare una differenza nel modo di narrare, che è molto più rapido ed essenziale nella novella del vetro infrangibile, in cui la non partecipazione all'accaduto impone di *festinare ad eventum* verso la tragica conclusione della vicenda: ma proprio quando la tensione sta per raggiungere il suo culmine, l'immagine dell'artefice che *putabat se coleum Iovis tenere* (51,5) rende vani gli sforzi di concentrazione stilistica da parte di Trimalchione.

Diversa è la tecnica della novella del licanthropo, caratterizzata da lunghi indugi sulle determinazioni ambientali e sulle informazioni relazionali del narratore (la sua condizione sociale; il suo rapporto con Melissa, presentata con il riferimento al luogo d'origine, al nome, al mestiere del marito). In particolare, tale personaggio femminile risulta proiettato su due piani diversi: il primo è quello della realtà (si tratta pur sempre di un'adultera), l'altro è quello dell'apparenza (la sua presentazione come *benemoria*), che tuttavia non inganna affatto i destinatari del racconto, ma agli occhi del lettore diviene il personaggio determinante dell'intreccio per due volte: è lei, a causa della morte del marito, ad imporre a Nicerote lo spostamento notturno; è sempre lei a fornire a Nicerote la spiegazione della sua avventura.

Il *miles*, caratterizzato sin dall'inizio da elementi che preludono alla sua metamorfosi (cfr. 62,2 *fortis tamquam Orcus*), è un personaggio muto (l'unica sua manifestazione verbale è l'ululato al momento della metamorfosi), che tuttavia supplisce alla mancanza di interventi verbali con azioni stupefacenti. La licanthropia, se lo rende temibile a Nicerote, lo fa divenire patetico agli occhi dei destinatari della novella, dal momento che la metamorfosi gli procura solo una serie di danneggiamenti: dapprima la terribile ferita alla gola, poi la degradazione da uomo ad animale (come tale è sempre caratterizzato da Nicerote: cfr., infatti, anche 62,13 *tamquam bovis*), infine l'esclusione dai consueti rapporti umani.

6. Il racconto di Trimalchione, che si sviluppa sulla scia di quello di Nicerote, tenta di sfruttare accortamente lo stato di meraviglia mista a terrore che si è impadronito dei convitati. Non c'è dunque soluzione di continuità - neanche a livello psicologico - tra la storia di Nicerote e quella di Trimalchione, che va letta alla luce dell'espressione iniziale

(63,1 *attonitis admiratione universis*): Trimalchione, infatti, vuole solo stupire i suoi ascoltatori, ma non possiede gli idonei strumenti retorici: egli stesso ne è ben consapevole, tanto che sua unica preoccupazione sarà quella di intervenire, nel corso del racconto, con reiterate assicurazioni di veridicità. Se, però, i narratori restano irretiti dall'atmosfera tenebrosa e dai particolari terrificanti del discorso, il lettore, svincolato com'è dal «tempo del racconto», è in grado di leggere in modo diverso il «tempo della storia». Da questa mutata prospettiva non sarà difficile accorgersi degli elementi di comicità qua e là disseminati: ad esempio nella rappresentazione di Trimalchione giovane *capillatus* (dato che contrasta con la sua attuale calvizie), o nella descrizione del mastodontico e sciocco Cappadoce, l'unico personaggio della novella.¹¹

7. La straordinaria modernità del romanzo petroniano non fu compresa dal pubblico, sia pur raffinato del suo tempo e, insieme con le alterne vicende della tradizione del testo, determinò la sua scarsissima notorietà. Il pregevole tessuto stilistico del *Satyricon*, l'uso e il riuso della letteratura piegata a diversificate istanze narrative presupponevano un lettore in grado di leggere - attraverso la lente "plurifocale" che l'autore, più o meno scopertamente, gli forniva - un'opera destinata a essere amata solo a distanza di molti secoli. In tale prospettiva esegetica anche le novelle acquistano un significato diverso, che va ben oltre l'aspetto ludico, perché il loro rapporto con le fonti non si limita, come si è visto, ad un infecondo 'maquillage' del modello, ma si qualifica nei termini di una originalissima rilettura. Lunghi dal rappresentare paradigmi rigidi e intangibili, icone venerabili

¹¹ Trimalchione si limita a partecipare alla vicenda e non sottolinea un suo ruolo di rilievo. Dopo una rapida presentazione, che serve ad inquadrare il racconto dal punto di vista temporale anche mediante il riferimento alla sua capigliatura (63,3 *cum adhuc capillatus essem*), il protagonista/narratore viene subito riassorbito nella pluralità dei numerosi partecipanti alla veglia funebre (63,4 *nos plures in tristimonio essemus*; 63,5 *habebamus Cappadocem*; 63,6 *audimus gemitum*; 63,7 *baro ... noster*, 63,8 *nos redimus*); persino la madre è appiattita nella presenza corale di quanti agiscono nel *tristimonium*, né acquista una sua fisionomia quando si accorge che al posto del figlio c'è un fantoccio di paglia. La figura della madre, d'altronde, ha solo un valore strutturale: essa serve ad aprire e chiudere la vicenda. Protagonista indiscusso è il Cappadoce, descritto come se si trattasse di un eroe (63,5 *longus, valde audaculus et qui valebat: poterat bovem iratum tollere*). Ma è proprio la figura possente a decretarne la fine: gli attributi morali e materiali (63,6 *audacter stricto gladio*), invece di consentirgli di aver la meglio sulle streghe, fanno di lui un facile bersaglio e lo predispongono a un destino certo e inesorabile.

della letteratura, i modelli delle novelle – ma la prospettiva va allargata al romanzo nel suo complesso – divengono con Petronio materia duttile al punto da ricostituirsi in forme nuove. L'assenza di confini definiti, allora, costituisce, in modo apparentemente paradossale, lo straordinario pregio di un'opera, che suscita - oggi più di ieri- un inesauribile fascino sul lettore, chiamato a leggerla attivamente, a darle cioè la forma e la voce suggerite di volta in volta dalla sua sensibilità di interprete.

PETRONS KLEIDERNOVELLE 12-15

ECKARD LEFÈVRE

Universidade de Freiburg i. B.

Résumé: Wie viele Novellen und Erzählungen Petrons hat auch die Kleidernovelle (Kap. 12-15) einen zweiteiligen Aufbau. Der erste Teil (Kap. 12-15a) hat einen ruhigen ursprünglichen Erzählduktus, während der zweite Teil (Kap. 15, 2b - 15, 9) in lebhafter, ja komplizierter Weise eine Steigerung des ersten Teils bedeutet. Da der erste Teil für sich selbst verständlich ist, könnte es sich um eine bekannte Geschichte handeln, während der zweite Teil von Petron stammt. Es ist möglich, daß der erste Teil auf einen Mimus zurückgeht. Der zweite Teil scheint zeitgenössische juristische Verhältnisse zu parodieren.

Die *Satyrical* reihen Episode um Episode wie Perlen an einer Kette auf. Zum einen gestaltet Petron überlieferte – meist wohl "milesische" – Novellen neu und gibt ihnen durch die Anfügung eines überraschenden Schlusses jeweils einen persönlichen Duktus.¹ Zum anderen trägt er erfindungsreich, wie zu vermuten ist, eigene Erzählungen vor, die er nach demselben Prinzip wie die überkommenen Novellen komponiert, indem er mit einer pointierten Fortsetzung den jeweils ersten Erzählabschnitt steigert.²

Zu der zweiten Gruppe scheint die Kleidernovelle 12-15 zu gehören. Sie ist, soweit sie vorliegt, von dem Excerptor L durchgängig wiedergegeben. Nur am Ende von 15, 5 und von 15, 7 nehmen Böheler bzw. Pithou kleinere Lücken an. Es dürfte sich um wenige Wörter handeln.

Die Vorgeschichte ist bei den beiden Streitgegenständen, um die es geht, nicht überliefert. Es verwundert nicht, daß Nodot sie phantasievoll auffüllt. Folgendes ist aus der erhaltenen Erzählung

¹ Vgl. LEFÈVRE (1997).

² Vgl. LEFÈVRE (1997) 34-42 (Petron 126-139); (2003) 147-157 (Petron 61, 8-64, 1).

heraus zu rekonstruieren. Encolpius und Ascylos tragen einen geraubten Mantel (*raptum latrocinio pallium*, 12, 2) in der Dämmerstunde (*deficiente iam die*, 12, 1) auf einen Trödelmarkt, um ihn zu verkaufen. Der Diebstahl könnte vorher geschildert worden sein; er ist aber auch ohne weitere Erklärung verständlich. Doch dann heißt es von dem hinzutretenden Bauern, er komme Encolpius bekannt vor, er sei *quidam familiaris* (12, 3). Gleich darauf sagt Encolpius noch deutlicher: *videbatur ille mihi esse qui tuniculam in solitudine invenerat. plane is ipse erat* (12, 5). Zwar wäre es möglich, daß er die *tunicula* sähe und darauf schlösse, es müsse sich um den Finder des Kleidungsstücks handeln, aber das ist nicht wahrscheinlich. Offenbar erkennt er den Bauern wieder. Trifft diese Vermutung zu, ist die Vorgeschichte nicht erhalten.

Ebenso unsicher ist es, ob der S c h l u ß überliefert ist:

1. Die Wendung *recuperato, ut putabamus, thesauro* (15, 8) klingt so, als ob noch eine Überraschung käme, bei der sich herausstellt, daß die Helden doch nicht ihren Schatz wiedererlangt haben.³ Jedoch kann sich die Bemerkung auf einen späteren Handlungsabschnitt beziehen, in dem das Gold durch irgendein anderes Ereignis abhanden kommt, wovon aber die Struktur der geschlossenen Novelle nicht berührt wird.

2. Der Bauer wirft zwar Ascylos die Tunica in das Gesicht, läßt aber Encolpius und Ascylos den Mantel deponieren (*deponere*, 15, 7). Der denkende Rezipient erwartet folgerichtig eine Fortsetzung. Es könnte zum Beispiel sein, daß die beiden Gauner als Diebe überführt werden und eine Strafe bezahlen müssen, die etwa dem in der Tunica enthaltenen Gold entspricht. Jedoch braucht nicht mehr gemeint zu sein, als daß der Erzähler ganz allgemein den Standpunkt vertritt, das Geld gehe doch wieder verloren ("wie gewonnen, so zerronnen"). Auch in diesem Fall wäre die Novelle durchaus etwas Abgeschlossenes.

3. Ein vertracktes Problem ist es, ob die *mulier aperto capite* (14, 5) aus der Novelle mit der *mulier operto capite* (16, 3) aus dem Beginn der folgenden Quartilla-Episode identisch ist, was der Überlieferung entspricht und von der Forschung öfter behauptet wird.⁴ Das ist aber wenig wahrscheinlich. Der Bauer betritt den Schauplatz mit einer *muliercula* (12, 3), die bald darauf ihre Kopfbedeckung lockert, um den Mantel genauer mustern zu können (14, 5). Wenn es

³ Vgl. ARAGOSTI (1979) 114 Anm. 30.

⁴ VAN THIEL (1971) 29 Anm. 4; PELLEGRINO (1986) 195-197.

später heißt, die Wendung der Dinge gefalle dem Bauern und der Frau (*rustico mulierique placebat permutatio*, 15, 2), dürfte die *mulier* nichts weiter als seine ‚moglie‘ sein.⁵ Die Kleidernovelle ragt also nicht in die Quartilla-Erzählung hinüber.

4. Die beiden Hendekasyllabi in 15, 9 bilden wohl kein ganzes Gedicht. «The rest of the poem has been cut out by the excerptor», stellt COURTNEY lapidar fest.⁶ Jedoch werden die restlichen Verse keine neuen Wendung der Handlung gebracht haben.

Ungeachtet des Fehlens der Vorgeschichte und des Schlusses ist die abenteuerliche Geschichte voll aus sich heraus verständlich.

Der Witz der Novelle beruht auf ihrem parallelen Aufbau. Zwei Handlungsstränge entwickeln sich zunächst selbständig und werden dann durch den – in der Welt des Schelmenromans topischen⁷ – Zufall zusammengeführt. *o lusum fortunae mirabilem!* (12, 6) ruft der Erzähler aus, als Ascylos bei dem Bauern die verlorene Tunica entdeckt. Da sie Encolpius abhanden gekommen war, wird er nunmehr durch den Zufall von dem schändlichen Verdacht einer Unterschlagung gereinigt: *fortuna me a turpissima suscipione dimiserat* (13, 4). Eine Einzelheit verdient Aufmerksamkeit. *uti occasione opportunissima coepimus* heißt es am Anfang (12, 2). In der Neuen Komödie unterstützt Tyche diejenigen, der sich bemüht und die Gelegenheit nutzt, nicht den, der die Hände in den Schoß legt. In diesem Sinn geht Ascylos mit Bedacht zu Werk, *ne quid temere faceret* (12, 6).

Der Zufall bestimmt auch das glückliche Ende, denn beide Parteien haben den Wunsch nach einer Einigung: *itaque utriusque partis votum casus adiuvit* (15, 6). Damit ist der Vorgang gemeint, daß der Bauer auf die wertlose Tunica verzichtet und nur noch der wertvolle Mantel Gegenstand des Streits ist. Er wird bis ‚morgen‘ deponiert, was in der Welt der Novelle heißt, die Auseinandersetzung wird auf den Sankt Nimmerleinstag verschoben, da die Helden ein offizielles Verfahren scheuen. Es wird ja angedeutet, daß es sich bei den Depositaren um Betrüger handelt, die mit dem Mantel verschwinden (15, 5). Daß der Bauer dabei zu Schaden kommt, interessiert in natürlicher Weise die Vagabunden nicht.

Die Struktur der Novelle ermangelt der Evidenz. Die Helden haben einerseits eine wertlose Tunica verloren (*pannuiciam ne centonibus quidem bonis dignam*, 14, 7), in die aber Gold eingenäht ist.

⁵ Vgl. MERKELBACH (1963) 191.

⁶ COURTNEY (1991) 18.

⁷ Vgl. PARATORE (1933) 41-42; LEÃO (1998) 119-131.

Andererseits haben sie ein wertvolles Pallium gestohlen (*pretiosissimam vestem*, 14, 7). Als sie den Mantel auf einem Trödelmarkt verkaufen wollen, entdeckt die Frau eines potentiellen Käufers, daß es sich um ein ihnen gestohlenen Kleidungsstück handelt. Es kommt zu einem heftigen Streit, der andauert, bis Ascylos zur Güte einen weisen Vorschlag macht: «*videmus*» *inquit* «*suam cuique rem esse carissimam; reddant nobis tunicam nostram et pallium suum recipiant.*» [...] *rustico mulierique placebat permutatio* (15, 1-2). An dieser Stelle könnte – für modernes Empfinden: sollte – die Novelle schließen. Der Bauer muß froh sein, das kostbare Kleidungsstück ohne Rechtsstreit wiederzuerlangen, und die Helden müssen froh sein, nicht wegen Diebstahls verurteilt zu werden und doch ihr Gold wiederzubekommen. Sie nutzen optimal den Zufall, der sich ihnen bietet. Die Geschichte geht sogar "gerecht" aus: Des gestohlenen Mantels gehen die Schelme wieder verlustig, und sie erlangen ihr verlorenes Gut zurück. Daß sie für den Diebstahl nicht bestraft werden, ist für sie ein Vorteil. Das ist insgesamt eine "runde" Geschichte.

Doch dann wird die Auseinandersetzung kompliziert und verliert an Zielgerichtetheit. Die *cociones*, die vorher nur beiläufig erwähnt wurden (14, 7), greifen in das Geschehen ein. *cociones* sind "Makler".⁸ Sie wittern schon in 14, 7 ihr Geschäft. erscheinen *advocati nocturni* (15, 12). Es ist umstritten, ob *advocati* Partizip oder Substantiv ist. Im ersten Fall werden *nocturni* herbeigerufen, vielleicht die 'Tresviri capitales'⁹ (die «herbeigerufene Streife»¹⁰). Im zweiten – wahrscheinlicheren – Fall erscheinen Advokaten, die als Nachtgesindel bezeichnet werden (*nocturni*); die letzte Qualifizierung wird durch das überlieferte *iam paene* etwas eingeschränkt: «des gens de loi, ou plutôt des voleurs de nuit».¹¹ Die weitere Charakterisierung *qui volebant pallium lucri facere* paßt besser zu, 'Winkeladvokaten' als zu offiziellen Tresviri capitales. Die *advocati nocturni* fordern, daß die Streitobjekte bei ihnen niedergelegt werden und ein Richter am nächsten Tag entscheiden solle (*flagitabant uti apud se utraque deponerentur ac postero die iudex querellam inspiceret*, 15, 2). Darauf einigt man sich (*iam sequestri placebant*, 15, 4). Auch die dazugekommenen Höcker gehören offensichtlich zu der zweifelhaften juristischen Halbwelt. Jedenfalls heißt es über einen von ihnen: *solebat aliquando etiam causas agere* (15, 4). Dieser nimmt den Vorschlag der *advocati*

⁸ Vgl. HERAEUS (1899/1937) 56-57; ARAGOSTI (1979) 109 Anm. 25; PELLEGRINO (1986) 191.

⁹ Vgl. v. DOMASZEWSKI (1892) 160 (Verweis auf MOMMSEN (1887) 594).

¹⁰ EHLERS (1995) 29.

¹¹ ERNOUT (1950). Vgl. ARAGOSTI (1979) 110.

teilweise auf, indem er den Mantel ergreift und erklärt, er werde ihn bis morgen aufheben. Dann wird deutlich gesagt, daß es offenbar wird, daß die Banditen es auf das kostbare Gewand abgesehen haben: *ceterum apparebat nihil aliud quaeri nisi ut semel deposita vestis inter praedones strangularetur* (15, 5).

Das ist ein Spiel mit dunklen Gestalten, deren Identität und Funktion nicht genau zu sondern sind. Möglicherweise ist das auch gar nicht beabsichtigt. Sie sind allesamt *praedones* – nicht besser als die Helden des Romans. Nimmt man die verwirrende Handlung hinzu, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, hier werde nicht detailliert klimaktisiert, sondern global kumuliert.

In ähnlicher Weise wird eine Zweiteiligkeit der Novelle von CIAFFI herausgestellt, nach dem die *(prima parte)* allerdings schon mit 14, 7 schließt: «Ciò che segue, proposta pacificatrice di Ascilto prima, intervento dei *cociones* poi, soluzione infine all'apparenza favorevole per i nostri eroi, è uno sviluppo mimicamente assai vivo, ma già *secondario* della scena, che dal punto di vista comico si scarica tutta nella scintilla che scoppia tra le due coppie [sc. Encolpio / Ascilto e *rusticus / muliercula*] e le rivela nel gioco dell'inversione una identica all'altra» (Sperrung ad hoc).¹² Die wichtige Beobachtung zur Struktur der Novelle wird quellenanalytisch nicht ausgewertet.

Petron dürfte mit dem "angehängten" Schluß zwei Absichten verfolgen. Die erste kann aus dem ersten Gedicht, den drei Distichen 14, 2, erschlossen werden:

- quid faciunt leges, ubi sola pecunia regnat
aut ubi paupertas vincere nulla potest?
ipsi qui Cynica traducunt tempora pera
nonnumquam nummis vendere verba solent.
5 ergo iudicium nihil est nisi publica merces,
atque eques in causa qui sedet empta probat.
Was gelten die Gesetze, wo allein das Geld herrscht
oder wo keine Bescheidenheit Oberhand gewinnen kann?
Selbst die Philosophen mit dem kynischen Ranzen, die die Zeit
kritisieren, pflegen zuweilen ihre Worte zu verkaufen.
5 Also ist das Gerichtsurteil nichts als eine feile Ware, und
der Ritter, der dem Prozeß vorsitzt, billigt gekaufte Stimmen.

Das ist eine Satire auf die gegenwärtige Justiz. Sie ist zeitlos, und es ist konsequent, daß sie auch den Beifall des Excerptor O findet. In derselben Weise wie das Gedicht ist das Tohuwabohu, das durch die

¹² CIAFFI (1955) 31.

advocati nocturni und den *cocio*, der zuweilen Prozesse führt, entsteht, eine Satire auf die Justiz. Sind in 14, 2 die "hohen" Organe im Visier, geht es in 15, 2-8 um die 'niederen' Chargen. Leider ist der Text nicht immer klar, und zudem sind die einzelnen Gruppen nicht eindeutig zu bestimmen. Der Abschnitt gewönne mit Sicherheit auch für den modernen Leser an Pointiertheit, wenn er die Anspielungen wie Petrons Hörer und Leser auflösen könnte. Einiges ist aber noch erkennbar. In Senecas *Apocolocyntosis* 12, 2 werden in der Schilderung von Claudius' *funus* die zwielichtigen *causidici* den wahren *iurisconsulti* gegenübergestellt: *Agatho et pauci causidici plorabant, sed plane ex animo. iurisconsulti e tenebris procedebant, pallidi, graciles, vix animam habentes, tamquam qui tum maxime revivescerent. ex his unus, cum vidisset capita conferentes et fortunas suas deplorantes causidicos, accedit et ait: 'dicebam vobis: non semper Saturnalia erunt.'* Die "Sachwalter", die den petronischen *advocati / cociones* entsprechen, erscheinen in denkbar negativem Licht. In diesem Sinn sagt Tacitus über die *advocati* unter Claudius: *nec quicquam publicae mercis tam venale fuit quam advocatorum perfidia* (*Ann.* 11, 5, 2). Zwar gelobt Nero bei seinem Amtsantritt Besserung,¹³ aber die juristischen Verhältnisse werden sich nicht von heute auf morgen gebessert haben. Auch ist unklar, wann die einzelnen Partien der *Satyrica* entstehen. Insofern darf man auch in dieser Passage zeitbezogene Satire vermuten.

Petron liegt aber eine mit dem erhobenen Zeigefinger geäußerte Kritik eines Moralisten fern; «egli [sc. Ascylytos; wir dürfen sagen: Petron] assume la maschera del moralista per rendere più saporosa e arguta la sua trovata. Esula da questi distichi ogni intenzione sia pur larvata o indiretta di propaganda morale. Non era del temperamento di P. fare il satirico dei costumi, essere l'autore di un *Sittenroman*.»¹⁴ Petron geht es um das *ridentem dicere verum*, wobei auf dem ersten Wort ein besonderes Gewicht liegt. Petron steht Horaz näher als Seneca.

Die zweite Absicht, die Petron mit dem "angehängten" Schluß verfolgt, scheint aus dem zweiten Gedicht, den beiden Hendekasyllabi 15, 9, hervorzugehen:

nolo quod cupio statim tenere,
nec victoria mi placet parata.
Was ich wünsche, will ich nicht sofort erringen,
nicht gefällt mir ein leichter Sieg.

¹³ Vgl. Tac. *Ann.* 13, 5, 1.

¹⁴ PARATORE (1933) 42.

Was dem modernen Leser bei der ausgesponnenen Erzählung etwas *nojos* erscheint, ist für Petron, jedenfalls für seinen Helden Ascylos, der Clou. Dieser ist der Verhandlungsführer und zieht wohl auch das Fazit.¹⁵ Es lautet: «Ich wünsche mir keinen zu schnellen Erfolg, mir gefallen Schwierigkeiten; sie sind dazu da, überwunden zu werden.» Wenn diese Einstellung Petrons Konzeption seiner Helden widerspiegelt, muß ihm der einfache Tausch der Kleidungsstücke in 15, 2 zu matt – als eine *victoria parata* – erscheinen. Und doch ist der "erste Schluß", der mit Hilfe des Logos herbeigeführt wird, eleganter als die abermalige Bemühung des Zufalls (*casus adiuvit*, 15, 6) in dem "zweiten Schluß", bei dem natürlich die alte römische *Maxime fortem fortuna adiuvat*¹⁶ mitzuhören ist.

Ob es sich bei der Novelle 12-15, 2a um eine bekannte Erzählung handelt, die Petron im einzelnen ausgestaltet – zum Beispiel durch das Gedicht 14, 2 – und mit dem nach seinem Empfinden steigernden "zweiten Schluß" (15, 2b - 15, 9) ausstaffiert, muß offen bleiben. Sofern die Milesischen Novellen nur erotischen Inhalts waren,¹⁷ wäre das "Original" anderswo zu suchen. Naheliegend ist die Herleitung aus dem *Mimus*:¹⁸ «se altre scene del romanzo mostrano maggiore *vis farsesca*, questa, per la scelta dell'argomento, per i personaggi che vi sono introdotti, è forse quella che più è ispirata, per non dire imitata, dal mimo, e soprattutto dal mimo rustico, dalla farsa campagnuola. Ciò che nella rappresentazione mimica era affidato al gesto, al giuoco scenico, qui P., con sforzo mirabile, ha tentato di sostituire con la parola, che in questo luogo è nient'altro che *didascalia* (vigorosa e plastica *didascalia*) alle poche parole in discorso diretto. E difatti la scena non è descritta come si usa fare di solito nella prosa novellistica: ciò che vien colto sono i varii atteggiamenti mimici dei personaggi, quegli atteggiamenti appunto su cui si basava l'azione nella farsa recitata. Sembra addirittura che P. abbia rivissuto nella fantasia un'azione scenica, in tutte le sue movenze, in tutti i suoi gesti, e abbia fedelmente trascritto in forma narrativa proprio questo complesso mimico sgorgato dalla sua stessa sbrigliatissima vena comica.»¹⁹ Wenn diese Charakterisierung auf Petrons Schaffensprozeß zutrifft, muß man aus ihr folgern, daß nur der klare erste Teil einen *Mimus* wiedergeben

¹⁵ PARATORE (1933) 47; PELLEGRINO (1986) 195.

¹⁶ Vgl. Terenz *Ph.* 203 (*fortes fortuna adiuvat*).

¹⁷ Vgl. LEFÈVRE (1997) 5-6.

¹⁸ Vgl. Aragosti (1979) 104 Anm. 10.

¹⁹ PARATORE (1933) 40-41.

kann, nicht aber der unklare zweite Teil, dessen verschiedene Personengruppen nicht in evidenter Weise szenisch ("mimisch") darstellbar sind. Denn wie sollte man *advocati nocturni*, *sequestri* und *cociones* so vorführen, daß die Zuschauer wissen, um wen es sich handelt? Der angehängte Schluß 15, 2b-15, 9 ist ein typisches Erzeugnis narrativer Schriftlichkeit.

Andererseits spricht nichts dagegen, daß Petron auch eigene Erfindungen wie überkommene in der dargelegten Weise komponiert.

Literaturverzeichnis

- ARAGOSTI, A., "L'episodio petroniano del *forum* (Sat. 12-15): assimilazione dei codici nel racconto", *MD* 3 (1979) 101-109.
- BÜCHELER, F. (ed.), *Petronii Saturae* (Berolini 1862, ⁴1904).
- CIAFFI, V., *Struttura del Satyricon* (Università di Torino, Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia 7, 1, Torino 1955).
- COURTNEY, E., *The Poems of Petronius* (American Classical Studies 25, Atlanta 1991).
- DOMASZEWSKI, A. v., "Nocturni", *RhM* 47 (1892) 159-160.
- EHLERS, W. / MÜLLER, K. (ed.), *Petronius, Satyricon, Schelmenszenen* (Lateinisch – deutsch, zugleich Zürich und Darmstadt 1995).
- ERNOUT, A. (ed.), *Pétrone* (Paris ³1950).
- HERAEUS, W., "Die Sprache des Petronius und die Glossen", (Progr. Offenbach a. M. 1899), berichtigt und vermehrt in: DERS., *Kleine Schriften* (Heidelberg 1937, 52-150).
- LEÃO, D. Ferreira, *As Ironias da Fortuna. Sátira e Moralidade no Satyricon de Petrónio*, Lisboa 1998.
- LEFÈVRE, E., *Studien zur Struktur der 'Milesischen' Novelle bei Petron und Apuleius* (AAWM, Geistes- und Sozialwiss. Kl. 5, 1997, Stuttgart 1997).
- LEFÈVRE, E., "Petrons Spuknovellen 61, 8-64, 1", in *Petroniana. Gedenkschrift für H. PETERSMANN*, ed. J. HERMAN / H. ROSÉN (Heidelberg 2003, 147-157).
- MERKELBACH, R., "Eine Lücke im Petrontext (Kap. 15)", *RhM* 106 (1963) 191-192.
- MOMMSEN, TH., *Römisches Staatsrecht*, II / 1 (Leipzig ³1887).
- MÜLLER, K. (ed.), *Petronius, Satyricon Reliquiae*. (Editio iterata correctior editionis quartae (MCMXCV), Monachii et Lipsiae 2003).
- PARATORE, E., *Il Satyricon di Petronio*, (II: Commento, Firenze 1933).
- PELLEGRINO, C. (ed.), *T. Petronio Arbitro, Satyricon. Introduzione, testo critico, commento* (I: I capitoli della retorica, Roma 1986).
- VAN THIEL, H., *Petron. Überlieferung und Rekonstruktion* (*Mnemosyne Suppl.* 20, Lugduni Batavorum 1971).

O ROMANCE DE CÁRITE EM APULEIO:

Trágica admoção da providência

JOSÉ LUÍS LOPES BRANDÃO

Universidade de Coimbra

Abstract: Charite's story, in the *Metamorphoses* of Apuleius, reveals several tragic elements, such as the structure, the passage from happiness to misfortune, the strong presence of *tyche* (represented in the romance by the *Fortuna caeca*), a kind of *hamartia*, the progression to the catastrophe and the two oneiric experiences. Charite's dreams find a parallel in Aeschylus, Sophocles and especially in Euripides' tragedies. In the second dream, Tlepolemus himself discloses to his wife the crime in which he was the victim. This situation recalls the ghost of Polidorus, in Euripides' *Hecuba*, by the contents, by the kind of reactions caused in the protagonist, and by the process of revenge culminating in the act of blinding the murderer.

If we accept the apologetic intention of the romance, Charite's tragedy reveals moralizing and religious purposes (as suggested by the speech of Isis' priest in 11.15), supported by the hope in liberation from the oppression of the *Fortuna* and in a *post mortem* redemption.

*

*Nec tibi natales ac ne dignitas quidem, uel ipsa, qua flores, usquam doctrina profuit, sed lubrico uirentis aetatulae ad seruiles delapsus uoluptates curiositatis inprosperae sinistrum praemium reportasti*¹.

'Nem a tua origem, nem sequer a condição social, e nem mesmo a ciência, em que és ilustrado, te valeram de nada; mas, por causa dos deslizes de uma juventude pujante, decaíste em prazeres servis, e obtiveste a funesta recompensa de uma curiosidade malfadada'.

¹ Apuleio, *Met.* 11.15. Usamos o texto estabelecido por ROBERTSON, D. S., e traduzido por VALLETTE, P., Paris, Les Belles Lettres, 1985. Aqui deixo expresso o meu sincero agradecimento a Walter de Medeiros, Maria do Céu Fialho, Cláudia Teixeira, Cláudia Cravo e Susana Marques pelas sugestões quer bibliográficas, quer de conteúdo.

Estas são as palavras do sacerdote de Ísis, que, no livro undécimo do romance de Apuleio, aponta as causas dos males de Lúcio: as *seruiles uoluptates* e a *curiositas inprospera*². Ao longo do romance há diversos avisos da providência contra estas tentações. Significativa é a imagem dinâmica do átrio de Birrena (2.4): a metamorfose de Actéon, vítima da sua própria curiosidade concupiscente (*curiosus optutus*). Mas o incauto Lúcio, dando largas às *seruiles uoluptates*, deixa-se arrastar para os braços de Fótis, e, levado pela curiosidade, acaba metamorfoseado em Burro. Assim começam os erros do infeliz até conseguir obter as rosas que lhe devolverão a forma humana.

A novela de Cáríte é um exemplo trágico de uma advertência indirecta. A história está organizada em quatro partes, como quatro actos de uma tragédia³, que ocorrem em paralelo com a história de Lúcio e têm repercussões na própria fortuna do herói-burro: um primeiro acto representa os lamentos de uma jovem nobre, Cáríte, raptada por ladrões no próprio dia do seu casamento, enquanto uma velha ama, que desempenha o papel de confidente, a procura consolar (4.23-27); o segundo é uma tentativa gorada de fuga da donzela e do burro (6.25-32); o terceiro, a salvação inesperada de Cáríte, por iniciativa do noivo, que mata os bandidos, e a alegria do reencontro (7.1-14); o quarto, o desenlace – a morte de Tlepólemo à traição, por obra de Trasilo, a vingança de Cáríte, o suicídio da protagonista e o de Trasilo (8.1-14).

Os estudiosos têm referenciado nesta novela elementos trágicos, alusões épicas e topoi do romance grego⁴. De facto, além da estrutura e do desenlace, há outros elementos que remetem para o universo da tragédia⁵. Desde logo se diz que era uma donzela nobre – *...uirginem filo liberalem et, ut matronatus eius indicabat, summatem regionis* (4.23). Além disso, é uma personagem virtuosa que realiza acções esforçadas, qualidades do *σπουδαίος*, referido por Aristóteles, que

² Vide TATUM, J., "The tales in Apuleius' *Metamorphoses*" : *TAPhA* 100 (1969) 487-527, particularmente, 489-491 e 516-517.

³ Vide BRANDÃO, J. L., "O romance de Cáríte: uma tragédia em quatro actos" : *Humanitas* 47 (1986) 183-195.

⁴ Vide Ruiz Sánchez, M. "Lucio en el campo. Observaciones sobre los libros VII y VIII del *Asno de oro* de Apuleyo" : *Emerita* 68 (2000) 115-139.

⁵ Vide TEIXEIRA, C., *Estrutura da viagem na épica de Virgílio e no romance latino* (dissertação de doutoramento), Évora 2003, 356-369, e, da mesma autora, "O sentido do trágico em Apuleio: tradição e/ou ruptura?": *Actas do IV Congresso da APLC*, Évora, Universidade, 2004, 1-11

dão à intriga uma certa grandiosidade⁶: na procura dos seus fins, a jovem mostra uma audácia superior ao seu sexo e idade (6.27), leva a cabo a vingança com *masculus animus* (8.11) e no final exala a *anima uirilis* (8.14). Sublinha-se a passagem de uma situação de felicidade à desgraça. Ela própria, na condição de cativa, estabelece um confronto, de sabor eurípidiano, entre a fortuna do passado e a desdita do presente, proferindo um discurso que nos lembra o de Hécuba na tragédia homónima⁷:

'An ego — inquit — misera tali domo tanta familia tam caris uernulis tam sanctis parentibus desolata et infelicis rapinae praeda et mancipium affecta inque isto saxeo carcere <et carnificinae laniena> seruiliter clausa et omnibus deliciis, quis innata atque imnutrita sum, priuata sub incerta salutis <spe> inter tot ac tales latrones et horrendum gladiatorum populum uel fletum desinere uel omnino uiuere potero?' (4.24).

‘Então eu — disse ela —, infeliz, afastada de tão grande casa, de tão nobre família, de tão queridos escravos, de tão veneráveis pais e presa de tão funesto rapto, transformada em mercadoria e encerrada como escrava neste cárcere de pedra e açougue de tormentos, privada de todos os prazeres, em que nasci e fui criada, poderei, por acaso, animada por uma esperança vã de salvação, entre tal número e tal tipo de ladrões e horrível povo armado de espadas, deixar de chorar ou sequer continuar a viver?’

Mas, no momento em que afirma a incapacidade para suportar as desgraças presentes, não pode imaginar que as futuras serão ainda maiores. Tal como Hécuba, também Cáríte experimentará a dor da ruína integral da sua família. No início do livro oitavo, um escravo traz a notícia da morte não só da jovem esposa, mas de toda a casa (*Is de eius exitio et domus totius infortunio mira ac nefanda*).

Para Hécuba e para Cáríte, quanto maior foi a felicidade, mais insuportável é o infortúnio. Ora a *αἰσχρὰ τύχη*⁸, que, segundo Taltíbio, explica a passagem da soberana de Tróia da felicidade à desgraça, é representada no romance de Apuleio pela *Fortuna caeca*, que persegue Lúcio até ao décimo livro. À semelhança de Cáríte, também ele, ao saber que fora acusado do roubo da casa de Milão, onde estava hospedado no momento da metamorfose, compara a situação presente com a felicidade passada e atribui os azares à arbitrariedade do destino:

Haec eo narrante ueteris fortunae et illius beati Lucii praesentisque aerumnae et infelicis asini facta comparatione medullitus ingemebam

⁶ *Po.* 6.1449 b 9-10; 22 ss.

⁷ Eurípides, *Hec.* 154-175.

⁸ Taltíbio descreve a amplitude da queda da soberana de Tróia: *Hec.* 492-500.

subibatque me non de nihilo ueteris priscaequae doctrinae uiros finxisse ac pronuntiasse caecam et prorsus exoculatam esse Fortunam, quae semper suas opes ad malos et indignos conferat nec unquam iudicio quemquam mortalium eligat, immo uero cum is potissimum deuersetur quos procul, si uideret, fugere deberet, quodque cunctis est extremius uarias opiniones, immo contrarias nobis attribuat, ut et malus boni uiri fama gloriatur et innocentissimus contra noxiorum more plectatur (7.2).

Enquanto ele narrava, eu, ao comparar a Fortuna de outrora e aquele Lúcio feliz com os sofrimentos presentes e o infeliz asno que agora era, gemia profundamente e ocorria-me pensar que não foi sem razão que os velhos sábios de tempos recuados imaginaram e representaram a Fortuna cega e totalmente privada de olhos, uma vez que reserva sempre os seus favores para os maus e indignos e nunca elege um dos mortais com base num justo juízo. Pelo contrário, prefere a companhia daqueles que, se pudesse ver, de longe deveria evitar. O pior de tudo é que distribui entre nós a reputação de forma tão incerta, ou melhor, tão equívoca, que o mau se vangloria de ter a fama de um homem honrado e o mais inocente, pelo contrário, é castigado como um criminoso.⁹

Acusado de um crime nefando contra a hospitalidade – um *parricidium* – Lúcio ainda tentou defender-se (7.3). Mas, amordaçado pela fisiologia do burro, quando ia a clamar ‘*non feci*’, non conseguiu repetir senão ‘*non non*’. A frustração de Lúcio traduz bem a impotência humana perante as ciladas da *Fortuna caeca*.

Nada fazia supor o triste desenlace da história de Cáríte. Tratava-se de uma jovem mulher que, como tantas outras, estava ligada ao noivo pelos mútuos laços de uma *sancta caritas* (4.25) e se preparava para celebrar os esposais. Depois de libertada do cativeiro em que se encontrava, através da heróica intervenção do noivo, tudo parecia indicar que seria afortunada. Mas, a par da acção da *Fortuna caeca*, uma espécie de *hamartia* se pode vislumbrar na actuação do casal, quando recebe na intimidade do lar o antigo pretendente à mão de Cáríte. O retrato que o mensageiro faz de Trasilo sublinha a natureza dos seus vícios: a despeito da origem nobre, levava uma vida de devassidão, por tavernas e meretrizes, embriaguez, associação com malfeteiros e crimes de sangue – um emulador do Catilina de Salústio.¹⁰ Depois de se

⁹ Parece ainda ser para sublinhar a acção da Fortuna que o escravo mensageiro, referindo-se à morte de Cáríte, emprega a expressão *casus grauissimus* (8.1): isto é, o pesado destino que caiu sobre a patroa.

¹⁰ *Met.* 8.1: *Erat in proxima ciuitate iuuenis natalibus praenobilis quo clarus et pecuniae fuit satis locuples, sed luxuriae popinalis scortisque et diurnis potationibus exercitatus atque ob id factionibus latronum male sociatus nec non etiam manus infectus humano cruore, Thrasyllus nomine. Idque sic erat et fama dicebat.* Para Walsh, P. G., *The Roman novel*, Cambridge, Un. Press, 1970, 164, trata-se de um eco claro do retrato de Catilina em Salústio.

juntar à turba dos que vêm felicitar o casal, é através da dissimulação que Trasilo consegue ser recebido na intimidade da família¹¹. Os traços de carácter que levaram Cáríte a rejeitá-lo, deviam fazer suspeitar da sinceridade de uma tão radical mudança de comportamento. Mas, por ignorância e por nobreza de alma, Cáríte e Tlepólemo acolhem como *amicus fidelissimus* aquele que virá a ser a causa da sua destruição. Uma decisão aparentemente acertada, e mesmo louvável, estimula a progressão para a catástrofe. Trata-se, portanto, de uma *hamartia* enquanto «erro de juízo», como a define Maria do Céu Fialho¹².

Um outro erro se manifesta na acção de Tlepólemo. Cáríte não permitia que o marido perseguisse animais perigosos (8.4: *nec enim Charite maritum suum quaerere patiebatur bestias armatas dente uel cornu*). Mas ele, esquecido da advertência da esposa, dá ouvidos a Trasilo que o instiga a caçar um javali feroz (8.5) e, sem o saber, oferece ao rival a oportunidade de consumir o crime que este projectava desde o momento em que fora preterido (8.2).

O conto traduz a incapacidade do homem para determinar os seus próprio fins. Aqui reside a beleza e o terror da história: por representar as limitações humanas, quem a ouve sente-a como potencialmente sua. Nesse sentido, o escravo, que traz a notícia da morte dos amos, acentua o carácter modelar dos acontecimentos (8.1):

'Sed ut cuncta noritis, referam uobis a capite quae gesta sunt quaeque possint merito doctiores, quibus stilos fortuna subministrat, in historiae specimen chartis inuoluere'.

'Para ficarem a saber tudo, vou narrar-vos os sucessos desde o início, e tais factos bem merecem que os mais doutos, a quem a sorte favorece com o dom do estilo, os possam fixar por escrito, à maneira de um romance'.

Reacção semelhante tem o narrador principal: depois de ouvir a história de Cupido e Psique, que a velha conta para consolar a jovem, Lúcio-burro lamenta não ter à mão tabuinhas para registar *tam bella fabella* (6.25). Mas enquanto este conto tem um fim feliz, a história de Cáríte termina em catástrofe. Um relato belo com um desenlace trágico assume um carácter mais forte de aviso. Além disso, Psique é um arquétipo mítico; Cáríte está mais próxima do comum dos mortais.

¹¹ *Met.* 8.2: ... *turbae gratulantium exultans insigniter permiscuit sese salutique praesenti ac futurae suboli nouorum maritorum gaudibundus ad honorem splendidae praosapiae inter praecipuos hospites domum nostram receptus, occultato consillio sceleris, amici fidelissimi personam mentiebatur.*

¹² Aristóteles, *Po.* 1453 a 10. FIALHO, M. C., "Algumas considerações sobre o homem trágico": *Biblos* 53 (1977) 375-388, particularmente 383-384.

Outro elemento da tradição épica e trágica presente no romance é a visão onírica¹³. A protagonista é receptora de dois sonhos. No primeiro, Cáríte, na caverna dos ladrões, revive o seu próprio rapto e vê o marido ser morto por um dos raptos (4.27)¹⁴. Na altura, a velha, que assume o papel de confidente, desvaloriza o facto e considera-o até presságio de felicidade (4.27):

'Bono animo esto, mi erilis, nec uanis somniorum figmentis trerreare. Nam praeter quod diurnae quietis imagines falsae perhibentur, tunc etiam nocturnae uisiones contrarios euentus nonnumquam pronuntiant. Denique flere et uapulare et nonnumquam iugulari lucrosum prosperumque prouentum nuntiant, contra ridere et mellitis dulciolis uentrem saginare uel in uoluptatem ueneriam conuenire tristitie animi languore corporis damnisque ceteris uexatum iri praedicabunt'.

'Tem coragem, minha jovem senhora, e não te deixes atemorizar pelas vãs aparências dos sonhos. Se as visões do sono diurno são consideradas falsas, também as visões nocturnas pressagiam por vezes resultados contrários. Portanto, chorar, ser açoitado e às vezes ser degolado anunciam um resultado vantajoso e próspero; pelo contrário, rir, encher a barriga de doces guloseimas ou entregar-se aos prazeres de Vénus, significará que te irão atormentar a tristeza, a enfermidade e outras desgraças'.

A teoria da ama parece evocar situações trágicas em que o sonho surge sob a suspeita de ser ilusório. Lembra, em certa medida, o cepticismo de Clitemnestra, ao dar a notícia da tomada de Tróia, no primeiro episódio do *Agamémnon* de Esquilo¹⁵, ou de Jocasta, no *Rei Édipo* de Sófocles, quando sugere que já muitos sonharam que casavam com as mães, sem se preocuparem demasiado com isso (980-983).

Mas os sonhos tendem a ser considerados enganosos se anunciam alegrias, como o de Menelau, em que Helena lhe aparece a chorar (*Ag.* 420-426). A questão centra-se em interpretar o seu verdadeiro

¹³ Vide LEVI, E., "Le théâtre et le rêve: le rêve dans le théâtre d'Eschyle" : *Théâtre et spectacles dans l'antiquité*. Actes du Colloque de Strasbourg, 5-7 novembre 1981, Université de Sciences Humaines de Strasbourg, 141-168; BARONE, C. "L'apparizione dello spettro nella tragedia greca" : *Aufidus* 37 (1999) 7-44.

¹⁴ MIGNOGNA, E., "Carite ed Ilia: sogni di sogni" : *GCN* 7 (1996) 95-102, vê no episódio ecos do sonho de Dido, na *Eneida* de Virgílio (4.465-468), e do sonho da vestal Ília, nos *Anais* de Énio (fr. 1, 29 Sk., 34-50).

¹⁵ *Ag.* 273-275: Corifeu: *Tens alguma prova disso?* / Clitemnestra: *Tenho, é evidente que sim. A menos que um deus me engane...* / Corifeu: *Estarás, por acaso, a fiar-te em visões persuasivas de sonhos?* / Clitemnestra: *Pouco crédito dou às fantasias dum espírito ensonado*. Tradução de PULQUÉRIO, M. O., Coimbra, INIC – CECH, 1985, 24-25. Outros exemplos da ilusão do sonho em Esquilo: *Ag.* 489-492, *Ch.* 288.

significado¹⁶. Na *Ifigénia entre os Tauros* de Eurípides (42-66), a protagonista considera como sinal da morte de Orestes um sonho que se revela favorável. De forma geral, o receptor do sonho procura esconjurar o mau agouro com ritos apotropaicos, como Clitemnestra, nas *Coéforas* (esta sonhara que dava à luz e amamentava uma serpente, presságio que Orestes refere imediatamente à sua pessoa) (523-550). Uma vez que o sonho de Cáríte é premonitório de infortúnio, a interpretação contrária, aventada pela velha, deve-se certamente ao facto de esta se empenhar no papel de consoladora. Por outro lado, baseia-se na ideia de que os sonhos podem resultar da ansiedade e do desejo, e são por isso reveladores e amplificadores de sentimentos profundos¹⁷.

Apesar disso, a confidente acerta, mas só em parte: a sua interpretação é corroborada pelos acontecimentos mais imediatos, pois Cáríte em breve será libertada, devido a uma bem sucedida intervenção do marido. Também Clitemnestra, na *Electra* de Sófocles, ao receber a notícia, falsa, da morte de Orestes, vive na ilusão da libertação da ameaça latente no sonho que, simbolicamente, anunciava o regresso do filho (através da vitalidade da vergôntea que brotava do ceptro plantado por Agamémnon na lareira)¹⁸. A despeito da diferença fundamental – Clitemnestra vai ser castigada por um crime que cometeu; Cáríte é vítima inocente – salva-se o paralelismo da situação. Se a primeira é vítima do dolo de Orestes, a última é vítima do dolo do antigo pretendente. Para a jovem, a desgraça prevista acaba por se efectivar finalmente na morte de Tlepólemo: crime encoberto sob a capa de acidente de caça. O ladrão que o mata no sonho simboliza Trasilo, pois, também este, na descrição feita pelo escravo mensageiro, aparece, como vimos, associado a bandos de ladrões (8.1)¹⁹.

A verdade sobre a morte de Tlepólemo é reposta através de um segundo sonho, em que o próprio vem revelar à esposa que foi a lança de Trasilo que o matou, e não apenas os gorgomilos do javali, ao

¹⁶ Etéocles só compreende o sonho (*Sept.* 709-711) em que partilhava os bens paternos (alusão às maldições de Édipo), quando se vê envolvido no duelo fratricida com Polínices. Vide LEVI, E., "Le théâtre et le rêve..." cit. 158-159.

¹⁷ Como afirma LEVI, E. "Le théâtre et le rêve..." cit. 160-168. É a saudade (*pothos*) que faz Menelau sonhar com Helena (*Ag.* 414-415). Clitemnestra finge ter visto em sonhos os sofrimentos do marido pra provar o seu amor por ele (*Ag.* 893-894).

¹⁸ Vide Fialho, M. C., *Luz e trevas no teatro de Sófocles*, Coimbra, INIC – CECH, 1992, 168 ss.

¹⁹ Vide FRANGOULIDIS, S. A., "The *somnus funestus* and *somnus uanus* of Charite: Apuleius, *Met.* 4.27 (95.16)" : *Latomus* 52 (1993) 105-111.

mesmo tempo que a instiga a rejeitar as núpcias com o sacrílego (8.8). Assim, a segunda experiência onírica de Cáríte, além de esclarecer o sentido do primeiro sonho, enriquece o enredo com uma nova orientação no sentido da vingança. A aparição nocturna recorda, em parte, o sonho das Erínias nas *Euménides* (94-161)²⁰. Há alguma semelhança na situação: o espectro de Clitemnestra exorta as terríveis deusas a contemplarem as suas feridas (103); a sombra de Tlepólemo apresenta-se massacrada e horrivelmente desfigurada e, no seu discurso, também refere as feridas²¹. Ambos têm como alvo o seu assassino, mas, ao contrário de Clitemnestra, Tlepólemo não reclama o castigo do agressor. O resultado, no entanto, acaba por ser, de certo modo, semelhante, uma vez que é este sonho que levará Cáríte a preparar a vingança, assumindo o papel de uma Fúria.

Na verdade, esta visão aproxima-se mais do fantasma de Polidoro, que, na *Hécuba* de Eurípides, vem expor o crime de Polimestor contra as regras da hospitalidade, sem pedir mais do que tributos fúnebres (10; 25-27)²². Se compararmos a sucessão dos acontecimentos, constatamos que há semelhança flagrante na reacção das protagonistas às mortes – delírio báquico²³ –, na estratégia dolosa da vingança e na forma de a levar a cabo.

Tal como Hécuba, Cáríte delinea um plano para atrair o assassino a uma armadilha e serve-se dos vícios do inimigo para preparar o engodo: a cupidez de ouro de Polimestor permite atraí-lo sem os guarda-costas à tenda onde será atacado; a *libido* e inclinação para a bebida de Trasilo colocam-no à mercê das mãos vingativas da jovem viúva.

O estratagema de Cáríte é semelhante ao que, atrás (7.5-12), o noivo empregara para a libertar das mãos dos raptos. Tlepólemo e Cáríte prometem aos antagonistas aquilo que eles querem ouvir. O primeiro faz-se passar por Hemo, um suposto ladrão²⁴, também Trácio

²⁰ Vide LÉVI, E. “Le théâtre et le rêve...” cit. 148-149; BARONE, C. “L’apparizione dello spettro nella tragedia greca” cit. 26-32.

²¹ *Met.* 8.8: *Tunc inter moras umbra illa misere trucidati Tlepolemi sanie cruentam et pallore deformem attollens faciem quietem pudicam interpellat uxoris. (...) ‘Vulnera illa...*

²² Há divergência entre os críticos sobre se se trata de um fantasma ou de um sonho. Vide BARONE, C. “L’apparizione dello spettro nella tragedia greca” cit. 33-42.

²³ *Met.* 8.6: *cursuque bacchata furibundo*; Eurípides, *Hec.* 686-687: *Baccheion nomon.*

²⁴ Nome associado a “sangue” e a uma famosa montanha da Trácia. Um levantamento de ocorrências do nome ‘Hemo’ em contextos literários e míticos, na

como Polimestor. Depois de inventar a história da destruição do seu bando, por acção de uma mulher casta, Plotina, o jovem oferece aos ladrões o que ele chama um "dote" e promete trazer-lhes grandes riquezas, se o aceitarem como chefe²⁵. Cáríte começa por iludir Trasilo com promessas de casamento, a realizar depois do luto, para depois fingir aceitar um encontro imediato, na condição de ser secreto²⁶, aparato que muito agrada ao pretendente²⁷.

Tlepólemo e, depois, Cáríte servem-se do vinho para colocarem o inimigo à sua mercê. O modelo é épico: recorda Ulisses na caverna do Ciclope²⁸. O jovem simula um banquete sacrificial a Marte *Comes* (Lúcio suspeita do emprego de um soporífero); Cáríte finge atrasar-se e envia a ama com uma jarra de vinho drogado. O efeito sobre os ladrões e sobre Trasilo não se faz esperar: como outrora Tróia, ficam sepultados no vinho e no sono²⁹.

toponímia e na antroponímia – associações que não escapariam à erudição de Apuleio –, pode ler-se em HIJMAN JR, B. L. "Apuleiana Groningana V. Haemus, the bloody brigand (or: what's in an alias)": *Mnemosyne* s. 4, 31 (1978) 407-414.

²⁵ Met. 7.8: *'En — inquit — istam sportulam, immo uero dotem collegio uestro libens meque uobis ducem fidissimum, si tamen non recusatis, offero breui temporis spatio lapideam istam domum uestram facturum auream'*. FRANGOULIDIS, S. A., "Self-imitation in Apuleius' tales of Tlepolemus/Haemus and Thrasyleon": *Mnemosyne* 47 (1994) 337-348, põe em evidência a correspondência estrutural e temática entre o conto de Tlepólemo / Hemo e o de Trasileão (4.13-21): este penetra na casa de Demócares vestido com uma pele de urso

²⁶ Met. 8.10: ... *quoad simulanter reuicta Charite suscipit: 'Istud equidem certe magnopere deprecanti concedas necesse est mihi, Thrasylle, ut interdum tacitis clandestinos coitus obeamus nec quisquam persentiscat familiarium, quoad reliquos dies metiatur annus.' ... 'Sed heus tu — inquit Charite — quam probe ueste contactus omnique comite uiduatus prima uigilia tacitus fores meas accedas unoque sibilo contentus nutricem istam meam opperiare, quae claustris adhaerens excubabit aduentui tuo. Nec setius patefactis aedibus acceptum te nullo lumine conscio ad meum perducet cubiculum'*.

²⁷ Met. 8.10: ... *Promissioni fallaciosae mulieris oppressus subcubuit Thrasyllus et prolixè consentit de furtiuo concubitu noctemque et operas exoptat ultro tenebras uno potiundi studio postponens omnia. 8.11: Placuit Thrasyllo scaena feralium nuptiarum.*

²⁸ Vide FRANGOULIDIS, S. A., "Charite dulcissima: a note on the nameless Charite at Apuleius' *Metamorphoses* 7.12 (163.10)": *Mnemosyne* 44 (1991) 387-394. Tal como Ulisses na caverna do ciclope, a *miseria* não tem nome até estar prestes a ser salva. Mas as diferenças de tratamento em relação a Homero e Virgílio levam este autor a falar, um ano mais tarde, de inversão épica: vide FRANGOULIDIS, S. A., "Epic inversion in Apuleius' tale of Tlepolemus/Haemus": *Mnemosyne* 45 (1992) 60-74.

²⁹ Repare-se nos ecos internos. Met. 7.12: *Et hercules suspicionem mihi fecit quasi soporiferum quoddam uenenum cantharis immisceret illis. Cuncti denique, sed prorsus omnes uino sepulti iacebant, omnes pariter mortui. 8.11: Tunc anus de iusso dominae blandiens ei furtim depromptis calicibus et oenophoro, quod immixtum uino*

Antes de completarem a tarefa ambos proferem um discurso. O de Tlepólemo é breve e dirigido a Cáríte (7.12): *'Bono animo es — inquit — Charite dulcissima; nam totos istos hostes tuos statim captiuos habebis'* ('Coragem — disse ele — minha tão doce Cáríte; pois vais ter imediatamente captivos todos estes inimigos'). O de Cáríte, pelo contrário, é um longo discurso de vingança dirigido a Trasilo, em que a ironia sugere a raiva (8.12): *'En ... fidus coniugis mei comes, en uenator egregius, en carus maritus... Quiesce securus, beate somniate'* ('Eis-te aqui, ... fiel companheiro do meu marido, ilustre caçador, eis-te meu caro esposo... dorme descansado, bons sonhos!'). Na verdade é um solilóquio; o destinatário está adormecido: serve apenas para ela poder exteriorizar os sentimentos que teve de dissimular, enquanto executava o seu secreto plano de vingança. O desfecho é semelhante ao do estratagema de Hécuba na referida peça de Eurípidés³⁰. Se Telepólemo ofereceu à noiva os inimigos cativos, Cáríte oferece aos Manes do falecido o sangue dos olhos do seu assassino e condena Trasilo à sorte de um Édipo. É notório o jogo de contrastes entre luz e trevas, mundo dos vivos e mundo dos mortos:

'Lumen certe non uidebis, manu comitis indigebis, Chariten non tenebis, nuptias non frueris, nec mortis quiete recreaberis nec uitae uoluptate laetaberis, sed incertum simulacrum errabis inter Orcum et solem (...) At ego sepulcrum mei Tlepolemi tuo luminum cruore libabo et sanctis manibus eius istis oculis parentabo. (...) Vltrices habebis pronubas et orbitatem comitem et perpetuae conscientiae stimulum' (8. 12).

'A luz não a verás, terás necessidade do braço de um companheiro, Cáríte não a possuirás, as núpcias não as gozarás, com o descanso da morte não te reconfortarás, nem com o prazer de viver te alegrarás, mas, como sombra vacilante, hás-de errar entre o Orco e o sol. (...) Farei uma libação com o sangue dos teus olhos sobre o túmulo do meu querido Tlepólemo e imolarei a tua vista em honra dos seus sagrados Manes. (...) Terás as Fúrias como madrinhas de casamento, a cegueira por companhia e um eterno agulhão na consciência'.

Parece haver algo de excessivo nesta declaração. A audácia contrasta com fragilidade da *mísera* no covil dos ladrões (4.24) e com a *Charite dulcissima* (7.12) das palavras de Tlepólemo. Uma metamor-

soporiferum gerebat *uenenum*, crebris potationibus auide ac secure haurientem mentita dominae tarditatem, quasi parentem adsideret aegrotum, facile *sepeliuit* ad somnum. A expressão *uino sepultus* é um eco de Virgílio, *Aen.* 2.265: *inuadunt urbem somno uinoque sepultam* (cf. 3.630: *nam simul expletus dapibus uinoque sepultus*). Vide FRANGOULIDIS, S. A., "Epic inversion in Apuleius..." cit. 70.

³⁰ Em ambas as obras os assassino é cego com um objecto de uso feminino: *Met.* 8.13: *acu crinali capite deprompta*; *Hec.* 1170: *πόρπας*.

fose semelhante à de Hécuba³¹ se opera em Cáríte³²: de Graça transforma-se em Fúria insana. O narrador vai assinalando a mudança. Ao saber da morte do marido corre como uma Bacante em delírio (*cursu-que bacchata furibundo*) e lamenta a morte com uma *insana uox* (8.6); lança urros animalescos (*ferinos mugitus iterans*), perante as propostas de Trasilo (8.8); desfaz em pedaços a túnica interior e martiriza os braços, ao acordar do sonho que revela o crime (8.9). Depois de cegar Trasilo, corre como uma Fúria pela cidade, empunhando a espada do marido nas mãos insanas (*cursu furioso proripit... uaesanis... manibus*); ao morrer, exala uma alma que o narrador classifica de viril (*proflauit animam uirilem*) (8.14).

Pressente-se ainda uma certa arrogância na forma como faz das virtudes a sua bandeira (8.13) e demasiada obstinação na ideia do suicídio. Assim, arvora-se em mártir da sua própria castidade:

'Abicite — inquit — importunas lacrimas, abicite luctum meis uirtutibus alienum. Vindicaui in mei mariti cruentum peremptorem, punita sum funestum mearum nuptiarum praedonem. Iam tempus est ut isto gladio deorsus ad meum Tlepolemum uiam quaeram'

'Fora - disse ela - com as lágrimas importunas; fora com o luto impróprio das minhas virtudes! Vinguei-me do sanguinário assassino do meu marido; castiguei o funesto predador do meu casamento. Agora é tempo de, por esta espada, procurar o caminho para descer até ao meu Tlepólemo'.

A metamorfose de Cáríte leva-a à aniquilação. Na caverna dos ladrões estava incógnita e só passa a ter nome em presença do marido. A partir do momento em que o perde, deixa de ter razão de existir. Mas, no final, sugere-se que Cáríte procura na morte os fins que não atingiu em vida.

Apesar de o acto de cegar e a auto-imolação no túmulo do amado serem, como nota Walsh, reminiscências das grandes tragédias sofocleanas³³, as reviravoltas da Fortuna, o *pathos*, o realismo, a fuga à unidade de acção e a transformação no carácter da protagonista lembram mais Eurípidés. Mas o final da narrativa não é tão pessimista como possa parecer e deve ser interpretado no conjunto das *Metamorfoses* de Apuleio. O sentido trágico da história não se esgota em si mesmo. A dimensão estética e patética está ao serviço da ética. A história apregoa a defesa de uma moral sexual que ganha terreno durante

³¹ De vítima débil e incapaz de reagir transforma-se em vingadora desapiedada. Vide BARONE, C. "L'apparizione dello spettro nella tragedia greca" cit. 41-42.

³² Vide TATUM, J., "The tales in Apuleius' *Metamorphoses*" cit. 517-518.

³³ WALSH, P. G., *The Roman novel* cit. 164.

o império³⁴. Está em causa a apologia da castidade e da preservação dos laços matrimoniais, como mostra a história de Plotina, que decide acompanhar o marido no exílio³⁵, e o conto de Amor e Psique. Insiste-se na ideia da mulher de um só marido, ideal que Cáríte incarna até às últimas consequências. Trasilo, o elemento perturbador desta ordem, é castigado como *nuptiarum praedo*.

Mas não se apregoa apenas de uma moral imanente: parece basear-se em preceitos da religião isíaca, sugeridos no discurso do sacerdote no último livro do romance (11.15). Isis é venerada no império como protectora da família e do casamento. A história de Cáríte e Tlepólemo tem sido interpretada como mimese da de Ísis e Osíris, pois também este foi morto por Set. Trata-se possivelmente da influência dos mistérios helenístico-romanos ligados à renovação da vida. Nesse sentido parece apontar também o culto prestado ao defunto marido, representado sob a forma de Liber-Baco (8.7)³⁶.

O facto de Cáríte, ao ser sepultada, se tornar a *perpetua coniux* de Tlepólemo (8.14) remete para a ideia de uma religião de salvação³⁷. A crença na redenção *post mortem* permite contrabalançar a desordem introduzida na vida terrena pela *Fortuna caeca* e pela perversidade humana. Mesmo o elemento maligno, Trasilo, desperta no final alguma compaixão, e, de certo modo, redime-se *in extremis* ao punir-se a si próprio: encerra-se no túmulo para morrer de inanição, como vítima voluntária para os Manes (8.14).

Lúcio não está ainda em condições de compreender os avisos da providência. Psique, protótipo mítico de Cáríte, castigada pela sua curiosidade (5.23)³⁸, tem de fazer um percurso ascético que a redime.

³⁴ Vide VEYNE, P. "A sociedade romana", Lisboa, Edições 70, 1990, 157 ss.

³⁵ Um exemplo de fidelidade conjugal com paralelos na vida política do século primeiro, como o das duas Árrias (a esposa de Cecina Peto e a de Trásea Peto) e Fânia (esposa de Helvídio Prisco): cf. Plínio, *Ep.* 3.11, 16; 7.19; Tácito, *Hist.* 1.3.

³⁶ Embora, segundo HIJMANS jr, B. L., "Charite worships Tlepolemus-Liber" : *Mnemosyne* 39 (1986) 350-364, falte uma ligação evidente entre Baco e Osíris. Este autor demonstra, no entanto, que existem vários traços comuns entre Tlepólemo e o deus *Liber*, em cujos mistérios o próprio Apuleio seria iniciado (cf. *Apol.* 55.8). Há no texto outras referências míticas, explícitas ou implícitas, ligadas à ideia de vida depois da morte e a mistérios, como é o caso de Átis (4.26) e de Adónis (Tlepólemo morto pelo javali).

³⁷ Vide TEIXEIRA, C., *Estrutura da viagem ...* cit. 367-369, e "O sentido do trágico em Apuleio: tradição e / ou ruptura?" cit. 1-11.

³⁸ Sobre a *curiositas* como conceito primário da moral de Apuleio, vide COOPER, G., "Sexual and ethical reversal in Apuleius: the *Metamorphoses* as anti-epic" : *Studies in Latin literature and history*, a cura di DEROUX, C., Bruxelles, Latomus – Les Belles Lettres, II, 1980, 436-460, particularmente 453 ss.

No entanto o herói, ou anti-herói, transformado em burro pelo mesmo erro, capta apenas o valor estético da *bella fabella*, sem perceber que se trata do modelo da sua própria ascese. A união de Cupido e Psique simbolizam a harmonia entre o desejo e a alma, que Lúcio deverá atingir no final.

É no papel de espectador que Lúcio / burro assiste ao desenrolar dos últimos acontecimentos da vida de Cáríte. Na linha da tradição trágica, cabe ao mensageiro relatar o morticínio. Lúcio parece associar a sorte da jovem à sua própria desgraça, uma vez que com ela partilhou provações, como ele próprio sublinha (...*puellae illius, quae mecum apud latrones pares aerumnas exanclauerat*)³⁹. Devia antes temer a sorte de Trasilo. O escravo mensageiro, ao referir-se à *ruina cupidinis*, na qual se precipitava o pretendente de Cáríte, faz reflexões que soam a advertências: *Quidni, cum flamma saeui amoris parua quidem primo uapore delectet, sed fomentis consuetudinis exaestuans inmodicis ardoribus totus amburat homines*⁴⁰ ('E porque não, se a chama do amor cruel, débil, a princípio, nos deleita com o seu calor, mas fomentada pelo hábito, se eleva num incêndio desenfreado que abrasa todos os homens?'). E mais à frente apresenta o resultado da *furiosa libido*: *Spectate denique, sed oro, sollicitis animis intendite, quorsum furiosae libidinis proruperint impetus* (8.3) ('Ora reparem então, por favor, considerem com a maior atenção até onde podem levar os impulsos de um louco desejo!'). Note-se que Lúcio não refreia a lascívia mesmo relação a Cáríte: quando a vê entrar na caverna, descreve-a como *concupiscenda* até para o burro que ele era (4.23) e, quando a transporta no dorso, durante a fuga frustrada, aproveita para, disfarçadamente, lhe beijar os pés (6.28).

Também discurso proferido por Cáríte contra o assassino do marido soa como um aviso a Lúcio. Se este persistir nos seus erros, poderá ter o mesmo destino que Trasilo: vaguear no mundo das trevas. No caso de entendermos o romance como apologético na sua totalidade, apresentam-se ao protagonista dois caminhos opostos: o de Cáríte e Tlepólemo, isto é de Ísis e Osíris, e o de Trasilo e de Set; o da redenção e o da perdição, o da luz e o das trevas⁴¹. Mas, além do

³⁹ *Met.* 8.1. O termo *aerumna* é frequentemente usado para designar as tribulações de Lúcio (cf. 3.29; 7.2; 7.16; 7.27; 8.26. Vide TATUM, J., "The tales in Apuleius' *Metamorphoses*" cit. 489 n.10.

⁴⁰ *Met.* 8.2. Cf. TATUM, J., "The tales in Apuleius' *Metamorphoses*" cit. 517.

⁴¹ No livro 11, Ísis manifesta-se na lua. Osíris aparece assimilado ao sol em Plutarco: vide BRENK, F.E., "In the Image, Reflection and Reason of Osiris. Plutarch

mérito e das escolhas individuais, há que contar com a graça divina. Como predestinado, Lúcio será resgatado das tribulações (*aerumnae*) pela providência de Ísis. Depois de dez livros em que impera a Fortuna cega, o livro onze é caracterizado pelo triunfo da Fortuna clarividente⁴², que representa a libertação do terror resultante da impotência do homem perante a *tyche*, como se depreende das palavras do sacerdote:

'Nam in eos, quorum sibi uitas <in> seruitium deae nostrae maiestas uindicauit non habet locum casus infestus. Quid latrones, quid ferae, quid seruitium, quid asperrimorum itinerum ambages reciprocae, quid metus mortis cotidianae nefariae Fortunae profuit?' (11.15)

‘É que contra aqueles, cujas vidas foram reivindicadas pela majestade da nossa deusa para o seu serviço, nada podem os acontecimentos adversos. Ladrões, animais selvagens, escravatura, andanças por duríssimas veredas, o medo diário da morte: o que é que isso aproveita à abominável Fortuna.’

Nesta perspectiva, também a tragédia de Cáríte, que o protagonista acompanha de perto, adquire um novo significado. Do ponto de vista do crente, a “Graça”, não é desafortunada porque se manteve fiel aos princípios da deusa. Tal como Ísis e Osíris ou Cupido e Psique, Cáríte e Tlepólemo não são separados pela morte. E o sustentáculo da união do casal é o amor puro (*sancta caritas*), por oposição à *furiosa libido* e às *seruiles uoluptates*.

Sem Ísis, a vida do homem é trágica e desprovida de esperança: nos dez primeiros livros das *Metamorfozes*, o homem está sujeito às tribulações devidas à perversidade humana e distribuídas arbitrariamente pela *Fortuna caeca*. Mas, de acordo com o discurso do sacerdote no livro 11, as provações de Lúcio inserem-se no seu processo ascético. A tragicidade da existência humana dá então lugar à esperança; ao jugo da necessidade sucede a providência divina; ao medo e à morte sucede a graça e a redenção - ideias também desenvolvidas, numa perspectiva monoteísta, pelo cristianismo florescente.

and the Egyptian Cults” : PÉREZ JIMÉNEZ, A. – CASADESÚS BORDOY, F. (eds.), *Estudios sobre Plutarco: misticismo y religiones místicas en la obra de Plutarco* (Actas del VII Simposio Español sobre Plutarco, Palma de Mallorca, 2-4 de noviembre de 2000), Madrid, Ediciones Clásicas, 83-98.

⁴² Met. 11.15: *In tutelam iam receptus es Fortunae, sed uidentis, quae suae lucis splendore ceteros etiam deos illuminat. (...) En ecce pristinis aerumnis absolutus Isis magna prouidentia gaudens Lucius de sua Fortuna triumphat.*

AS HISTÓRIAS NO *ASINUS AUREUS* DE APULEIO E A SUA RELAÇÃO COM O ROMANCE

CLÁUDIA AMPARO AFONSO TEIXEIRA

Universidade de Évora

Abstract: The odyssey of Lucius integrates several stories, passible of grouping in two distinct narrative sets: the first one, formed by the story of 'Cupid and Psyche' and the episodes of Charite and Haemus/Tlepolemus; the second one, formed by the adultery and crime stories of books IX and X. In sharp contrast with the stories of adultery and crime – which, usually, agree to the ideological stadium of Lucius' manifest decay –, the first narratives offer euphoric examples of victories on the most varied forms of *Fortuna's* expression. Besides, those stories echo strong literary influences of well established genres, such as the heroic narrative, in the case of Haemus; the idyllic narrative in Cupid and Psyche story; the tragic one, in the outcome of the story of Charite and Tlepolemus. The conjugation of the literary nature of the texts with elements as the extension and the thematic, structural and syntactic organization, raises the issue about their definition in the *Asinus aureus'* structure. The present paper aims at showing how these stories don't represent narratives merely complementary of Lucius' odyssey, but state as central odysseys as this one – viewed, however, from the standpoint of the conventional values of the genre defining each one of them.

Bastaria uma pequena abordagem ao *Asinus aureus* de Apuleio para o leitor se aperceber da quantidade de histórias que integram o romance, histórias essas para as quais, aliás, se alerta imediatamente no prólogo do romance (1.1): *sermone isto Milesio uarias fabulas conseram* («vou entretecer, nesta toada milésia, histórias variadas»).

A consideração, ainda que generalista, destas *fabulae uariae* permite constatar a sua divisão em dois grandes grupos temáticos: o primeiro agrega as histórias da primeira etapa metamórfica do romance, como o conto de Amor e Psique e as histórias de Cárite e Hemo/Tlepólemo; o segundo reúne o conjunto de histórias que dominam os livros IX e X, e que têm como centro temático o crime e o adultério.

Apesar de estas histórias apresentarem, na sua relação com o romance, uma estruturação que combina várias séries sequenciais, em

que pequenos episódios, centrados no desenvolvimento da odisseia de Lúcio, alternam com um conjunto de episódios de extensão variável, não é possível deixar de notar o acentuado contraste ideológico entre os motivos que dominam as narrativas desses grupos. Com efeito, se as histórias do segundo grupo manifestam uma acomodação clara ao universo do romance, pois, ao incidirem tematicamente no tratamento de personagens representativas de determinadas patologias sociais, permitindo, deste modo, o desenvolvimento da narrativa através do contacto do herói com mundos ajustados à luz de uma sociedade eticamente marginal, não só concordam com o estádio ideológico da manifesta decadência de Lúcio, mas contribuem também para a ilustração das coordenadas do mundo degradado, caótico, desordenado e injusto pelo qual o herói se encontra em trânsito; já as narrativas do primeiro grupo, embora ofereçam elementos potencializadores de meditação sobre as causas subjacentes à queda do protagonista, nomeadamente sobre a *curiositas* (Psique), e sobre as circunstâncias regedoras do mundo em que se encontra, de que é exemplo a natureza destrutiva da Fortuna (Cárite e Tlepólemo), não deixam de se configurar como exemplos de vitórias sobre as mais variadas formas de expressão da *Fortuna* – vitórias que, no que respeita ao plano material do romance, apontam, efectivamente, para o desfecho da odisseia de Lúcio; e, no que respeita ao plano ideológico, para a solução religiosa expressa pela intervenção de Ísis.

No entanto, se, por um lado, as histórias de Psique, Cárite e Hemo / Tlepólemo se constituem como parte integrante da narrativa de Lúcio, por outro lado, estabelecem entre si uma não menos complexa teia de relações, agilizadas quer pelos universos temáticos que desenvolvem, quer pelas semelhanças estruturais – observadas, sobretudo, entre a de Psique e Cárite –, quer pelo complexo encadeamento das respectivas sintaxes diegéticas, formatadas, sucessivamente, em uma relação de dependência: é, com efeito, a angústia de Cárite que desencadeia a narração do conto de Amor e Psique; o sequestro dos ladrões motiva o aparecimento de Hemo; e os reveses que sofreram, em assaltos recentes, a aceitação do jovem na quadrilha; por sua vez, o resgate de Cárite assume-se como condição *sine qua non* para o desenrolar da sua própria história trágica.

A estes factores – suficientes para atrair à discussão o problema das centralidades do romance –, adiciona-se ainda o facto de, no quadro geral do *Asinus aureus*, estas narrativas ecoarem, por oposição ao realismo interno dos episódios accionais que envolvem Lúcio, influências literárias acentuadas, que as modelizam de acordo com determina-

dos traços de géneros pré-consagrados, ou seja, a narrativa heróica, no caso de Hemo, a narrativa idílica, no conto de Amor e Psique, e a tragédia, no desfecho da história de Cárite e Tlepólemo.

Deste modo, a conjugação da natureza literária dos textos, intrinsecamente marcada por uma essencialidade valorativa, com factores como a extensão, a organização temática, estrutural e sintáctica, levanta o problema da definição das narrativas no quadro do romance: constituem estas narrativas meras estruturas formalmente complementares do percurso de Lúcio e, portanto, subsidiárias da linha que define o *Asinus aureus* como romance? Ou essa complementaridade traduz-se em uma apresentação de percursos semelhantes ao de Lúcio, equacionados, porém, à luz dos valores tradicionalmente associados ao género que os enforma?

1. O conto de Amor e Psique

A definição da função do conto de Amor e Psique no quadro do *Asinus aureus* de Apuleio implica, desde logo, uma tomada de posição relativamente à definição da matéria narrativa do conto – que, tal como a de Lúcio, desenvolve uma história de queda, agilizada pela *curiositas* da protagonista, e ascensão ontológica, promovida pela intervenção de uma divindade –, pois, o entendimento que dela se faz condiciona a sua ligação e o modo dessa ligação ao universo do romance.

Essa questão é indissociável do problema do estabelecimento das fontes literárias do conto. A discussão da crítica relativa a este problema tem manifestado a tendência para a aceitação de que o conto constitui uma reelaboração de versões tradicionais¹ anteriores a Apu-

¹ WALSH (1995), 377, define o conto como «a folk-tale with mythological additions»; WRIGHT (1971), 273-284, considera que a versão do conto de Apuleio assenta em uma longa tradição prévia, literariamente reelaborada; SCHLAM (1976) inclina-se para a consideração de que o conto representa uma versão elaborada de um conto tradicional, mas faz a *retractatio* dessa posição em SCHLAM (1993). Com base na análise das variantes, constata que «The plot of the Apuleian narrative (...) does not preserve any single and complete folktale»; e exemplifica a afirmação, idem, 66, com o facto de motivos como a intemporalidade expressa em *Erant quadam ciuitate* não constituir um topos exclusivo da narrativa tradicional; de igual forma, idem, 65, «The report by Psyche's sisters that her husband is a monstrous snake, and her acceptance of this report, indicate the existence of the motif, but do not make the tale an example of the monster-mate type.» Acrescenta ainda, ibidem, que o motivo da interdição «does not (...) bring the story in Apuleius any closer to a single tale-type. Violation of the taboo is subordinate to the attack of the sisters in the first half of the Apuleian narrative

leio, posição que assenta no reconhecimento de que a narrativa de Amor e Psique obedece, no plano da construção, à morfologia e sintaxe do conto tradicional e mitológico. Com efeito, motivos presentes no conto, como a beleza (que suscita inveja), o afastamento da casa paterna, o desconhecimento da verdadeira identidade do noivo, a interdição, o incumprimento dessa interdição, a separação decorrente da culpa, as provas e a união final constituem² traços fundamentais do *epos* tradicional, cuja sintaxe permite uma organização em sequências variáveis.

Apesar do reconhecimento da presença estruturante desses motivos, a tessitura narrativa deixa perceber claramente uma intervenção literária do conto, que revela influências que assentam em tradições variadas,³ na literatura alexandrina,⁴ no romance grego,⁵ a que se juntam alguns elementos da milésia⁶ e ecos euripidianos.⁷ Embora estes

and it plays no role in the second half.» Este último dado não corresponde, no entanto, à quebra da interdição relativa à abertura da caixa em 6.20.

² PROPP (1992); vide, a propósito da estrutura proppiana do conto de Amor e Psique, MANTERO (1973).

³ Como, por exemplo, na tradição alegórica ocidental, visível nos motivos do terror inspirado pela divindade aos humanos e no tema da expiação.

⁴ De que são exemplos a presença de Pã na narrativa, bem como de outros motivos arcádios.

⁵ Como os motivos da idealização da beleza de Psique e a vivência de aventuras com vista à superação de entraves ao enlace amoroso.

⁶ Estes elementos são apontados como influências do conto por PARATORE (1995), 175-192, que assenta a sua argumentação na consideração de que é diminuta a influência da tradição popular no conto. No tocante às semelhanças do conto com o romance grego, parece-nos que a interpretação de BAKHTIN (1993), 216, afasta a definição do conto desse tipo de narrativa: «Se o problema fosse outro, se, por exemplo, como resultado das experiências e das aventuras vividas, a paixão inicial e repentinamente surgida entre os dois heróis tivesse ficado mais forte, tivesse superado problemas ou adquirido novas qualidades de amor sólido e experimentado, ou que os próprios heróis se tivessem tornado adultos e melhor conhecedores um do outro, então teríamos diante de nós um tipo de romance bastante avançado e bem diferente do romance de aventuras europeu e, em absoluto, não seria romance grego. Pois, nesse caso, embora os pólos do enredo permanecessem os mesmos (a paixão no início – o casamento no final), as próprias peripécias que retardam o casamento adquiririam sentido biográfico (...) ou talvez psicológico, apresentar-se-iam implicadas no tempo real da vida dos heróis, modificando-os (...). Mas no romance grego não acontece absolutamente nada disso: há um hiato puro entre os dois momentos do tempo biográfico, que não deixa nenhum vestígio no carácter e na vida dos heróis.»

⁷ Elementos desenvolvidos por SMITH (1998), 69-82. HARRISON (1998), 51-68, observa que a inserção do conto na narrativa é semelhante ao processo épico da narração *a posteriori* feita por Eneias e Ulisses na corte de Dido e de Alcínoo e estabelece paralelos entre a catábase de Psique e a catábase virgiliana.

elementos contribuam para a criação de um ambiente cuja elaboração se encontram afastada do modelo do conto tradicional, verifica-se que não são, no entanto, suficientemente expressivos para a definição do conto fora das fronteiras do quadro narrativo de teor mitológico.

Com efeito, e apesar das semelhanças de forma entre os dois universos ficcionais, são bem distintos os traços de conteúdo. Se na odisséia de Lúcio o colapso entre ficção e realidade (determinado, entre outros elementos, pelo carácter fantástico da metamorfose) é compensado pela complexidade de vozes e de pontos de vista que se fazem sentir ao longo do romance, pela feição problemática do herói e pela presença de um estrato civilizacional, patente quer nas histórias de crime e adultério, quer nos juízos relativos à justiça e à religião, quer na expressão do modo de vida dos interlocutores –, o ambiente da narrativa de Amor e Psique, ao assentar a sua estrutura no mito, desenvolve uma representação ideal e idealizada de um percurso sublimado estruturado à luz de uma certa idealização demonstrativa.

No entanto, estas diferenças – que configuram uma história de natureza bem distinta – não constituem obstáculo a que o conto, precisamente porque beneficia do potencial infinito do mito para se constituir como recurso alegórico,⁸ agilize um amplo quadro de relações temáticas, estruturais e conceptuais com a narrativa principal, actualizado nos inúmeros paralelos observados entre as histórias de queda e ascensão de Psique e de Lúcio.

Os paralelos enunciados evidenciam que o conto em muito ultrapassa⁹ a função enunciada (forma de consolo a Cáríte) no plano imediato da narrativa.¹⁰ Com efeito, apesar de consistir em uma estrutura naturalmente condensada, o conto de Amor e Psique exprime as coordenadas de uma saga problemática semelhante à que Lúcio vive no romance. De um ponto de vista simbólico, conto e romance encontram-se enquadrados por um substrato platónico, que ecoa a alegoria da ascensão da alma ao divino através do amor (*Phaed.* 246a – 257b;

⁸ Usamos o termo ‘alegórico’ em sentido clássico, ou seja, na acepção em que o termo se afirma como «trazer em simultâneo» (de *ymballein*), tanto na perspectiva do conto em relação ao seu significado, como na perspectiva do significado do conto em relação ao significado do romance.

⁹ Como o indicariam, logo a priori, a posição central que ocupa no romance e a extensão de quase três livros.

¹⁰ As palavras que introduzem o conto, (4.27) *sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus euocabo* («Pois bem: eu vou agora atrair-te a atenção com histórias divertidas e contarellos de velha») ecoam as palavras do prólogo do romance (1.1): *At ego tibi sermone Milesio uarias fabulas conseram* («vou entretecer, nesta toada milésia, histórias variadas»).

Symp. 201d – 212c); e, em ambos os casos, o plano ascensional desenvolve-se através dos tempos que expressam os ‘momentos de crise’ de cada protagonista.¹¹ No entanto, esses paralelos¹² ultrapassam o enquadramento temático que desenvolve o tema da queda e ascensão e estendem-se ao próprio desenvolvimento material das histórias: «There are notable similarities between Lucius and Psyche as hero and heroine of their respective stories. Both are distinguish origins, which avail them nothing. (...) Each is exposed to the assaults of a malignant Fortune (...) in a hostile and uncaring world. Both are saved in the end by the undeserved intervention of divine grace. (...) In both stories the theme of *improspera curiositas* is central. Both human protagonists obstinately persist in the path to ruin, blind and deaf to repeated warnings, direct in Psyche’s case, indirect for the most part in Lucius’ (...). Both submit to a goddess and are required to undergo ordeals, which lead to a final state of union, in Psyche’s case with Love, in Lucius case (mystically) with Isis, who among other things is *Venus caelestis* (...). As part of their ordeals each undergoes a kind of death in the course of a descent to the Underworld, physical in Psyche’s case, symbolic in Lucius’. The outcome of both unions is *Voluptas* (...). The divine protagonist of both stories shade, so to say, into one another. Venus appears in book XI as one of the guises of Isis, who is also identified with both *Fortuna* and *Providentia*.»¹³

A última queda de Psique, novamente motivada pela *curiositas*, antecipa o estágio ideológico de Lúcio antes da salvação e a ideia de que a caminhada obrigatória (como consequência dos erros cometidos) e intrinsecamente marcada pelo erro não é susceptível de, *per se*, promover a aprendizagem necessária ao resgate dos erros e das condições em que caíram os heróis. O preceito acomoda-se, no entanto, à tipologia da narrativa de salvação, na qual a ideologia reflecte, antes de mais, as rupturas, as desuniões e as crises da própria vida, semeadas de impasses internos e individuais, ou seja, as etapas da vivência do

¹¹ A exegese da leitura neoplatónica do conto pode ver-se em DOWDEN (1982). A análise do conto, em RAMBAUX (1995). Sobre a representação do conto na arte visual, vide MAASKANT-KLEIBRINK (1990).

¹² Também em relação ao plano transcendente do romance a narrativa agiliza paralelos religiosos, visíveis nos ecos isíacos presentes na história, de que são exemplo os motivos da inveja das irmãs, subjacentes à separação, a odisseia de Psique em busca de Cupido, e a vitória final sobre a adversidade. Esses paralelos evidenciam-se no motivo da destruição de Osiris pelo irmão, Set (que aspirava à posição de deus supremo), bem como na odisseia que Ísis realiza para encontrar Osiris e na ressurreição que lhe proporciona.

¹³ KENNEY (1990), 13-16.

homem sob a forma de experiências,¹⁴ e não a sua transformação em definitivo, possibilitada apenas pela divindade.

Neste sentido, o que as longas caminhadas do conto e romance manifestam é a ideia de que a reconstituição do ideal (que, no caso de Psique, se centra no Amor e, no de Lúcio, na recuperação da figura humana) não é apanágio do ser errante. A este compete apenas (e neste ponto, a odisseia de Lúcio é muito mais expressiva do que a de Psique) o desejo de recepção do benefício que, no caso dos dois heróis apulianos, se amplia na subsequente fusão da vida humana com a vida da divindade – e só então se completa a viagem que assenta no topos da imagem do homem, alegoricamente desenvolvida à luz dos motivos da transformação e da identidade. Deste pressuposto, nascem, no conto, *Voluptas*, e, no romance, a alegria expressa nas palavras do fecho: *gaudens obibam*.

No que respeita ao destino de Lúcio, apesar de o conto de Amor e Psique evidenciar uma função promotora de auto-reflexividade, a reacção à história por parte do herói inscreve-se em uma linha estritamente sensorial (6.25): *Sed astans ego non procul dolebam mehercules quod pugillares et stilum non habebam qui tam bellam fabellam praenotarem* («Eu estava não muito longe e, palavra, lamentava não ter tabuinhas e estilete para registar tão bela historieta.»).

2. A história de Cárite e Hemo/Tlepólemo

O desfecho do conto de Amor e Psique marca o regresso da narrativa à odisseia de Lúcio. Os ladrões voltam ao covil e levam o burro para servir de transporte a mais mercadoria roubada. A prestação do herói é fraca e os salteadores resolvem matá-lo no dia seguinte. Mais tarde, depois de uma tentativa frustrada de fuga com Cárite, o mesmo ladrão que anunciara a atribuição do assalto a Lúcio traz uma nova aquisição para a quadrilha, Hemo. Hemo apresenta-se como um ladrão trácio, cujo bando tinha sido aniquilado pela intervenção de uma mulher, Plotina, que, disfarçada de homem, acompanhara o marido no exílio. Quando são dizimados pela quadrilha, Plotina implora a César o desmantelamento do bando. Só Hemo escapara ao ataque dos soldados,

¹⁴ Veja-se, a este respeito, a afirmação de Lúcio em 9.13, diferida e disjuntiva do contexto, na qual agradece à figura asinina o ter-lhe permitido tornar-se *multiscius*, adjectivo cujo significado se liga às experiências vividas (*uariisque fortunis exercitatum*) e não a qualquer espécie de transformação ontológica.

porque, disfarçado de mulher, conseguira passar pela guarda sem ser reconhecido.¹⁵ A narrativa das proezas do trácio vale-lhe a consideração dos ladrões e a consequente eleição para chefe do bando. Hemo, que afinal era Tlepólemo, o noivo de Cáríte, oferece um banquete aos novos companheiros, embriagaos convivas e salva a donzela, que entra na cidade sentada sobre o dorso de Lúcio. Tlepólemo regressa, acompanhado por Lúcio e por alguns populares, à gruta e aniquila o bando.

A detecção do significado da história de Hemo beneficia, no entanto, da consideração paralela das histórias dos ladrões, narradas anteriormente, no livro IV (4. 9-21). Na primeira, conta-se o assalto à casa de Críseros. Durante o arrombamento, o chefe dos ladrões, Lâmaco, fica com o braço preso na porta. Os sócios cortam-lhe o braço, para que possa fugir. No entanto, durante a fuga, o ferido não consegue acompanhar os restantes; e, para não comprometer os companheiros, suicida-se. Na segunda história, narra-se o assalto a casa de uma idosa. Como o ladrão atirava o produto do saque pela janela, a dona da casa convence-o de que os vizinhos, no exterior da casa, beneficiavam do roubo. O salteador, intrigado, assoma à janela; a dona da casa empurra-o e o ladrão morre da queda. A terceira história conta que Trasileão, disfarçado de urso, se introduzira em casa de um rico homem, de forma a poder abrir a porta aos restantes durante a noite. Mas um dos criados, pensando tratar-se de uma fera à solta pela casa, atíça-lhe os cães de caça. Trasileão, para não denunciar os companheiros, suporta todos os golpes, e acaba por morrer, trespassado por uma lança. As histórias dos ladrões constituem, nesta fase do romance, o primeiro exemplo de narrativas às quais subjazem influências literárias acentuadas. Na verdade, apesar de apresentarem alguns elementos de natureza popular, todas as narrativas manifestam a presença de traços distintivos das narrativas épicas. Além de elementos como a recitação a posteriori, em contexto de banquete, Cooper,¹⁶ observa que «It is highly significant that throughout this book the thieves are characterized as epic heroes, clothed traditionally have been thought most admirable. Lamachus, the leader lost in the “siege” of “seven-gated Thebes”

¹⁵ FRANGOULIDIS (1994a), 346-347, observa que «In this respect Tlepolemus' fictional tale of Plotina can be seen as thematically relating to the narrative within which it is inserted and, in a way, as foreshadowing the fate that awaits the brigands. Unlike the attentive listeners/readers, however, the tale's internal audience, the robbers, fail to draw a connection between Plotina's disguise and that of pseudo-Haemus (...).»

¹⁶ COOPER (1980), 441-442.

[*Thebas heptapylos* – 4.9] during the “attack” on Chryseros, is wonderfully described as a virtuous hero and leader of his “troops” [4.10]. In his extremity Lamachus exhorts his men to kill him *per fidem sacramenti* [4.11], an act which his noble and scrupulous band of thieves eschew. (...) Similarly, Thrasyleon receives from one of his comrades the following grandiloquent salute, totally befitting a hero, but appropriate to his own character only within the peculiar environment of Apuleian morality, where hero and thief are one: ‘*sic etiam Thrasyleon nobis periuit, sed a gloria non periuit*’ [4.21 «E, assim, Trasilô pereceu para nós, mas não pereceu a sua glória»].» A crítica aponta ainda semelhanças entre o disfarce de Trasilô, descrito como *anceps machina*, e a ocultação dos guerreiros gregos, dentro do cavalo, descrito, na *Eneida*, como *fatalis machina*.

De igual modo, também a intervenção de Hemo apresenta, segundo a crítica, elementos característicos do universo épico,¹⁷ sobretudo da *Iliupersis* virgiliana. Além da linguagem épica, característica que partilha com as restantes histórias, o próprio nome do herói (um nome plurissignificativo) ecoa o de uma famosa montanha,¹⁸ elemento que estabelece um paralelo com a descrição da face material do perigo grego na *Eneida*, uma vez que os Gregos *instar montis equum* (...)

¹⁷ FRANGOULIDIS (1992), 73, sustenta que «(...) Apuleius (...) has composed a tale that incorporates features of an epic narrative: the heroic theme of abduction and the subsequent punishment for her unjust captivity; the epic motif of trickery and disguise, etc.». O crítico observa ainda, idem, 61, paralelos entre o episódio de Hemo e o de Polifemo na *Odisseia*: «What has not been properly assessed, however, is that the scenery of the cave, the emphasis on Tlepolemus’ cleverness and trickery which suggested a Vergilian comparison, and the strategy of the execution of the robbers’ band may point to a comparison with Homer’s description of Odysseus’ punishment of the Cyclops and his safe exit from the cave. Further, the Homeric hero employed wine in his plan to blind Polyphemus and, thereby, achieve a safe escape for himself and his companions from the monster’s cave.» E atribui a presença da referida evocação a um reflexo da admiração de Lúcio, expresso em 9.13, «for the diuinus auctor of the genre». No entanto, e apesar dessa admiração, idem, 73, «(...) these epic motifs and echoes receive such a treatment in the novel as to call attention to the incompatible and inverted development within their new literary environment in comparison to their handling in the original setting.» Relativamente à formulação épica, e apesar da evidência dos paralelos, a transcontextualização dos elementos para o romance implica que ocorram não em situações épicas (porquanto esta narrativa implica um enquadramento ideológico e situacional diferente do enquadramento do romance), mas apenas heróicas (situações cuja estruturação partilha motivos com a narrativa épica, e de que são exemplo os motivos da superação, do sacrifício, da caracterização física dos intervenientes, da capacidade de gestão bélica).

¹⁸ HIJMANS (1978), 408.

aedificant (En. 2.15 «constroem um cavalo alto como uma montanha»); de igual forma, os Troianos, depois de trazerem o cavalo para dentro da cidadela, festejam o suposto fim da guerra e embriagam-se (En. 2.265 *urbem somno uinoque sepultam* «cidade amortalhada pelo sono e pelo vinho»); também os ladrões, depois de acolherem Hemo dentro da caverna e de o proclamarem chefe do bando,¹⁹ seguem o mesmo processo; os Troianos morrem à mãos dos Gregos que, em virtude do êxito do estratagema, entram na cidade *parati neci* (En. 2.333 «preparados para matar») e os ladrões, *parati morti*, morrem às mãos de Tlepólemo e dos seus ajudantes.²⁰

Em universos temáticos e estruturais análogos (sobretudo no que toca às intervenções de Hemo e Trasileão)²¹ ressalta como elemento distintivo entre as histórias a dissensão entre a forma eufórica como se conclui a intervenção de Hemo, por oposição ao inêxito que traduz o desfecho das histórias do livro IV. A interpretação de diferentes desfechos para padrões de acções semelhantes tem sido entendida de forma variável, com extensões centradas no ‘efeito cómico’, gerado pela aplicação de elementos heróicos a personagens que se revelam vulgares ladrões;²² e interpretações concordantes com o universo ético do romance, que determina o castigo dos ladrões, porquanto símbolos

¹⁹ FRANGOULIDIS (1994a), 344-345, aponta uma diferença de natureza accional para a justificação da vitória de Hemo e para a derrota de Trasileão: «This insistence of Thrasyleon on maintaining his bear disguise contrasts most sharply with Tlepolemus’ tactic within the robbers cave. On becoming their chief, Tlepolemus takes a new role. Such an assumption of a new persona becomes clear in the context where Tlepolemus puts on the outfit which the robbers offer to him, when they inaugurate him as their chief. (...). This outfit transforms him (...). It is precisely in this new role that Tlepolemus puts into effect his trickery of drugging the robbers to sleep with wine, liberates his bride from captivity, and, unlike Thrasyleon, safely exits the cave (...).»

²⁰FRANGOULIDIS (1992), 60, conclui, a respeito da influência literária do episódio, que «It is not impossible, therefore, that Charite’s recapture constitutes an *imitatio cum uariatione* of Vergil’s description of the capture of Troy.»

²¹FRANGOULIDIS (1994a), 345, centra-se, sobretudo, no motivo dos disfarces e da mutação dos papéis das personagens, para estabelecer conexões entre as histórias: «Tlepolemus impersonates a renown criminal, Haemus, in order to assume the leadership of the brigands and then liberate his bride from captivity in the robber’s cave. Likewise, the bandit Thrasyleon willingly assumes an animal disguise in order to penetrate Demochares’ house, let in the rest of the company of his comrades, and then plunger it. (...). The tale’s own audience, the robbers, however, fail to note this connection, and thus to gain an understanding of the new recruit’s disguise and intentions.»

²²ESPOSITO (1989), 306-322.

representativos do mundo desordenado, e o êxito de Hemo, por se constituir símbolo da tentativa de ordenação desse mesmo mundo.²³

Se, em primeira análise, as diferenças parecem, efectivamente, decorrer dos motivos accionais valorativos que presidem aos vários episódios, marginais no que respeita aos ladrões, de feição antimarginal no que respeita a Hemo, o posterior desenvolvimento do destino do herói levanta novos problemas, que alargam a interpretação das histórias à contextura ético-moral expressa pelo romance.

No entanto, no que respeita ao plano global do romance, o que resulta desta primeira fase da história – em que o resgate de Cáríte, tal como a subida ao Olimpo por parte de Psique, constitui, efectivamente, um êxito –, é uma mensagem de vitória sobre a adversidade, em um contexto onde, de acordo com os princípios que presidem ao universo do romance, não deveriam (tal como sucede nos livros IX e X) existir vitórias. Este factor parece legitimar a opinião de que à primeira e segunda etapas do ciclo metamórfico correspondem não só diferentes níveis de estruturação dos episódios, mas também diferentes objectivos relativamente à expressão do plano ideológico.

Um mensageiro vem anunciar o desfecho trágico da história da jovem. Depois do casamento, um dos antigos pretendentes de Cáríte, Trasilo, aproveita uma caçada para simular um acidente e assassinar Tlepólemo. Inspirada por um sonho em que Tlepólemo lhe narra os acontecimentos da sua morte, resolve vingar-se. Convida Trasilo para um encontro nocturno, manda servir um vinho soporífero ao assassino e, quando este adormece, trespassa-lhe os olhos. Depois corre para o túmulo do marido e crava no peito a espada de Tlepólemo. Cáríte é restituída ao marido como *perpetua coniux* (8.14). Trasilo encerra-se no mesmo túmulo e autocondena-se à morte por inanição.

Embora a história de Cáríte se desenvolva, tal como a de Psique²⁴ à volta de um eixo temático centrado no binómio ‘perda e reconquista’,

²³ GIANOTTI (1986), 59-83.

²⁴ BARRETT (1994), 74-75, observa que «Charite (from the Greek charis, meaning ‘grace’ or ‘charm’) and Psyche (soul) are beautiful woman who are destined to marry. In Greek iconography, Charite often replaces Psyche as the bride of Cupid. Both are torn away against their wills on their wedding day and become unwilling guests of their male captors. (...) Charite is literally torn from her mother’s arms by the robbers (4.26) who imprison her in a cave. She is a helpless captive who fears, for good reason, that she will be either murdered or held for ransom by the robbers. As directed by an oracle, Psyche is left by her family on a cliff as a sacrificial bride to a terrible monster (4.33-35). (...) Her sisters warn her that her suitor may indeed be the devouring serpent that they all feared.»

não é possível evitar a constatação da aparente inversão traduzida pelo desfecho das narrativas, ou seja, a sublimação de Psique e a morte, em circunstâncias trágicas, de Cáríte.²⁵

A presença de elementos trágicos na história de Cáríte tem sido entendida de forma muito distinta pela crítica:²⁶ eco virgiliano da história de Dido,²⁷ reminiscência das tragédias sofoclianas,²⁸ exemplo de desintegração de personalidade,²⁹ em sentido mais moderno, constituem elementos de interpretação da história.

Pensamos, no entanto, que, apesar das múltiplas referências e ecos literários presentes na narrativa de Cáríte, é na dimensão apologética da obra que a acção da heroína, bem como as várias transformações pelas quais a sua história vai passando, encontram significado pleno. Com efeito, a aceitação da circunstância de que o *Asinus aureus* constitui uma obra de matriz religiosa, implica a consideração de que a acção de Cáríte, após a morte de Tlepólemo (em condições muito

²⁵ A profunda diferença entre os destinos das heroínas mais evidente se torna, caso se tenham em consideração os antecedentes accionais das personagens, que assentam em uma distinção entre o erro de Psique, a *curiositas* (reiterado, novamente, antes da redenção), e a ausência de erro, no tocante a Cáríte.

²⁶ BRANDÃO (1996), 183-195, analisa o carácter trágico do episódio em perspectiva formal, e evidencia a possibilidade da dramatização do episódio em quatro actos. COOPER (1980), 448, entende a existência de uma linha de condenação da violência associada às acções de Cáríte e também de Tlepólemo. Deste modo, o destino das personagens evidenciaria a condenação de Apuleio relativamente à moral agressiva típica da épica que define ambas as personagens: «In so doing, (...) Apuleius negate the moral validity of the aggressive action which characterizes epic (...)» e idem, 456-457, observa que «Once more, Apuleius is assuring us that aggressive action, whether performed by a man or a woman and whether given masculine or feminine associations, only gives the appearance of being at times justifiable when in fact it is never to be morally condoned. To attribute this kind of moral guilt to such sympathetically drawn characters as Tlepolemus and Charite (...), surely contradicts the reader's positive emotional response towards them. If one considers, however, the author's evangelical and didactic intent, it becomes evident that Apuleius must have considered himself to be drawing on his own superior religious insight in order to show the typical, unenlightened reader that the ordinary standards of good and evil, innocence and guilt are not truly valid.» Discordamos desta posição, nomeadamente no que toca à associação que se faz entre a natureza da acção de Cáríte após a morte de Tlepólemo e a acção épica. Com efeito, os motivos da vingança e da violência não constituem, em essência, elementos exclusivamente épicos.

²⁷ HARRISON (1996), 516.

²⁸ WALSH (1995), 164.

²⁹ SHUMATE (1995), 110-111.

semelhantes à de Osíris),³⁰ se aproxima da própria saga isíaca, na qual a morte do deus catalisa uma modificação do papel da deusa: se, em fase inicial, coube a Osíris pacificar a terra, depois da sua morte, é Ísis quem protagoniza a saga divina da vingança e da ressurreição do deus. Desta forma, a acção de Cáríte parece acomodar-se ao sentido da acção de Ísis, após a morte de Osíris. Além disso, também o desfecho da narrativa divina e da narrativa de Cáríte apresentam valências de significado. Com efeito, o desenlace da narrativa de Ísis determina que os valores de referência associados aos deuses adquiram, fruto do abandono do mundo terreno por parte de Osíris, valores espirituais que amplificam o papel da divindade na sua relação com o homem: «In Egyptian religious thought it was not the earthly rule of Osiris that was significant but the miracle of his resurrection from death, offering the hope of a continuity of existence for everyone in the underworld (...).»³¹

Esta ideia parece aplicar-se ao sentido da história trágica de Cáríte. Com efeito, o compromisso de reparação, resultante da possibilidade de redenção em contexto *post mortem*, evidenciado pela expressão *perpetua coniux*, apresenta-se como solução resgatadora da inexorabilidade do sofrimento, promovido pela intervenção, na vida humana, do caos e da violência, elementos que decorrem, simultaneamente, do contexto ideológico da acção da *Fortuna* (associada a Trasilo, na história de Cáríte) e da divindade opositora, Set, à tríade sagrada egípcia (na narrativa de Ísis).³²

³⁰ Sobre os elementos que concorrem para a definição de Tlepólemo como hipóstase de Osíris, vide HIJMANS (1986), 407-414; GRIFFITHS (1975), 141-166, esp. 152 e seg.; TEIXEIRA (2000), 93-95.

³¹ HART (1990), 33.

³² De igual modo, e a despeito da autocondenação à morte por parte de Trasilo, a noção de justiça divina aplica-se com maior premência do que o castigo terreno. Significativas a esse respeito são as palavras que Cáríte lhe dirige no momento em que lhe decreta a punição (8.12): *Lumen certe non uidebis, manu comitis indigebis. Chariten non tenebis, nuptias non frueris, nec mortis quiete recreaberis, nec uitae uoluptate laetaberis, sed incertum simulacrum errabis inter Orcum et Solem.* («Não mais verás a luz, necessitarás da mão de um companheiro, não possuirás Cáríte, não gozarás as núpcias, nem fruirás do descanso da morte, nem te alegrarás com os prazeres da vida, mas como um espectro incerto vaguearás entre o Orco e o Sol.») As palavras com que Cáríte anuncia a punição (utilizadas, em sentido inverso, no ritual iniciático da religião isíaca) enquadram-se igualmente na linha de expressão do compromisso, na medida em que demonstram, mais do que o castigo terreno, a futura condição espiritual do assassino. Como referem os comentadores de Gröningen (Cit. por GRANWEHR (1994), 113), tais palavras expressam a impossibilidade de recompensa para o criminoso, pois significam que «As a kind of ghost wandering

Embora a metamorfose, no tocante a Lúcio, tenha dado lugar à expressão do mundo da *Fortuna caeca*, é, contudo, verdade que, ao longo dessa odisseia, o eixo temático decorrente da acção daquela entidade se alarga à expressão dos seus efeitos em quadros mais amplos. Os mais expressivos desses quadros foram os desenhados pelas narrativas de Psique e Cáríte, nos quais as inversões que se actualizam nos percursos das heroínas testemunham a fragilidade da condição humana, perspectivada em termos individuais, na sua relação com os elementos portadores de caos e violência que atravessam o mundo quotidiano; um mundo que, na sua essência, se revela desordenado, e ao qual só o contacto com a verdadeira divindade trará, simultaneamente, consolo e ordenação.

A natureza sistemática destes elementos sugere a constatação de que os percursos das narrativas que ocupam a primeira etapa do ciclo metamórfico, porquanto evidenciam um efectivo paralelismo com o percurso de Lúcio – todas se estruturam mediante o binómio queda e ascensão e todas evidenciam um triunfo espiritual, expresso de diferentes formas, sobre as contingências materiais da vida e da Fortuna –, se constituem, não apenas como subsidiárias da narrativa principal, mas como percursos tão centrais como a própria odisseia do herói. De igual forma, o desenvolvimento dessas narrativas à luz de motivos associados a géneros literários³³ consagrados parece constituir uma estratégia que visa equacionar também os próprios valores definidores desses géneros. Com efeito, não é possível deixar de constatar que, em todas as histórias, se verifica um profundo dissídio entre os conflitos apresentados – desenvolvidos à luz dos elementos característicos dos géneros literários que enformam cada uma das histórias – e o resgate dos quadros de falência que lhes sobrevêm por elementos que, no seu conjunto, apontam para uma moral redentora própria e exclusiva do romance: em Psique, a falência do idílio é resgatada pela intervenção da divindade clarividente (refiguradora do sentido da divindade tradicional); a precariedade do êxito de Hemo e Cáríte, materializada no desfecho trágico da sua vida, resulta compensada de forma ajustada ao

between the underworld and the true light, Thrasyllus was physically and spiritually blind, because [...] he would not be granted the redeeming spiritual insight (...).»

³³ A transcontextualização de elementos de outros géneros para a tessitura do romance obriga, no entanto, ao ajustamento dos elementos centrais de cada história às características da narrativa, como o evidenciam o facto de a intervenção de Tlepólemo, apesar das semelhanças com o livro II da *Eneida*, traduzir uma narrativa mais heróica do que épica, e o facto de a história de Cáríte aproveitar da matriz trágica apenas alguns motivos.

que se passa na narrativa divina de Ísis e Osíris; e a ausência de redenção, no tocante aos ladrões e a Trasiló, personagens que não evidenciam qualquer ligação ao elemento religioso, manifesta, *ex inverso*, a expressão dos efeitos de uma ordem sem divindade.

Neste sentido, talvez seja possível considerar que estas histórias expõem a convicção de que a moral, situacional e ideológica, típica de modelos de vida desenvolvidos pelos géneros literários que evocam, deixa de constituir resposta para a vida humana. A sua dimensão de *exemplum* (ou seja, a sua constituição como modelos de uma ética e de uma moral que deveria favorecer o desejo de imitação por parte dos humanos) sai, deste modo, derogado, no romance de Apuleio, em benefício de outro valor, actualizado pelos desfechos das histórias; desfechos que – como bem o traduzem as redensões de Psique e de Cárite – não são mais do que representações simbólicas (inatingidas pela percepção de Lúcio) da única alternativa válida que o romance vai acabar por expressar, de forma clara e explícita, no último livro do romance.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail, *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance* (trad. BERNARDINI, Aurora et alii, São Paulo, UNESP, 1993).
- BARRETT, Conrad, "The marriages of Charite and Psiche in the context of Apuleius' *Metamorphoses*", *CB* 70 (1994) 73-88.
- BRANDÃO, J. L., "O romance de Cárite: uma tragédia em quatro actos", *Humanitas* 48 (1996) 183-195.
- COOPER, Gail, "Sexual and ethical reversal in Apuleius: the *Metamorphoses* as anti-epic", in C. Deroux (ed.) *Studies in Latin literature and history* (Bruxelles, Latomus-Les Belles Lettres, 1980) 436-466.
- DOWDEN, Ken, "Psiche on the rock", *Latomus* 41 (1982) 336-352.
- ESPOSITO, P., "Riuso e stravolgimento in Apuleio", *Vichiana* 18 (1989) 306-322.
- FRANGOULIDIS, Stavros, "'Charite dulcissima': a note on the nameless Charite at Apuleius' *Metamorphoses* 7.12 (163.10)", *Mnemosyne* 44 (1991) 387-394.
- _____, "Vergil's tale of the Trojan horse in Apuleius' robber-tale of Thrasyleon", *PP* 258 (1991) 95-111.
- _____, "Epic inversion in Apuleius' tale of Tlepolemus-Haemus", *Mnemosyne* 45 (1992) 60-74.

- _____, "The *somnus funestus* and *somnus uanus* of Charite: Apuleius, *Met.* 4.27 (95.16)", *Latomus* 52 (1993) 105-111.
- _____, "Self-imitation in Apuleius' tales of Tlepolemus/Haemus and Thrasyleon", *Mnemosyne* 47 (1994) 337-348.
- _____, "Venus and Psyche's sisters in Apuleius' tale of *Cupid and Psyche*", *CB* 70 (1994) 67-72.
- _____, "Role-changing in Apuleius' tale of the Miller's wife (*Metamorphoses* 9.14-31)", *Scholia* 9 (2000) 66-77.
- _____, *Roles and performances in Apuleius' Metamorphoses* (Stuttgart. Weimer, 2001).
- GIANOTTI, G. F., *'Romanzo' e ideologia. Studi sulle Metamorfosi di Apuleio* (Napoli, Liguori, 1986).
- GRANWEHR, M. Gabriela, *Apuleius Metamorphoses: a study on structure* (tese polic., University of Iowa, 1994).
- GRIFFITHS, J. GWYN, *Apuleius of Madaurus, The Isis-book - Metamorphoses*, book XI, (Leiden, Brill, 1975).
- GRIFFITHS, "Isis in the *Metamorphoses* of Apuleius", *Aspects of Apuleius' Golden Ass* (Groningen, Bouma, 1975) 141-166.
- HARRISON, "Apuleius' *Metamorphoses*", in G. Schmeling (ed.), *The novel in ancient world* (Leiden - New-York, Brill) 506-56.
- HARRISON, S. J., "Some epic structures in *Cupid and Psyche*", *Aspects of Apuleius Golden Ass* 2 (Groningen, 1998) 51-68.
- HART, JORGE, *Egyptian myths* (London, British Museum Publications, 1990).
- HIJMANS, B. L., "*Haemus*, the bloody brigand (or: What's in an alias ?)", *Mnemosyne* 31 (1978) 407-414.
- _____, "Charite worships Tlepolemus-Liber", *Mnemosyne* 34 (1986) 350-364.
- KENNEY, E. J., *Apuleius Cupid and Psyche* (Cambridge, C. University Press, 1990).
- MAASKANT-KLEIBRINK, "Psyche's birth", *GCN* 3 (1990) 13-33.
- MANTERO, Teresa, *Amore e Psique. Struttura di un fiaba di magia* (Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1973).
- PARATORE, "La favola di Amore e Psiche in Apuleio", *Storia, letteratura e arte a Roma nel secondo secolo dopo Cristo. Atti del convegno Mantova 1992* (Firenze, 1995) 175-192.
- PROPP, Vladimir, *Morfologia do conto* (trad. port., Lisboa, Veja, 1992).
- RAMBAUX, C., *Trois analyses de l'amour* (Paris, Les Belles Lettres, 1995) 177-210.
- SCHLAM, Carl, "Cupid and Psyche: folktale and literary narrative", *GCN* 5 (1993) 63-73.

- SHUMATE, *Crisis and conversion in Apuleius' Metamorphoses* (Michigan, UMP, 1995).
- SMITH, "Cupid and Psyche tale: Mirror of the novel", *Aspects of Apuleius Golden Ass* 2 (Groningen, 1998) 69-82.
- TEIXEIRA, Cláudia, *A conquista da alegria. Estratégia apologética no romance de Apuleio* (Lisboa, Edições 70, 2000).
- WALSH, *The roman novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius* (Cambridge, CUP, 1070; reimp. Bristol, University Press, 1995).
- WRIGHT, J. R. G. "Folktale and literary technique in *Cupid and Psyche*", *CQ* 21 (1971) 273-284.

ETHOPOEIA NO ROMANCE BIZANTINO DO SÉCULO XII

VÍTOR RUAS
Universidade dos Açores

Ethopoeia is one of the most important rhetorical devices in the Byzantine novel of the twelfth century. Sixty to seventy per cent of this literary production consists of direct speech, either under the form of monologue or dialogue. And, particularly, Eumathios Makrembolites' novel, which is told in the first person, becomes *lato sensu* a long *ethopoeia*. The main models for the use of this rhetorical device are the *Progymnasmata* of the Second Sophistic, the handbooks for training textual composition. In the *Progymnasmata*, Hermogenes and Aphthonios define *ethopoeia* as the rhetorical device which is responsible for expressing a person's character as he or she makes a speech. When inserted in the novel, *ethopoeia* assures a literary duration and gives the text a narrative function. The disposition of the *ethopoeia* plays thus a geotextual role, since it obeys to narrative criteria which are made to meet the expectations of the reading or hearing public. The immediacy created by the quotation gives the narrative sequence a dramatic nature. And, finally, it plays an important role in the general process of characterisation.

Depois de um hiato de oito séculos,¹ o género romanesco aparece revitalizado no início do século XII² sob a égide dos Comnenos.³ Deste período, chegaram até nós quatro exemplares romanescos: três de

¹ No período que medeia entre o florescimento do romance antigo e o seu ressurgimento no império bizantino, a ficção narrativa cristã substituiu, *lato sensu*, o género romanesco; e deste recebeu uma enorme influência, o que comprova a vitalidade e poder de sedução que o género romanesco possuía. G. SCHMELING explica esta influência nos seguintes termos: «The fact that ancient novels cease to be written about the time that saints' lives and hagiographic romances begin supports the notion that the latter grew out of the former» in SCHMELING (1980) 142. Para um conhecimento mais profundo sobre este assunto, uide PERVO (1996) 685-709 e HOCK et alii (1998).

² Sobre a datação dos romances bizantinos do século XII, uide HUNGER (1998) 1-28. Cf., neste mesmo artigo, outras propostas de datação.

³ Da dinastia dos Comnenos fizeram parte os seguintes imperadores: Aleixo I (1081-1118), que foi coroado imperador no Domingo de Páscoa de 4 de Abril de 1081, tendo os Comnenos reconquistado o poder depois do reinado de Isaac I (1057-1059); João II (1118-1143); Manuel I (1143-1180); Aleixo II (1180-1183); e Andronico I (1183-1185).

forma integral (*Hismine e Hisminias* de Eumátio Macrembolites, *Rodante e Dósicles* de Teodoro Pródromo e *Drosila e Cáricles* de Nicetas Eugeniano) e um romance sob a forma de fragmentos (*Aristandro e Calíteia* de Constantino Manasses).⁴

Apenas um destes quatro romances foi escrito em prosa – *Hismine e Hisminias* de Eumátio Macrembolites. Os restantes três foram compostos em verso. Embora seja difícil encontrar uma explicação completamente satisfatória para a preferência pelo verso, pode-se, contudo, afirmar que tal se deve ter ficado a dever à popularidade que a épica granjeou entre os bizantinos. O verso surge igualmente na historiografia, de que é exemplo a *Crónica Sinóptica* de Constantino Manasses, uma crónica breve da história do mundo que se acredita ter sido composta entre 1143 e 1152.⁵ Neste caso, tal como sucede nos romances bizantinos, trata-se de uma prosa versejada. O verso constitui uma forma textual predilecta, sem que sobre ela recaia uma avaliação de ordem estética que é própria da poesia.⁶ É neste sentido que se pode falar em prosa versejada e em lírica em prosa.⁷

Os autores dos romances bizantinos do século XII pertenciam ao círculo literário apadrinhado pela dinastia dos Comnenos.⁸ Pelo menos três destes autores – Teodoro Pródromo, Nicetas Eugeniano e Constantino Manasses – mantinham uma relação muito próxima com membros da aristocracia imperial. Teodoro Pródromo exerceu a actividade de escritor na casa imperial, tendo-se dedicado não só a temas de carácter religioso, como também a temáticas da antiguidade pagã.⁹ Por seu turno, Nicetas Eugeniano foi discípulo de Pródromo; e, por altura da morte do seu mestre, compôs três monódias: uma em prosa e duas

⁴ Os romances bizantinos do século XII estão editados, e traduzidos para a língua italiana, in CONCA (1994). Vide outras edições e traduções: BURTON (2004); CONCA (1990); MARCOVICH (1992 e 2001); MAZAL (1967); MEUNIER (1991); MORENO JURADO (1996); PLEPELITS (1989, 1996 e 2003).

⁵ Cf. LAMPSIDIS (1996).

⁶ Convirá aqui lembrar que, de entre os três géneros aristotélicos, o género epidíctico foi aquele que conheceu um mais profícuo desenvolvimento, tendo sofrido a influência, por exemplo, de géneros que tradicionalmente eram elaborados em verso, como o hino e o epitalâmio.

⁷ Sobre as fronteiras nem sempre muito fixas dos diferentes géneros literários, vide DERRIDA (1980) 185. Vide, ainda, sobre o relativismo das formulações genológicas, REIS (1995) 284-296.

⁸ Vide, sobre o assunto, JEFFREYS (1980) 478-481; ANGOLD (1984) 204-205 e (1997) 246-249; MAGDALINO (1993) 350-351; e WILSON (1996) 182-183.

⁹ Cf. KAZHDAN (1984) 87-114; CONCA (1994) 20; e BEATON (1996a) 70.

em verso.¹⁰ Também sabemos que a *Crónica Sinóptica* foi encomendada a Constantino Manasses por Irene Sebastocratorissa.¹¹ Eumátio Macrembolites, por sua vez, fez carreira na administração imperial e terá escrito o seu romance, ainda bastante novo, quando desempenhava a função de notário (circa 1130-1135).¹²

A partir do momento em que os Comnenos reconquistaram o poder (1081), Constantinopla passou a gozar de estabilidade política e económica. A actividade literária intensificou-se. Surgiram, então, literatos profissionais que eram incentivados pela família imperial a produzir não só comentários sobre obras de renome da antiguidade, como também novas composições literárias. Por exemplo, Ana Comnena, filha de Aleixo I, incentivou a produção de novos comentários sobre Aristóteles.¹³ A defesa de um domínio exemplar do grego ático passou igualmente a constituir uma prioridade na corte imperial.¹⁴ E, como consequência, o registo linguístico dos romances bizantinos deste período corresponde a uma língua artificial, tendencialmente ancorada no grego ático, mas com inúmeros influxos bíblicos.

É neste quadro de referências que vemos surgir em Constantinopla um interesse bastante significativo pelos estudos de retórica,¹⁵ que passam a ter um lugar privilegiado no sistema educativo bizantino, a par dos estudos de natureza teológica.¹⁶ Os literatos profissionais, assim como os funcionários da administração imperial, dominam as principais regras da *ars bene dicendi*. E este domínio parece constituir uma das principais condições para o seu sucesso profissional.

Na época bizantina, o ensino da retórica toma por fonte teórica os princípios postulados pelos retores da Segunda Sofística, o movimento sócio-cultural dos primeiros quatro séculos da nossa era.¹⁷ No

¹⁰ Cf. CONCA (1994) 21.

¹¹ Cf. CONCA (1994) 20 e BURTON (2004) XII.

¹² Cf. HUNGER (1998) 4-8; AGAPITOS (2000) 184-185; e NILSSON (2001) 18.

¹³ Cf. MAGDALINO (1993) 332 e BURTON (2004) XII.

¹⁴ Sobre este tema, uide MAGDALINO (1993) 385.

¹⁵ A este respeito, esclarece Roderick BEATON: «Large quantities of rhetorical literature were produced to order at this period [the twelfth century] in Constantinople, to be read or performed aloud either in public or before the more exclusive audience of a *theatron* – a precursor, perhaps, of the learned academies of the Renaissance», in BEATON (1996b) 714.

¹⁶ Cf. CONSTANTINIDES (2003) 39-40.

¹⁷ Para uma visão sucinta sobre a Segunda Sofística, uide ANDERSON (1989) 79-208 e BOWIE (1989) 209-258. Sobre o triunfo da Segunda Sofística, e Filóstrato em particular, uide FUTRE PINHEIRO (2000) 121-128.

século XII bizantino, assiste-se a um verdadeiro revivalismo da cultura helenística. Os *Progymnasmata*,¹⁸ os manuais de treino de composição textual, constituem, neste contexto, a principal fonte de teorização retórica.¹⁹ A literatura bizantina da época reflecte, de modo bastante evidente, essa influência.²⁰ E, na produção romanesca bizantina, em particular, torna-se perfeitamente notória a assimilação numa sequência narrativa de recursos retóricos que os *Progymnasmata* consagravam autonomamente.

Antes de abordarem o exercício da declamação, os retores da Segunda Sofística obrigavam os seus alunos a exercitar-se numa série de exercícios preliminares. Os exercícios mais simples eram estudados nas aulas do *grammatikós*, ao passo que os exercícios mais difíceis eram desenvolvidos num ciclo de estudos superiores a cargo do *sophistês*. Nos *Progymnasmata* de Élio Téon, Hermógenes de Tarso, Aftônio de Antioquia e Nicolau de Mira são apresentados catorze exercícios preparatórios.²¹ São eles:

- a fábula (*mythos/fabula*);
- a narração (*diêgêma/narratio*);
- a críia (*chreia/usus*);
- a máxima ou provérbio (*gnômê/sententia*);
- a refutação (*anaskeuê/subuertio*);
- a confirmação (*kataskeuê/confirmatio*);
- o lugar comum (*koinós topos/locus communis*);
- o elogio (*enkômion/laus*);
- o vitupério (*psôgos/uituperatio*);
- a comparação (*synkrisis/comparatio*);
- a etopeia (*êthopoiia/adlocutio*);
- a descrição (*ekphrasis/descriptio*);
- a tese ou tema (*thésis/argumentum*);
- a defesa ou condenação de uma lei (*nómou eisphorá/ legislatio*).

¹⁸ Cf. KENNEDY (2003).

¹⁹ Acerca do estudo dos *Progymnasmata* no período bizantino, uide HUNGER (1978), 92-120 (vol. I).

²⁰ Cf. JEFFREYS (2003) 1-5.

²¹ Cf. KENNEDY (2003). Cf., também, WALZ (1832-36); SPENGLER (1854-56); RABE (1913 e 1926); FELTEN (1913); BUTTS (1986); RECHE MARTÍNEZ (1991); e PATILLON (1997). Acerca dos exercícios preparatórios de Libânio, uide FOERSTER (1903-22).

Estes exercícios preparavam os jovens fundamentalmente para as causas judiciais e deliberativas. O género epidíctico, por seu turno, é exercitado sobretudo no encómio e no vitupério. Somente após estes exercícios preparatórios é que os jovens se iniciavam nas *melétai* (*declamationes*), que compreendiam duas variantes: as *hypotéseis dikanikai* (*controuersiae*) e as *hypotéseis symboleutikai* (*suasoriae*). Nestes dois tipos de declamações, os jovens expunham casos completamente fictícios. Nas declamações judiciais inventavam, por exemplo, casos de raptos, violações, histórias de piratas e de filhos deserdados. Nas declamações deliberativas, abordavam temas da mitologia e da historiografia.

De entre o conjunto dos exercícios preliminares, a etopeia constitui um exercício totalmente consagrado às declamações. Os jovens tinham de imaginar os discursos que diriam, por exemplo, Aquiles, Heitor, Sólon, Demóstenes ou Péricles numa determinada situação. É por esta razão que Quintiliano atribui uma grande utilidade ao exercício da etopeia.²²

Antes de nos determos no estudo da operacionalidade da etopeia no romance bizantino do século XII, observemos, primeiramente, a explicação que os retores dos *Progymnasmata* nos dão sobre este recurso retórico de longa tradição na literatura grega.

Os exemplos mais antigos de etopeia remontam à épica homérica. E este expediente retórico aparece muito frequentemente em géneros literários muito diversificados. No entanto, é no seio da oratória forense que se tornaram bem delineadas as suas potencialidades. Na oratória antiga, *ethopoeia* define-se como um expediente elocutório que tem como principal objectivo tornar o discurso de um litigante o mais apropriado possível à sua pessoa e às circunstâncias com que ele se vê confrontado em tribunal.²³ Num discurso forense, atendia-se, assim, ao estilo de linguagem e demais informantes que retratavam da forma pretendida o carácter da pessoa em litígio. Esta é a definição originária do conceito de *ethopoeia*.

Nos *Progymnasmata*, Hermógenes e Aftónio definem *ethopoeia* como o recurso retórico responsável pela expressão do carácter de uma determinada figura no momento em que ela profere um discurso. A definição que Hermógenes apresenta é a seguinte: «Uma etopeia²⁴ é a imitação do carácter de uma certa pessoa supostamente a falar; por

²² Cf. Quint., *Inst.* 3.8.50.

²³ Vide DESBORDES (1996) 134-135.

²⁴ *Éthopoíia*: de *ēthos* (carácter) e *poiōō* (criar).

exemplo: “que palavras diria Andrômaca diante do cadáver de Heitor?”²⁵ [...]

Há etopeias tanto de figuras conhecidas como de figuras desconhecidas. De figuras desconhecidas, por exemplo: “que palavras diria aos seus familiares um homem que estivesse para se ausentar da sua pátria?” De figuras conhecidas, por exemplo: “que palavras diria Aquiles a Deidamia, quando estava de partida para a guerra?” De entre as etopeias, umas são simples, quando alguém fala consigo próprio; outras são duplas, quando se imagina alguém a falar com outra pessoa. Num discurso consigo próprio, por exemplo: “o que diria um general ao regressar vitorioso?”; num discurso com outra pessoa, por exemplo: “o que diria um general ao seu exército depois da vitória?”

Em todo o exercício, haverá que atender ao que é característico e apropriado às pessoas que se imagina estarem a falar, bem como às ocasiões, pois um discurso de um jovem é diferente do de um ancião, e o de alguém que se encontra alegre também é diferente do de alguém que se encontra em aflição.

Um as etopeias são éticas, outras são emotivas e outras são mistas. São éticas aquelas em que predomina do princípio ao fim a caracterização da pessoa; por exemplo: “o que diria um agricultor ao ver pela primeira vez um navio?” São emotivas aquelas em que se desperta a emoção desde o início ao fim; por exemplo: “que palavras diria Andrômaca diante do cadáver de Heitor?” São mistas aquelas que combinam caracterização e emoção; por exemplo: “o que diria Aquiles diante do cadáver de Pátroclo?”, pois a emoção justifica-se pela morte de Pátroclo e o desenvolvimento do carácter observa-se nos planos que Aquiles faz para regressar à guerra.²⁶

A elaboração desenvolver-se-á com recurso às três modalidades temporais. Começa pelo presente, dizendo que é penoso; regressa depois ao passado, referindo a partilha da felicidade; passa então para o futuro, dizendo que o que está para vir será muito mais penoso. As formas discursivas e o estilo deverão ser apropriados à caracterização das figuras.»²⁷

Aftónio apresenta uma definição de etopeia semelhante à de Hermógenes.²⁸ E, para completar a sua explicação deste expediente retórico, apresenta, em jeito de exercício resolvido, um exemplo de

²⁵ Cf. *Il.* 6.406-439.

²⁶ Cf. *Il.* 18.324-342.

²⁷ Hermógenes, 20-22 (cf. KENNEDY (2003) 84-85).

²⁸ Aftónio, 44-46 (cf. KENNEDY (2003) 115-117).

declamação – “que palavras pronunciaria Níobe quando os seus filhos jaziam mortos?”²⁹

Téon, por seu turno, prefere atribuir a este expediente elocutório a denominação de prosopopeia (*prosopopoeia*), termo que Hermógenes e Aftónio propõem quando se trata de uma personificação (o discurso da pátria, por exemplo), tendo sido este o sentido que a posteridade veio a consagrar para esta palavra. Hermógenes e Aftónio propõem ainda o termo idoloipeia (*idolopoeia*) para a exposição de um discurso proferido por uma pessoa já falecida.

Para estes três retores, fica, no entanto, claro que este recurso retórico toma a forma de um discurso *imaginário* proferido por uma determinada figura. O exemplo de *ethopoeia* que Aftónio fornece – o discurso de Níobe ao ter perdido todos os seus filhos – é extraído do universo mitológico. Em Bizâncio, Nicéforo Basílaces fornece-nos vinte e sete exemplos de *ethopoeia*, todos eles iniciados com a seguinte fórmula: o que *figura tal* diria em *x situação*.³⁰ Os temas que trata reportam-se não só à tradição mitológica, mas também à tradição cristã. Os exemplos de etopeia apresentados por Nicéforo Basílaces demonstram claramente que este recurso retórico era muito apreciado pelos bizantinos. Neste contexto, a criação romanesca bizantina torna-se, por conseguinte, um terreno fértil para a elaboração deste tipo de discursos imaginários, que, por sua vez, passam a ser atribuídos a figuras ficcionais.

As normas postuladas pelos retores para o estabelecimento de uma *ethopoeia* no âmbito geral do exercício oratório tornaram-se modelos indispensáveis para o exercício da composição literária. Dos três géneros discursivos que a tradição consagrou (o deliberativo, o judicial e o epidíctico),³¹ é o género epidíctico que recebe um mais profícuo acolhimento na literatura bizantina. Nesta predilecção, os bizantinos partilham os ideais defendidos pela Segunda Sofística. Neste movimento cultural, os discursos do género epidíctico, pronunciados para louvar ou censurar uma individualidade, uma actividade ou uma coisa, eram, de facto, os que estavam em voga. O género deliberativo e o género judicial tinham perdido a amplitude que o sistema democrático da cidade-estado lhes havia concedido.

Dada a gratuidade que o caracterizava, o género epidíctico, que não implicava um processo de decisão, mostrou-se terreno fértil para a

²⁹ Libânio também nos fornece dois exemplos de etopeia que se reportam a esta mesma história mitológica (cf. FOERSTER (1963) 391-396).

³⁰ Cf. PIGNANI (1983) 139-232 (*Prog.* VII).

³¹ Cf. JÚNIOR (2004) 30-32.

prática literária. O género deliberativo obrigava ao assentimento ou refutação dos argumentos expostos. Os membros da assembleia tinham por sua obrigação apresentar uma decisão: ou eram a favor ou contra. Nos tribunais, exigia-se aos juízes e jurados que condenassem ou absolvessem. Por seu lado, o discurso epidíctico exigia da parte do público o louvor ou a censura e, acima de tudo, uma apreciação de natureza estética. O objectivo deste género do discurso não se limitava à persuasão. Procurava-se, igualmente, agradar, porque se apresentava como um discurso-espectáculo.³² E, contrariamente ao que sucedia nos restantes géneros discursivos, a arte da palavra tornava-se bem visível, em vez de surgir camuflada. Tratava-se, assim, de um género aberto a inovações. E é, nesta conformidade, que o género epidíctico acolhe o discurso ficcional.

No romance bizantino do século XII, à semelhança do que sucede no seu congénere antigo, torna-se perfeitamente clara a assimilação que o género romanesco faz da prática retórica. Por exemplo, a relevância que é dada à *ethopoeia* explica, de algum modo, a necessidade que os romancistas tiveram de se socorrer deste expediente retórico. No processo de concatenação e alternância de discursos do narrador e discursos das personagens, há no romance bizantino do século XII uma predilecção pelo discurso directo. No romance de Teodoro Pródromo, 62,6% compreende discurso directo. No romance de Nicetas Eugéniano, a percentagem de discurso directo atinge os 68,3%. E, em particular, o romance de Eumátio Macrembolites, contado na primeira pessoa, toma a configuração *lato sensu* de uma longa *ethopoeia*. Assim, uma parte significativa desta produção literária é constituída pelo discurso directo sob a forma de monólogo ou diálogo.

A inserção da *ethopoeia* no contexto da produção romanesca assegura uma duração literária e atribui ao enunciado uma carga narrativa. As inúmeras etopeias que surgem disseminadas ao longo da narrativa conferem uma grande elasticidade ao fio condutor da intriga. Surgem como recursos de amplificação, que aprofundam o delineamento do carácter das personagens, ao mesmo tempo que vão marcando o ritmo narrativo, sob a forma de pequenos clímaxes.

A disposição da *ethopoeia* detém, assim, uma função geotextual, uma vez que obedece a critérios narrativos bem delineados, que são conjugados de acordo com o horizonte de expectativa do público leitor ou auditor. O imediatismo proporcionado pela citação confere à sequência narrativa uma feição dramática, ao mesmo tempo que se

³² Cf. DESBORDES (1996) 131-132.

insurge como veículo actualizador dos principais acontecimentos ocorridos. Quem lê ou ouve a história romanesca pode, através da etopeia, *ouvir* as personagens. O efeito de real concretiza-se eficazmente. E, muitas das vezes, as falas das personagens são recapitulatórias, em solilóquios ou em etopeias duplas. Os principais acontecimentos são retomados, de modo a criar uma tensão dramática que tem como último objectivo adensar o *páthos* amoroso. Trata-se de etopeias emotivas – segundo a terminologia de Hermógenes.

Em última instância, a etopeia contribui, de modo bastante significativo, para o processo geral de caracterização personagística, uma vez que o seu principal propósito é o desenvolvimento do carácter (*êthos*) das personagens postas em cena. A personagem literária define-se essencialmente como uma categoria narrativa gravitacional, à volta da qual se desenvolve a acção; e assume uma função centralizadora na organização da economia narrativa. Na qualidade de elemento estruturante da concretização do processo narrativo, a personagem também se define em função das conexões que se estabelecem no interior da narrativa. Na verdade, os traços constitutivos da personagem de romance são delineados por marcas intrínsecas e extrínsecas que pertencem a vários níveis narrativos, descritivos ou discursivos.³³ E a identidade de uma personagem resulta de uma cooperação produtiva entre o texto e o leitor.³⁴

No romance bizantino do século XII, o esquema de caracterização personagística segue as regras que, de um modo geral, prevalecem neste processo narrativo.³⁵ Com efeito, a caracterização de personagens

³³ Cf. REIS & LOPES (1987) 306-315. Cf., ainda, HAMON (1977).

³⁴ Cf. JOUVE (1992) 27.

³⁵ Os atributos que identificam as personagens evidenciam-se, ora através de uma caracterização directa, ora através de uma caracterização indirecta. No primeiro caso, trata-se de descrições físicas e psicológicas veiculadas pelo narrador ou por qualquer personagem inserida no esquema actancial, constituindo estas descrições fragmentos discursivos estáticos, elaborados com essa mesma finalidade. No segundo caso – o da caracterização indirecta –, os traços que identificam a personagem surgem disseminados ao longo da narrativa. A personagem vai sendo construída de forma gradual, à medida que a narrativa progride. O conjunto dos atributos da personagem é facultado, por exemplo, pelos discursos que ela própria profere, pelos seus actos e reacções para com outras personagens; em suma, pelo total das informações que vão sendo disponibilizadas ao leitor (cf. REIS & LOPES (1987) 306-315). Neste processo manifestamente dinâmico, as personagens vão sendo desenhadas episódio a episódio na imaginação do leitor, ou do ouvinte, se atendermos ao público a quem os romances bizantinos foram destinados, uma vez que se julga que estes romances, ou pelo menos alguns trechos, foram declamados (cf. ARRIGNON & DUNEAU (1992) 285).

projecta-se sobre domínios específicos da construção de uma narrativa. Através deste processo narrativo, assiste-se à transmissão de uma mensagem de cepticismo relativamente a um conjunto de valores.

Nos fragmentos que possuímos do romance de Constantino Manasses,³⁶ de pendor profundamente aforístico, algumas passagens são elucidativas desse cepticismo. Em relação ao *daimōn*, refere-se o seguinte: “A divindade é maligna e invejosa e esforça-se por destruir sempre os ricos, os sábios e os belos” (Man. 9.171); afirma-se também que os sonhos iludem (Man., 8.152). E, no que diz respeito ao próprio ser humano, são tecidos os seguintes comentários: “a estirpe infelicíssima dos homens é lançada à nascença num mar de infortúnios” (Man., 4.69); “O homem não é uma planta celeste nem divina, nem uma árvore cultivada pela mão do deus, mas sim um passatempo da divindade e um brinquedo do Destino! (...) como é incerta toda a forma de vida e toda a existência do homem!” (Man., 9.159). Esta mesma ordem de ideias surge repetida noutros passos, nos quais se põe em evidência fundamentalmente a ideia de que o ser humano está entregue ao livre arbítrio e de que tudo é instável na sua existência.³⁷

À semelhança dos protagonistas do romance grego antigo, os heróis dos romances bizantinos do século XII assemelham-se aos deuses e, inclusive, chegam a ser confundidos com eles mesmos. Rodante é comparada a Ártemis (Pród., 1.41); Dósicles encarna a figura de um verdadeiro deus (Pród., 7.238).

A aparência divina que os heróis ostentam constitui um factor determinante para a experiência do amor que lhes é dada a conhecer. De um modo geral, apaixonam-se ao primeiro olhar, de forma instantânea e hipnótica, por ocasião de uma festa religiosa. Através do olhar, *um* encontra no *outro* o reflexo da juventude e beleza de si próprio. No caminho cruzado de olhares, cada *um* serve ao *outro* de espelho. Uma vez desencadeado esse reflexo, eles crêem que jamais poderão viver separados. E, por isso, fazem juramentos de fidelidade mútua. Na realidade, existe entre os dois enamorados uma sintonia perfeita – a “sexual symmetry”, como designou David KONSTAN relativamente ao tema do amor dos heróis do romance antigo.³⁸ Ambos são jovens, são belos e bem formados – almas gémeas. A partir do momento em que se dá início ao diálogo erótico, os dois jovens tomam consciência da

³⁶ Em todas as referências aos romances bizantinos do século XII, seguimos a edição de CONCA (1994).

³⁷ Cf. Man., 1.8; 1.10; 1.21a; 3.49; 3.54; 3.59; 4.76; 4.83; 5.94; 6.108; 7.137.

³⁸ Cf. Konstan (1994) 14-59 e FUSILLO (1991) 201-212.

incompletude que caracteriza o próprio ser humano, pois *Eros* não sobrevive sem *Ánteros*, o amor recíproco. Da experiência do amor, os heróis retiram um conhecimento: a impossibilidade de o ser humano se poder limitar a si próprio. A heroína do romance de Nicetas Eugênio, Drosila, está consciente disto mesmo, ao afirmar que, se Cáricles não quiser amá-la do fundo do seu coração, ela terá somente metade da vida que deseja para si (Eug., 5.35-36).

Aqueles que manifestam relutância em aceitar facilmente esse conhecimento que é transmitido através da experiência do amor são atormentados por *Eros*, de tal ordem que acabam por tornar-se seus escravos submissos. Hismínias, o herói do romance de Eusmátio Macrembolites, mostra-se insolente para com *Eros*, ao não aceitar facilmente ser ferido pelas flechas do deus. Somente depois de ser alvo dos ataques violentos e sistemáticos desferidos por *Eros*, que ocorrem através de sonhos, é que Hismínias se rende completamente aos encantos de Hismine. Também Calidemo, uma personagem do romance de Nicetas Eugênio, desprezava o amor antes de conhecer Drosila: ele acreditava “falaciosamente” – segundo acentua o narrador – que poderia não ser subjugado pela beleza; não gostava de discursos amorosos e não conhecia o desejo; desdenhava também dos sofrimentos daqueles que amavam e tinha aversão pelas núpcias (Eug., 6.332-343). Paradoxalmente, depois de ser apanhado nas malhas do deus, Calidemo revela-se um sábio das teorias da *ars amatoria*, como se pode observar no longo discurso que ele profere sobre o tema do amor (Eug., 6.332-558).

Neste discurso recheado de referências mitológicas e literárias, Calidemo tenta persuadir Drosila a ceder à sua paixão, dando como *exemplum* o amor de Ársace por Teágenes e o de Aquémenes por Caricleia (Eug., 6.382-390). E estas não são as únicas referências intertextuais que podem ser encontradas no romance de Nicetas Eugênio. Calidemo refere-se ainda aos protagonistas do romance de Longo (Eug., 6.440-451), dizendo que o olhar de Cloe era fogo para Dáfnis; as suas palavras, um arco; e os seus abraços, flechas (Eug., 6.450-451). Cloe surge, assim, como a personificação do próprio deus do amor.

Através de uma referência nítida a Hesíodo, Calidemo afirma ainda que a idade do bronze é aquela em que o amado não quer corresponder ao amor (Eug., 6.452-455). Ao não ceder aos intentos do filho de Xenócrates, para manter o juramento de fidelidade para com Cáricles, Drosila é para Calidemo um “*émpnoos líthos*” – uma “*pedra que respira*” (Eug., 6.618). Este é um dos exemplos em que a beleza assombrosa dos protagonistas se revela um perigo iminente para a pre-

servação da sua castidade. Reconhecida por todos quantos travam conhecimento com os heróis, a ostentação de uma tal beleza se, por um lado, confere um grau de distinção e nobreza, por outro lado, é motivo de inúmeros perigos para os protagonistas, pois faz despoletar paixões irreprimíveis naqueles que são tocados pelos seus encantos.

Como se pode observar nos exemplos acima apresentados, Eros revela-se inflexível para com aqueles que menosprezam os seus poderes, porque esta atitude corresponde a uma afronta declarada aos deuses. Na verdade, o ser que se julga na posse da sua *integralidade*, arrogando-se da sua autoconfiança e estima, está naturalmente a agir contra as leis estabelecidas pelos deuses e, por conseguinte, a provocar o ciúme divino. Aos olhos dos deuses, o mortal que se sente no poder da plenitude, da eterna felicidade, está possuído de *hybris* – “insolência –, visto que tem a ousadia de usufruir de um bem que só aos deuses pertence. E não é do agrado dos deuses aceitar tal atitude, porque, na óptica dos seres divinos, o amor que deve estar ao alcance dos mortais é aquele que corresponde à experiência da própria *incompletude*, isto é, ao conhecimento da impossibilidade de o ser se satisfazer com aquilo que é. Consciente desta verdade, Cáricles afirma que é terrível amar, mas mais ainda não amar (Eug., 5.146). Sobressai, assim, a ideia de que amar é ser-se irremediavelmente mortal; e não amar é ser-se audaciosamente divino, como propõe Jean-Pierre VERNANT, ao abordar a relação do homem grego com os deuses³⁹

Por conseguinte, aquele que recusa a experiência do amor coloca-se de modo pretensioso na esfera do divino, não reconhecendo que Eros é filho da *Penia* (Pobreza), segundo a tradição platónica. No *Simpósio* (203b-212c), Platão coloca na voz de Diótima a opinião de que o amor nasceu da união de *Póros* (*Expediente*) com a *Penia* (*Pobreza*). Assim, dos seus progenitores, o Amor herdou as seguintes qualidades: saber sempre encontrar um meio para atingir os seus fins e buscar incessantemente o objecto do seu desejo.

O percurso amoroso dos protagonistas do romance bizantino do século XII parece, efectivamente, obedecer a este princípio. Os heróis

³⁹ Cf. VERNANT (1989) II-III: «Dans une religion polythéiste les dieux, comme les hommes sont des individus, mais immortels; ils ignorent toutes les imperfections, les lacunes, les insuffisances qui constituent, chez les mortels, la nécessaire contrepartie, le prix à payer pour une forme individualisée d'existence. Si beau que soit un être humain son pauvre corps ne vaut jamais que comme un reflet obscurci, déficient, incertain du corps des dieux dans l'éclat inaltérable de leur splendeur. Pour être lui-même, dans la singularité de sa vie, il lui faut aussi, au miroir du destin, se mesurer à ce modèle inaccessible, cet au-delà auquel il ne saurait prétendre.»

socorrem-se de todos os meios ao seu alcance para que possam fruir plenamente do amor que os uniu; e, entre ambos, desencadeia-se uma atracção irresistível que não mais os abandonará. Como não consideram possível viver felizes na sua pátria, receando que a sua união seja uma afronta para os seus pais, que para eles têm marcados outros destinos, resolvem fugir para terras distantes, onde julgam poder viver em paz a sua felicidade.

É por este motivo que o início do amor corresponde a um verdadeiro prognóstico de itinerância. A fuga que os jovens empreendem assume-se como um acto de rebeldia precipitado que os expõe a toda uma série de infortúnios: tempestades, raptos, escravatura, violência de piratas e ladrões. Durante o período em que estão fora da sua pátria, os heróis passam necessariamente por um processo de formação. As múltiplas e variadas contrariedades com que se confrontam não lhes são indiferentes. Nos monólogos em que lamentam a sua sorte e passam em revista os infortúnios que os têm atingido, eles mostram reflectir no caos a que o Destino os condenou.

Não se conformando com o acto irreflectido da sua fuga da pátria, e temendo pelo perigo a que expôs Rodante, Dósicles afirma: “Eu não conhecia os reveses do destino? Eu não sabia que os viajantes se expõem a emboscadas e a ataques de piratas, e os navegantes se encontram com a tempestade e com a frota de piratas? Por que é que então, conhecendo eu as vicissitudes arrevesadas da vida, te levei como um inimigo para uma terra estrangeira, roubando-te aos braços dos teus pais?” (Pród., 6.355-361). Dósicles condena-se a si próprio, por ter tido a ilusão de que, em terras estrangeiras, iria encontrar a sua felicidade com Rodante. Condena-se, por não ter ponderado estoicamente nos riscos em que a fuga os poderia colocar. Condena-se, por ter agido como um cego perante uma decisão que, à partida, denunciava os seus próprios riscos. Acusa a Inveja (*Phthónos*: Pród. 6.372) de não ter permitido que as suas esperanças se tornassem realidade. E revolta-se contra Hermes, o deus que abençoara a sua união com Rodante, afirmando que de nada servem as palavras dos deuses. Por fim, Dósicles remata: “E quem não se deixaria levar por discursos mentirosos, para ser semelhante aos imortais?” (Pród., 6.402-403). Através destas palavras, Dósicles deixa perceber que a vida dos mortais é um logro.

Por conseguinte, da mesma forma que a *ekphrasis*, a *ethopoeia* constitui um expediente retórico de grande relevância na arte de composição romanesca. No romance bizantino do século XII, a *ethopoeia* é responsável pelo ritmo imprimido ao desenvolvimento dos principais acontecimentos. Ocorre em momentos cruciais da história romanesca:

nos momentos em que a voz do narrador tem de ser substituída pela voz das personagens, pois o discurso a viva voz presentifica a acção e confere-lhe uma mais profunda carga narrativa. Os discursos das personagens, na maioria dos casos recapitulatórios, apelam a um mais activo comprometimento por parte do público leitor ou auditor no seguimento da narrativa. Num solilóquio, por exemplo, a personagem fala e o público torna-se seu confidente. E, entre os temas mais abordados na *ethopoeia*, adquirem maior relevância as relações entre o ser humano e o destino, bem como as vicissitudes desencadeadas pelo *páthos* amoroso.

Bibliografia

- Panagiotis A. AGAPITOS, "Poets and Painters: Theodoros Prodromos' Dedicatory Verses of his Novel to an Anonymous Caesar", *JÖB* 50 (2000) 173-185.
- Graham ANDERSON, "The *pepaideumenos* in Action: Sophists and their Outlook in the Early Roman Empire", *ANRW* II.33.1 (1989) 79-208.
- Michael ANGOLD (ed.), *The Byzantine Aristocracy IX to XIII Centuries* (Oxford, OUP, 1984).
- Michael ANGOLD, *The Byzantine Empire, 1025-1204. A Political History* (London, Longman, 1997²).
- Jean-Pierre ARRIGNON & Jean-François DUNEAU, "Le Roman Byzantin: Permanence et Changements", in Marie-Françoise BASLEZ, Philippe HOFFMANN & Monique TREDE (eds.), *Le Monde du Roman Grec* (Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1992) 283-290.
- Roderick BEATON, *The Medieval Greek Romance* (London/ New York, Routledge, 1996²a).
- Roderick BEATON, "The Byzantine Revival of the Ancient Novel", in G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World* (Leiden/ New York/ Köln, E. J. Brill, 1996b) 71-733.
- Ewen L. BOWIE, "Greek Sophists and Greek Poetry in the Second Sophistic", *ANRW* II.33.1 (1989) 209-258.
- Joan B. BURTON (introd., trad. e notas), Nicetas Eugenianos. *A Byzantine Novel: Drosilla and Charikles* (Wauconda – IL, Bolchazy-Carducci Publishers, Inc., 2004).
- James BUTTS (ed.), *The "Progymnasmata" of Theon: A New Text with Translation and Commentary* (Dissertation, Claremont Graduate School, 1986).
- Fabrizio CONCA (ed.), Nicetas Eugenianus. *De Drosillae et Chariclis Amoribus* (Amsterdam, J. C. Gieben, 1990).
- Fabrizio CONCA (ed. e trad.), *Il Romanzo Bizantino del XII Secolo: Teodoro Prodromo - Niceta Eugenio - Eustazio Macrembolita - Costantino Manasse* (Torino, UTET, 1994).

- Costas N. CONSTANTINIDES, "Teachers and students of rhetoric in the late Byzantine period", in Elizabeth JEFFREYS (ed.), *Rhetoric in Byzantium* (Aldershot/Burlington, Ashgate, 2003) 39-53.
- Jacques DERRIDA, "The Law of Genre", *Glyph. Textual Studies* 7 (1980) 177-185.
- Françoise DESBORDES, *La Rhétorique Antique. L'Art de Persuader* (Paris, Hachette, 1996).
- Joseph FELTEN (ed.), *Nicolai Progymnasmata* (Leipzig, Teubner, 1913).
- Richard FOERSTER (ed.), *Libanii Opera*, 12 vols. (1903-22 [reimpr. Hildesheim, Olms, 1963]).
- Massimo FUSILLO, *Naissance du roman* (Paris, Seuil, 1991).
- Marília FUTRE PINHEIRO, *Literatura Grega II. Programa, Conteúdos, Métodos e Bibliografia* (Lisboa, Universidade de Lisboa, 2000).
- Philippe HAMON, "Pour un statut sémiologique du personnage", in R. BARTHES et alii., *Poétique du récit* (Paris, Éditions du Seuil, 1977).
- Ronald F. HOCK, J. B. CHANCE & J. PERKINS (eds.), *Ancient Fiction and Early Christian Narrative* (Atlanta, Scholars Press – Society of Biblical Literature, 1998).
- Herbert HUNGER, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, 2 vols. (München, Beck, 1978).
- Herbert HUNGER, "Die Makremboliten auf byzantinischen Bleisiegeln und in sonstigen Belegen", *Studies in Byzantine Sigillography* 5 (1998) 1-28.
- Elizabeth JEFFREYS, "The Comnenian Background to the *Romans d'Antiquité*", *Byzantion* 50 (1980) 455-486.
- Elizabeth JEFFREYS (ed.), *Rhetoric in Byzantium* (Aldershot/Burlington, Ashgate, 2003).
- Vincent JOUVE, "Le personnage comme produit de l'interaction texte/lecteur", *L'effet-personnage dans le roman* (Paris, Presses Universitaires de France, 1992).
- Manuel Alexandre JÚNIOR, *Hermenêutica Retórica. Da Retórica Antiga à Nova Hermenêutica do Texto Literário* (Lisboa, Livraria Espanhola, 2004).
- Alexander P. KAZHDAN, "Theodore Prodromus: A Reappraisal", in Alexander P. KAZHDAN & Simon FRANKLIN, *Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries* (Cambridge, CUP, 1984).
- George A. KENNEDY (introd., trad. e notas), *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric* (Leiden/Boston, Brill, 2003).
- David KONSTAN, *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres* (Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1994).
- O. LAMPSIDIS (ed.), *Constantini Manassis Breviarium Chronicum – CFHB* 36, 1-2 (Athens, 1996).
- Paul MAGDALINO, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180* (Cambridge, CUP, 1993).
- Miroslav MARCOVICH (ed.), *Theodori Prodromi, de Rhodanthes et Dosisclis Amoribus Libri IX* (Stuttgartiae et Lipsiae, Teubner, 1992).
- Miroslav MARCOVICH (ed.), *Eustathius Macrembolites. De Hysmines et Hysminiae Amoribus Libri XI* (Monachii et Lipsiae, Teubner, 2001).

- Otto MAZAL (ed.), *Der Roman des Konstantinos Manasses. Überlieferung, Rekonstruktion, Textausgabe der Fragmente* (Wien, Hermann Böhlau Nachf., 1967).
- Florence MEUNIER (introd. e trad.), *Eumathios. Les Amours Homonymes. Roman* (Paris, 1991).
- José Antonio MORENO JURADO (trad.), Teodoro Pródromos. *Rodante y Dosicles* (Madrid, Ediciones Clásicas, 1996).
- Ingela NILSSON, *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure. Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine & Hysminias* (Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis 7, 2001).
- Michel PATILLON & Giancarlo BOLOGNESI (eds.), Aelius Theon. *Progymnasmata* (Paris, Les Belles Lettres, 1997 [2.^a tir. 2002]).
- Richard PERVO, "The Ancient Novel Becomes Christian", in G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World* (Leiden/ New York/ Köln, E. J. Brill, 1996) 685-709.
- Adriana PIGNANI (ed. e trad.), Niceforo Basilace. *Progimnasmata e Monodie* (Napoli, Bibliopolis, 1983).
- Karl PLEPELITS (trad.), Eustathios Makrembolites. *Hysmine und Hysminias. Eingeleitet, übersetzt und erläutert* (Stuttgart, A. Hiersemann, 1989).
- Karl PLEPELITS (introd. e trad.), Theodoros Prodromos. *Rhodanthe und Dosikles* (Stuttgart, A. Hiersemann, 1996).
- Karl PLEPELITS (introd., trad. e com.), Niketas Eugenianos. *Drosilla und Charikles* (Stuttgart, A. Hiersemann, 2003).
- Hugo RABE (ed.), *Hermogenis Opera* (Leipzig, Teubner, 1926).
- Hugo RABE (ed.), *Aphthonii Progymnasmata* (Leipzig, Teubner, 1913 [reimpr. 1969]).
- Maria Dolores RECHE MARTÍNEZ (introd., trad. e notas), Teón. Hermógenes. *Aftonio. Ejercicios de Retórica* (Madrid, Editorial Gredos, 1991).
- Carlos REIS, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários* (Coimbra, Livraria Almedina, 1995).
- Carlos REIS & Ana Cristina M. LOPES, *Dicionário de Narratologia* (Coimbra, Livraria Almedina, 1987).
- Gareth SCHMELING, *Xenophon of Ephesus* (Boston, Twayne Publishers, 1980).
- Leonardus SPENGLER (ed.), *Rhetores Graeci*, 3 vols. (Leipzig, Teubner, 1854-56 [reed. por Caspar HAMMER: Leipzig, Teubner, 1894]).
- Jean-Pierre VERNANT, *L'Individu, La Mort, l'Amour: Soi-même et l'autre en Grèce Ancienne* (Paris, Éditions Gallimard, 1989).
- Christian WALZ (ed.), *Rhetores Graeci*, 9 vols. (London, 1832-36 [Osnabrück, Zeller, 1968]).
- N. G. WILSON, *Scholars of Byzantium* (London, Duckworth, 1996 [1983]).

**DA HISTORIA APOLLONII REGIS TYRI
À CONFESSIO AMANTIS:
LEITURAS DE UMA NARRATIVA SINGULAR**

PAULA MOTA CARRAJANA
Universidade dos Açores

A *Historia Apollonii regis Tyri* tal como nos é transmitida pelas duas mais antigas versões conhecidas – as *Redactiones A* e *B* – terá sido composta por volta do séc. V ou VI d. C.¹ Na sua génese estaria um texto anónimo, hoje desaparecido, e sobre o qual os estudiosos têm expandido opiniões muito diversas. A língua em que terá sido escrito esse texto matricial (a latina ou a grega?) e a data da sua composição são as questões acerca das quais os filólogos mais têm discordado.²

Já sobre as características formais e estruturais do texto, praticamente não existem vozes dissonantes: os autores têm sido unânimes em assinalar a monotonia e a simplicidade que caracterizam a prosa³ de uma *Historia* parca em detalhes psicológicos e redutora no que à

¹ A investigação subjacente a este artigo foi por nós desenvolvida no âmbito da elaboração do trabalho de síntese atinente a Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica (cf. CARRAJANA, 2003). Cumpre-nos, por isso, agradecer à Doutora Marília Futre Pinheiro, orientadora desse trabalho, a quem devemos sugestões que em muito o enriqueceram. Ao longo do presente artigo, citaremos passos da tradução portuguesa da *Confessio Amantis* de John Gower, que até há poucos anos se considerava perdida. Na demanda dessa tradução, recebemos valiosos auxílios. Ao Doutor Aires Nascimento agradecemos a notícia da descoberta do texto; à Dr.^a Isabel Cepeda, a informação do paradeiro do mesmo; aos funcionários da Real Biblioteca do Palácio Real, em Madrid, a facilitação do manuscrito, até hoje não editado, e à Dr.^a Odília Gameiro, o complexo e moroso trabalho de transcrição paleográfica.

² As duas principais linhas de argumentação sobre estes problemas são encimadas por KORTEKAAS (1984) e SCHMELING (1988). Para uma síntese das teorias acerca da génese da *Historia Apollonii*, consulte-se PUCHE LÓPEZ (1997).

³ A propósito do estilo desta obra, vejam-se as análises de ARCHIBALD (1991) 12-15 e PUCHE LÓPEZ (1997) 59-69; (1999). Refira-se, em abono da verdade, que, apesar da falta de elaboração que a caracteriza, a prosa da *Historia* não é totalmente desprovida de figuras de retórica. Sobre os recursos de *ornatus* presentes na narrativa, vide PUCHE LÓPEZ (1997) 59-69 e ARCHIBALD (1991) 15.

caracterização das personagens diz respeito. A intriga, ingénua e linear, reúne, por vezes de forma algo desconexa, tópicos de variadas tradições literárias e populares, cristalizadas em temas como o incesto, a relação entre pais e filhas, o exercício do poder régio e a *prudentia*, associada quer à actividade governativa quer à decifração de enigmas. Da leitura do texto resulta, para além disso, a impressão de que nele abundam lacunas e incoerências.⁴

Não obstante, o público, mantendo-se alheio a estas imperfeições, fez da *Historia* um dos textos mais lidos e apreciados durante a Idade Média e o Renascimento. A popularidade das aventuras e desventuras de Apolónio é, de facto, atestada não só pelo ingente número de manuscritos do texto – cento e catorze, feito raro no âmbito da ficção antiga –,⁵ mas também pela considerável quantidade de alusões que, ao longo de séculos, se lhe foram fazendo – e uma alusão só se justifica se o texto for, à partida, conhecido do público-alvo. É igualmente prova do seu sucesso a significativa abundância de traduções para línguas vernáculas⁶ e a inclusão da narrativa em obras de cariz diverso e de variadas proveniências linguísticas.⁷ Apesar disso, é

⁴ ARCHIBALD (1991) 63 ss. identifica e comenta as inúmeras contradições existentes na intriga. Na primeira parte do texto, existem, de facto, vários contrasensos: Antíoco, tomado de amores pela filha, receia que o seu crime seja descoberto e propõe, ainda assim, um enigma alusivo ao incesto; Apolónio decifra a charada e é inexplicavelmente deixado partir em liberdade; durante a fuga, demora-se em Tarso mesmo depois de ter sido aconselhado a não o fazer; nessa cidade, e apesar de ser um proscrito, os cidadãos erguem-lhe uma estátua; passado algum tempo, parte de forma precipitada e sem motivo aparente; após a morte de Antíoco, a coroa é-lhe inesperadamente deixada; no momento em que entrega a filha a Estranguilião e Dionisiade, faz um estranho voto, que permanece sem explicação; por fim, parte para o Egipto e dele nada se sabe durante catorze anos. Também nos episódios relativos à história de Tarsia algumas questões ficam sem resposta. Por exemplo, sendo Atenágoras um homem tão poderoso, por que motivo não liberta Tarsia do jugo do alcoviteiro? E como se explica o casamento entre o príncipe de Mitilene e a filha de Apolónio quando nada o fazia prever? Na verdade, afirma-se apenas que Atenágoras amava Tarsia como se de uma filha se tratasse (*Hist. Apol.* 36); acerca dos sentimentos que a jovem nutriria pelo príncipe, nada se diz.

⁵ Um deles, composto no séc. X ou XI, merece especial referência pelo seu carácter excepcional: ao texto junta-se uma série de trinta e cinco ilustrações alusivas à intriga da *Historia*.

⁶ A *Historia* foi traduzida, por exemplo, para inglês antigo, francês, dinamarquês, norueguês antigo, castelhano, alemão, checo, holandês, grego, polaco e russo. Há inclusive notícia da recente descoberta de uma tradução para catalão – cf. PUIG (2001).

⁷ Sobre as traduções e adaptações da *Historia*, vide, ARCHIBALD (1991; 1999) e ainda KLEBS (1899) 325-511, SINGER (1974), ROBINS (1995; 2000) e PUCHE LÓPEZ (1997) 72-82. Para as versões latinas, consulte-se também KORTEKAAS (1990).

curioso notar que nenhuma das versões mais inovadoras provocou a imitação: foi a narrativa original aquela que continuou a ser glosada. Essa circunstância dever-se-á, porventura, ao facto de a exemplaridade dos textos ser, na Idade Média e no Renascimento, associada à autoridade outorgada pelo passado – a propósito da *Historia*, Shakespeare sugere mesmo que o seu valor procede da antiguidade: *et bonum quo antiquius eo melius*.⁸ De qualquer modo, a cada leitura a narrativa tomou direcções semânticas e, por vezes, até genológicas, mais ou menos distintas das do original.

Segundo os princípios teóricos preconizados por Jauss, a obra literária é susceptível de tomar novos sentidos em concomitância com a alteração das condições históricas e sociais da sua recepção.⁹ Pode, portanto, ser ‘concretizada’ em variados *objectos estéticos*.¹⁰ Quer isto dizer que o texto literário é uma *obra aberta*.¹¹ Nele estão contidos inúmeros sentidos e, por isso, várias podem ser as suas interpretações.¹²

Mas a liberdade interpretativa do leitor encontra-se condicionada, por um lado, pela sua ‘competência comunicativa’,¹³ e, por outro, por ‘pontos de indeterminação’ ou ‘lacunas’¹⁴ inerentes ao próprio texto literário. Estas indeterminações resultam, nas palavras de Aguiar e Silva, «quer da natureza da linguagem verbal, quer da inevitável selectividade da arte literária, quer de uma intenção estética.»¹⁵ Ao leitor cabe, então, a tarefa de concretizar o texto literário, identificando e preenchendo as lacunas existentes na estrutura do mesmo.¹⁶

Ora na *Historia* a indeterminação é uma constante. Se o texto dos sécs. V ou VI é, por um lado, pródigo em aventuras, viagens, amor

⁸ Cf. *Pericles*, I, 10. A propósito desta questão, consulte-se ARCHIBALD (1991) 51.

⁹ JAUSS (1978) 21-80 e 123-157; (1989) 235.

¹⁰ AGUIAR E SILVA (1990) 318-319. Para INGARDEN (1973), responsável pela formulação primeira de ‘concretização’, este conceito implica não apenas os actos cognitivos do leitor, mas também as estruturas da obra literária.

¹¹ ECO (1986).

¹² Porém, como lembra o próprio ECO (1993) 29, «a noção de semiose ilimitada não desemboca na conclusão de que a interpretação não tem critérios. Dizer que a interpretação (como aspecto fundamental da semiose) é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tenha objecto e que corra à imagem de um rio apenas por sua própria conta. Dizer que um texto não tem potencialmente fim não significa que todo e qualquer acto de interpretação possa ter um final feliz.» Há que atender, segundo ao mesmo autor (1993) 30, à *intenção do texto*, contida, obviamente, no próprio texto.

¹³ AGUIAR E SILVA (1990: 316-317).

¹⁴ INGARDEN (1973) § 38.

¹⁵ AGUIAR E SILVA (1990) 329.

¹⁶ Vide AGUIAR E SILVA (1990) 329.

(ou, melhor dizendo, prenúncios de amor), sofrimento, coragem e persistência – tópicos claramente romanescos –, é, pelo outro, generoso em castigos e recompensas – ao jeito de *exemplum*. Esta amálgama de tópicos resulta num produto singular, formal e semanticamente aberto, e, por isso, susceptível de diversas interpretações e leituras. A forma como essas interpretações foram sendo feitas e como o texto se foi concretizando em diferentes leituras é perceptível nas várias reescritas e traduções. Na verdade, segundo Lefevere e Bassnett, a reescrita, em geral, e a tradução, em particular, constituem um documento da recepção, devendo ser estudadas como tal.¹⁷ O tradutor é, afinal, simultaneamente leitor e autor.¹⁸

As condições históricas e sociais na época medieval e renascentista já não são as dos sécs. V-VI. As cruzadas, o amor cortês e a moralidade cristã são as novas palavras de ordem. E as aventuras de Apolónio vão sendo lidas à luz dessa nova realidade. Ganhando novos significados, são concretizadas em diversos *objectos estéticos*.

Desde os seus primórdios este relato foi entendido por uns como exemplar e por outros como romanesco. Tanto as versões mais próximas do romance de cavalaria como as de carácter moralizante parecem ter surgido primeiramente no séc. XIII;¹⁹ nos sécs. XV e XVI, a índole das adaptações tornou-se ainda mais variável: enquanto umas enfatizavam os valores de cavalaria, outras davam relevo à moralidade cristã; ao passo que algumas medievalizavam a intriga, outras reintroduziam nela pormenores clássicos.²⁰

Segundo cremos, é precisamente na análise dessas adaptações – desses novos *objectos estéticos* – que reside a chave do sucesso da *Historia*. Interessa-nos, então, compreender por que processos a *Historia* vai sendo actualizada. Para tal, de entre a panóplia de versões desta narrativa, concentrar-nos-emos em *Confessio Amantis*, que elegemos por constituir o único episódio de recepção do singular tema de Apolónio no nosso país.

Foi no ano de 1393 que John Gower completou a terceira e última versão da *Confessio*, cujo assunto é a reeducação amorosa do protagonista, Amante, personagem que se encontra perdida nos seus

¹⁷ LEFEVERE (1985) E BASSNETT (2001).

¹⁸ Cf. BASSNETT (2001) 306.

¹⁹ Do primeiro caso é exemplo *Thidreks Saga af Bern*, texto em norueguês antigo da autoria de Dietrich de Berna em que Apolónio aparece como filho do Rei Artur; da segunda tendência é representativo o *Libro de Apolonio*, poema castelhano anónimo cujo conteúdo foi submetido a um processo de profunda cristianização.

²⁰ Vide ARCHIBALD (1991) 51.

sentimentos, não sendo sequer capaz de os identificar. Por esse motivo, Amante é enviado a um confessor, Génio, que se transforma no seu guia espiritual. Génio é um servo da Natureza, e esta, mercê da sua origem divina, é boa por essência.²¹ O confessor avalia, então, o comportamento humano de acordo com a sua maior ou menor 'naturalidade'. Ao longo do diálogo que mantém com Amante, disserta sobre os crimes perpetrados pelo homem contra a Natureza. O objecto das suas considerações não é apenas o amor contranatura mas também outros vícios. Na verdade, no Livro I, o confessor afirma que exorciará Amante dos sete pecados mortais²² e, à medida que o poema avança, procura imbuir o protagonista do espírito da verdadeira *humanitas*. Tanto assim é que todo o Livro VII diz respeito à educação de Alexandre, «[...] a lesson which Amans must learn if he is to reclaim and rule the lost kingdom of his soul.»²³

Desta forma, por meio do artifício da confissão, Amante faz, por um lado, uma *reapreciação da Natureza*²⁴ e, por outro, uma redescoberta de si próprio. Os métodos utilizados para tal são a introspecção e a análise de casos históricos. É nesse contexto que, no Livro VIII, surge a *Historia Apollonii*. Nesse capítulo, cujo assunto deveria ser à partida a luxúria em todas as suas formas, Génio refere-se brevemente às leis enformadoras do casamento e discorre depois acerca do incesto. À razão pela qual procede desta forma, voltaremos mais tarde. Por agora, consideremos a(s) fonte(s) subjacentes à versão da *Historia* transmitida por Gower. O autor inicia o relato da saga do rei de Tiro identificando a "Cronica de Apollonio", incluída em *Pantheon*, de Godfrey de Viterbo, como o texto que lhe serviu de referência.²⁵ *Pantheon* é um trabalho enciclopédico, de carácter histórico, composto no séc. XII. Segundo se crê, a "Cronica de Apollonio" tem por base um dos textos da versão C da *Historia*. Esta, porém, não é parafraseada, sendo inclusivamente omitidos vários aspectos da intriga:²⁶ o

²¹ Cf. PECK (1997) xv. Como afirma o autor, esta concepção da personagem espelha a existente em textos anteriores.

²² Esse Livro tem por tema a soberba; o II versa a inveja; o III, a ira; o IV, a preguiça; o V, a avareza; o VI, a gula, e o VIII, a luxúria. O Livro VII trata, como veremos, da educação de Alexandre.

²³ PECK (1997) xv.

²⁴ PECK (1997) xvi.

²⁵ «Of a Cronique in daies gon,/ The which is cleped Pantheon./ In loves cause I rede thus,/ Hou that the grete Antiochus/[...] Was coupled to a noble queen,/ And hadde a dowhter hem between» (*Confessio*, 8, 271-274; 277-278). O texto é citado a partir da edição de PECK (1997).

²⁶ Veja-se ARCHIBALD (1991) 185.

enigma proposto por Antíoco é elidido em duas das três *Recensiones* de *Pantheon*; não são referidas personagens como Taliarco, Licóride e Helénico; são eliminados alguns pormenores das cenas do bordel e dos reconhecimentos, e a descrição das emoções é ainda mais parca do que na *Historia*. Ora a *Confessio* inclui, como veremos, alguns detalhes escamoteados na obra de Godfrey, o que faz supor que Gower tenha conhecido outras versões da narrativa latina.

Certo é que da *Confessio* foram produzidas inúmeras cópias, tendo a mesma alcançado grande popularidade por toda a Europa.²⁷ Durante muito tempo, especulou-se inclusive sobre a recepção da obra de Gower em terras lusas. Vários eram os indícios de que o texto havia sido traduzido para português,²⁸ mas do paradeiro dessa tradução nada se sabia, tendo a sua existência chegado a ser posta em causa.²⁹ Todavia, este estado de coisas alterou-se quando, em 1995, foi descoberto, na Biblioteca do Palácio, em Madrid, um manuscrito que continha precisamente o tão procurado texto: a versão portuguesa da *Confessio Amantis*,³⁰ cuja edição se encontra ainda a ser preparada.³¹

²⁷ Consulte-se, a este propósito, DOYLE e PARKES (1978).

²⁸ Em primeiro lugar, numa tradução da obra para castelhano, conservada na biblioteca de El Escorial (MS g-II-19), o autor, Juan de Cuenca, faz referência a uma versão portuguesa que teria estado na base do seu trabalho: «Este libro es llamado *Confisyón del amante*, el cual compuso Joan Goer natural del reino de Inglaterra e fue trasladado al portugués por Roberto Payno, nacido en el dicho reino e clérigo de la ciudad de Lisboa. E éste fue trasladado al castellano por Joan de Cuenca, vecino de la ciudad de Huet» (*Confesión*, 4.2.19. A edição por nós utilizada é a de ALVAR, 1990). Em segundo, essa tradução portuguesa é mencionada por D. Duarte no prefácio do *Leal Conselheiro* como uma das fontes desta obra: «filhando em esto exemplo daquel autor do Livro do Amante, que certas estórias em el screveo de que se filham grandes boos conselhos e avisamentos» (PIEL, 1942, 7. Sobre esta questão, vide DIONÍSIO, 1995). Por fim, consta, sob o título de *O Amante*, na listagem dos Livros de Linhagem do mesmo rei D. Duarte – cf. NETO (1956) 117 e NASCIMENTO (1993) 284-285.

²⁹ GRANILLO (1985) defendeu inclusivamente que Juan de Cuenca teria elaborado a sua tradução directamente a partir do texto de Gower, tendo para isso contado com a ajuda de um inglês que durante vários anos residira em Portugal. Porém, SANTANO MORENO, num estudo de 1990 (35 ss.), demonstra claramente que a presença de lusitanismos na tradução castelhana comprova que esta foi realizada a partir de uma versão portuguesa.

³⁰ É CORTIJO OCAÑA (1995) 457 quem noticia o achado. Sobre o mesmo assunto, vide também DEYERMOND (1995) 42. Para uma síntese das questões que se colocam relativamente à génese da tradução portuguesa, cf., por exemplo, MANLY (1929-1930), MARTINS (1983), SANTANO MORENO (1991), CORTIJO OCAÑA (1997) e BUESCU (2001).

³¹ Por tal motivo, citaremos o texto em questão a partir do manuscrito II-3088 da Real Biblioteca (Palacio Real, em Madrid). Dado que a cópia com que trabalhamos corresponde à impressão do texto microfilmado, não nos é possível distinguir nos

No que ao episódio de Apolónio diz respeito, *O Amante* (ou *O Livro do Amante*) – assim é conhecida a tradução em língua lusa – é fiel ao texto de Gower, razão pela qual doravante por *Confessio* designaremos, em simultâneo, os dois textos: o do autor inglês e a respectiva tradução portuguesa.³²

Já entre a *Confessio* e a *Historia* existem diferenças dignas de nota. Começemos por enunciar as que nos parecem de menor monta e que se resumem a pequenas alterações, decorrentes, quiçá, da necessidade de adequar determinados pormenores a uma realidade diferente da dos sécs. V-VI d. C. Enquanto na *Historia* (13), o local em que decorrem os jogos promovidos pelo rei de Cirene é o ginásio, na *Confessio* esse local é «hum campo largo e fromoso?».³³ Se no texto latino o soberano participa activamente na competição física (13), na adaptação «el rrey» não passa de mero observador.³⁴

Para além destas alterações pouco relevantes no contexto da intriga, outras há que assumem grande importância no decurso da acção, chegando algumas a corrigir passos que na *Historia* são pouco consistentes. No relato latino (7-8), causa estranheza o facto de Antíoco enviar soldados no encalço de Apolónio quando, na verdade, nenhum episódio bélico vem a ter lugar: sobre esses soldados não se volta, aliás, a falar. Ora na *Confessio* o pérfido rei de Antioquia fica pesaroso com o desaparecimento do príncipe de Tiro, mas acaba por desistir de encontrá-lo.³⁵ Outro passo em que a intriga da *Confessio* é claramente mais coerente do que a da *Historia* é o da permanência de Apolónio em Tarso. Enquanto no último texto o rei de Tiro se mantém por muito tempo naquela cidade mesmo depois de ter sido aconselhado por Helénico a procurar refúgio em outras paragens (8-11), no primeiro parte imediatamente após o referido conselho.³⁶ Na *Historia* fica tam-

vários fôlios a frente do verso. Assim, situaremos as citações que fizemos apenas no fôlio e na coluna. Na nossa numeração, o fol. 1 coincide com o início do conto de Apolónio.

³² Por uma questão de clareza, na identificação de passos citados ou aludidos, por *Confessio* referir-nos-emos ao texto de Gower e por *O Amante*, à tradução portuguesa.

³³ *O Amante*, fol. 7, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 689.

³⁴ *O Amante*, fol. 7, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 679 ss.

³⁵ «El Rey por hum tempo/ ouve en. ssy por ello muy gram/ pesar. mas quando vyo que a ssua/ sotilleza nom prestou pera acabar/ o que queria de hi en diante abrandou sua yra e non fez dello conta» (*O Amante*, fol. 4, col. 2; cf. *Confessio*, 8, 533-536).

³⁶ «Este Senhor novo por cuydar/ o que lhe seria mjllhor de fazer em es/se caso. dentro en ssy ouve pou/co assesego e fynalmente propôs de sse/ mudar daquel lugar. e

bém sem explicação o facto, totalmente inesperado, de o reino de Antioquia ser herdado por Apolónio (24). Porém, na *Confessio* essa circunstância é corrigida. Os mensageiros da morte de Antíoco não fazem qualquer referência ao destino da coroa do falecido monarca e rogam a Apolónio que regresse a Tiro.³⁷ Relativamente aos capítulos da *Historia* que tratam da vida de Tarsia em Mítilene,³⁸ uma questão fica igualmente por esclarecer: sendo o príncipe dessa cidade um homem tão poderoso, e tendo conhecimento do sofrimento da jovem, por que motivo a não liberta do jugo do alcoviteiro? A verdade é que na *Confessio* essa incongruência é resolvida, pois Atenágoras, o príncipe, só surge na acção no momento em que o navio de Apolónio chega ao porto de Mítilene.³⁹ Em outro episódio ainda este texto se revela mais consistente do que o latino. Quando desembarca em Tiro, o enviado de Antíoco, ao contrário do que acontece na *Historia* (7), disfarça-se para não correr o risco de ser reconhecido.⁴⁰

Conforme antes afirmámos, a narrativa original atribui pouca importância às emoções, sendo, por isso, parca em detalhes psicológicos. Já na *Confessio* o mesmo não acontece. Em várias ocasiões a acção é suspensa e a narração dos factos dá lugar a comentários a propósito dos sentimentos e atitudes das personagens. Um dos mais interessantes exemplos do que acabámos de afirmar é a explicitação do motivo que conduz Antíoco a um comportamento incestuoso.⁴¹ Mas existem muitos outros casos em que a *Confessio* revela uma clara preocupação com a psicologia e os comportamentos humanos. A reacção dos Tírios à partida de Apolónio, parcamente aflorada na *Historia* (7), recebe naquela obra um tratamento mais cuidado. As atitudes são

hyr bus/car mais longe. alguã outra ter/ra strana en que stevesse por hum/ tempo» (*O Amante*, fol. 5, col. 2; cf. *Confessio*, 8, 593-596).

³⁷ «E porem de/ Senhor em nome de toda a vossa/ terra e Senhorio de Tyro de sseu/ mandamento vos suplicamos que leixan/do todallas outras cosas vos/ praza de vijirdes visitar nossos/ sojeytos e verdadeiros servjdores/ com outros vossos parentes que junta/mente com grande soydade. stam/ aguardando pella vossa hida» (*O Amante*, fol. 12, col. 2; cf. *Confessio*, 8, 1003-1010).

³⁸ *Vide Hist. Apol.* 33 ss.

³⁹ «O ssenhor da cidade cujo nome era/ Athenagoras. stava hi enton qua/ndo a naao entrou o qual mandou logo aparelhar hua barca pera hir/ veer. que naao era e que gente vynha/ em ella» (*O Amante*, fol. 26, col. 2 – fol. 27, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 1621-1625).

⁴⁰ «por tal de nom/ seer conhecido das gentes que hi moravom. mudou os vestidos» (*O Amante*, fol. 4, col. 2; cf. *Confessio*, 8, 520-521).

⁴¹ Para tal facto chama a atenção ARCHIBALD (1991) 192. Atente-se no passo em causa: «por a franqueza da ssua carne m/uytos caae em pecado» (*O Amante*, fol. 2, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 289).

relatadas, os sentimentos, explicitados, e nem mesmo os clamores são esquecidos.⁴² Os efeitos que o amor por Apolónio provoca na filha do rei de Cirene, sendo descritos no texto latino de forma esparsa, por meio de duas ou três expressões tomadas de empréstimo da *Eneida* (18), merecem na *Confessio* uma tirada, relativamente longa, que, uma vez mais, contempla sentimentos e atitudes.⁴³ Também no episódio da morte (aparente) da mulher de Apolónio, as reacções das personagens, neste caso do rei de Tiro, são descritas de forma muito díspar nos dois textos. Enquanto na *Historia* Apolónio, apesar de contristado, se manifesta preocupado sobretudo com o modo como transmitirá a infeliz notícia ao sogro (25), na *Confessio* mostra-se profundamente magoado, chegando mesmo a desejar a morte.⁴⁴

Quanto a temas e motivos, aqueles que têm relevo na narrativa matricial são igualmente glosados no texto de chegada. Todavia, a importância que lhes é atribuída nem sempre é a mesma. O motivo do incesto, essencial no relato latino, está também presente na *Confessio*, sendo o comportamento de Antíoco explicitamente condenado por Génio.⁴⁵ Já o tema da relação entre pais e filhas tem neste último texto

⁴² «Leixaram o cantar e dançar e. todo/llos outros sabores. entanto que o prazer e allegria. que sohiam buscar/ todo entom foy tornado em sseu [contrairo]/ assi que pelo noio que cada hum en/ ssey tomou do que era acontecido. to/dos se vestiram de doo. e leixaram/ de fazer as barvas e cortar o cabe/llo. os banhos e stufas. per toda a/ villa foram carrados. ca nom a/vya hi criatura que sabor ouvesse/ de jogar nem de tomar prazer./ mas ante choravam todos por ele/ muy dooidamente dizendo Ay Senhor/ que será de nos. pois nosso príncipe/ e rregeador per quem stavamos man/thudos em nossa onrra. sem prazimento de toda a comunydade tam/ subitamente he assy partido» (*O Amante*, fol. 4, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 476-494).

⁴³ «por amor deste homem de Tyro/ o sseu coração aas vezes era quente// como fogo. e outras vezes era frio/ como a neve. e esso meesmo segundo a con/diçon da ssua ymagaçon ora se/ tornava coorada e outra ora se lh/e de mudava toda sua coor. Mas/ nom embargando os pensamentos desvai/rados que lhe vijnham pello cuyda/do. com temor de vergonha femyny/na. sempre guardou muy bem sua no/meada pêro a cabo de tempo o sseu a/mor stava en tal ponto. que ella perdeu o apetito do comer. do beber. e do/ dormyr como aquella que nom sabia/ outro conselho senom por tal da ver logar de cuydar aa ssua voontade/ muytas vezes ficou dentro na sua/ camara e nom sahio della fora» (*O Amante*, fol. 9, col. 2 – fol. 10, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 845-863)

⁴⁴ «Oo molher mjnha e todo meu/ prazer. Oo meu sollaz e todo meu/ deseio Tu es minha boa andança/ e todo meu rrellevamento. Pois assy/ he que mjnha ynffortuna quer que tu a/ias de morrer. eu nom ssej pera que a mjnha vjda pera mais longe seia [prolon]/gada. E tu fortuna que agora me/ as fecto. o pior que podes. daqui en dian/te pera ssempe eu te despreçarey. Oo c/oraçõ por que nom rreventas ora/ por tal que em acompanhando [mjnha]/ Senhor a pena que padeço seia mais pe/quena» (*O Amante*, fol. 13, col. 2; cf. *Confessio*, 8, 1062-1070).

⁴⁵ «A/nthioco com sua soberva que contra/ naturalleza a costumada husou/ de sseu amor por maaõ dellijto/ rreçebeo depois peendença. como/ aquelle que per

um papel menos relevante do que no primeiro. O rei de Cirene continua a ser caracterizado como um pai extremoso, e Apolónio, como um pai atento e permanentemente preocupado com o bem-estar da filha. No entanto, da prole de Atenágoras nada se diz. Mais: afirma-se mesmo que ele nunca fora casado.⁴⁶ Se, por um lado, isto acontece em virtude de o príncipe de Mitilene surgir na *Confessio* numa fase bastante mais avançada da acção,⁴⁷ por outro, deve-se ao facto de o tema do amor no seio de casais ser nesta obra muito mais relevante do que na *Historia*. Com efeito, enquanto na narrativa latina Atenágoras desempenha o papel de um viúvo que, sendo pai, se apieda da condição de Tarsia, estimando-a como a uma filha (34 ss.)⁴⁸, na *Confessio* encarna a figura de um jovem príncipe que se toma de amores por Taísa.⁴⁹ O amor que une Apolónio e a filha do rei de Cirene é igualmente posto em evidência neste último texto. São dois os momentos da narrativa em que isso acontece: na noite de núpcias e no instante da partida rumo a Tiro, após a notícia da morte de Antíoco.⁵⁰ Recordemos que na *Historia* Apolónio nunca chega a mostrar-se verdadeiramente apaixonado pela mulher, aparentando sentir por ela apenas a estima que um mestre nutriria pela discípula.⁵¹ Todavia, na *Confessio* o rei de

vyngança contra naturale/za subitamente ouve maaõ acabamento» (*O Amante*, fol. 33, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 2003-2008).

⁴⁶ «E por que / este Athenagoras fosse hum senhor/ rrico [veandante] e de muy grandes a/postamentos elle ata aquel dia nunca fora/ casado» (*O Amante*, fol. 29, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 1759-1761).

⁴⁷ Recorde-se o que acima dissemos sobre este assunto.

⁴⁸ Aliás, nunca ao longo da *Historia* Atenágoras e Tarsia mostram estar apaixonados um pelo outro. Por esse motivo, o seu casamento é, no mínimo, surpreendente.

⁴⁹ «É assi lhe aconteço como a/ homem que aynda entom de dias era/ bem novo que lhe entrou no coração/ aquel prazivel noio e allegre pena d amor: a cujo poderio nenhum ho/mem naído pode rresistyr. o qual/ Senhor pensando en ssy que se El rrey lhe/ nom fizesse graça que o seu mundo// de todo seria perdido. E buscou tempo/ e lugar como homem a que parecia que/ o coração lhe queria rrebentar por/ fallar a el rrey e a esta virgem sua/ filla pera casar com ella» (*O Amante*, fol. 29, cols. 1-2; cf. *Confessio*, 8, 1762-1772).

⁵⁰ «Depois que a noite scura veo este/ Senhor que tijna guançado o sseu amor/ lançou sse em sua cama com sua/ molher onde antre ssy ouveram com/prido prazer» (*O Amante*, fol. 11, col. 2; cf. *Confessio*, 8, 968-972); «Apo/llyno e sua molher [...] entra/rom ambos en a naao. E nom en/bargando que ella entom era pren/nhe. pello grande amor que antre/ ssy avyam nom se queriam partyr» (*O Amante*, fol. 12, col. 2; cf. *Confessio*, 8, 1029-1032).

⁵¹ Na verdade, a própria princesa assevera que o que a liga a Apolónio é não o amor carnal pelo homem mas a admiração pela sabedoria do mestre: «tu es magister qui docta[m] manu[m] mea[m] docuisti [...] tu es quem admaui non libidinis causa, sed sapientie ducem!» (*Hist. Apol.*, 49, 4-7). Citamos o texto latino a partir de KORTEKAAS (1984).

Tiro ama de tal forma a filha do rei de Cirene que, como vimos, deseja acompanhá-la até na morte. Para além disso, e ao contrário do que acontece no relato latino, presta-lhe honras fúnebres logo que desembarca em Tiro.⁵² Ainda num outro caso a relação amorosa entre esposos parece ser mais valorizada no texto de chegada do que no matricial: o monarca de Cirene toma a decisão de permitir o casamento da filha em conjunto com a rainha, sua mulher, personagem que no texto latino nem é mencionada.⁵³ É, portanto, inegável que o tema do amor não se cinge na *Confessio* às relações entre pais e filhas; antes se alarga à convivência entre marido e mulher.

Para além do incesto e dos laços parentais, o exercício do poder régio é um dos mais relevantes motivos temáticos da *Historia*. O mesmo acontece na *Confessio*, sobretudo no que a Apolónio diz respeito. Contudo, enquanto no texto original esta personagem só alcança sucesso no papel de rei depois do reencontro com Tarsia (45 ss.), na adaptação as suas capacidades governativas são várias vezes salientadas.⁵⁴ Na *Confessio*, Apolónio mostra-se, de facto, um rei mais consciente do que na *Historia*. Ao invés de partir para o Egipto, depois de deixar a filha em Tarso, abandonando os tronos de Tiro e Antioquia durante catorze anos,⁵⁵ o protagonista dirige-se para a sua terra natal, onde retoma o governo.⁵⁶ E logo após reencontrar a mulher e a filha, a primeira preocupação do rei é regressar a Tiro para aí fazer coroar Atenágoras e Taísa; uma vez mais, ao contrário do que acontece na *Historia*, encontramos Apolónio em plena actividade governativa.⁵⁷

⁵² «E s sobre todo nom lhe/ squeçendo sua molher que leixara/ na scuna do mar salgado. rrogo/u lhes a todos que aguardassem por/ hum tempo por quanto entendia de fa/zer por memoria della hum say/mento onrrado. O ofiçio do qual foy/ muy sollene a maravylla e com/ yssos os sacrificçios eram muy rri/cos e a festa que foy fecta em rreal/leza nom podia seer melhorada/ como aquel que era bem thudo de/ o assy fazer por que em aquel tenpo/ nom avya homem que em bondade te/vesse molher semelhante a ella» (*O Amante*, fol. 25, col. 2; cf. *Confessio*, 8, 1557-1566).

⁵³ Vide *O Amante*, fol. 11, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 931-932.

⁵⁴ A rainha de Cirene só aceita o 'náufrago' Apolónio como genro porque «el assaz de siso e entendimento a/vya pera rreger e governar aquel/ rreyno» (*O Amante*, fol. 11, col. 2; cf. *Confessio*, 8, 986-987).

⁵⁵ Cf. *Hist. Apol.* 28.

⁵⁶ «tanto que el/ rrey chegou aa cidade de tyro logo/ sem mais tardança fez chamar/ os Senhores de sua terra pera fazer/ cortes. Em as quaes depois que sou/be as cousas todas como sse pasa/rom. em rrazom do rregimento de seu rregno. contou lhas grandes aven/turas e ynffortunas que padecera/ andando fora» (*O Amante*, fol. 25, col. 2; cf. *Confessio*, 8, 1547-1556).

⁵⁷ «[E]l rrey como homem que entom/ tynha conprimento de sseu deseio/ disse que sse queria hir direito pera/ Tyro» (*O Amante*, fol. 31, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 1877-

Ainda uma última vez na *Confessio* o protagonista aparece no papel de monarca, no momento em que ele e sua mulher recebem o trono de Pentápolis, após a morte do rei de Cirene.⁵⁸ Nesta obra, Apolónio surge, pois, como um governante empenhado, capaz, e, por isso, amado pelo povo, sendo que na *Historia* o brilho da sua actuação como rei é menor.

Porém, no domínio da sabedoria, o monarca de Tiro destaca-se tanto numa obra como na outra. Na verdade, em ambos os textos Apolónio resolve, sem dificuldade, o enigma proposto por Antíoco,⁵⁹ é convidado para um banquete pelo rei de Cirene, mercê da sua destreza física,⁶⁰ e deslumbra a filha de Arquístrates, mostrando-se versado em várias artes.⁶¹ Mas o rei de Tiro não é a única personagem relativamente à qual o tema da sapiência é valorizado. Também Tarsia se caracteriza pela *prudencia*. Tanto na *Historia* como na *Confessio*, a filha de Apolónio recebe uma educação esmerada.⁶² Na narrativa latina, escapa do desejo de quantos a procuram no lupanar graças à sua eloquência (34-35) e enche os cofres do leno pondo em prática os seus dons oratórios (36). No texto adaptado, evita igualmente os pretendentes, desta feita, tornando-se professora das donzelas da cidade.⁶³

Intimamente relacionado com o tópico da sabedoria está, na *Historia*, o da decifração de charadas. São vários os enigmas que Apolónio se vê obrigado a dilucidar. O primeiro, proposto por Antíoco (4), surge igualmente na *Confessio*, se bem que ligeiramente modificado.⁶⁴

-1878); «El rrey ao sseu poboo mostrou g/rande guasalhado e muy boo [aar/ con] ledo senbrante E aa cabo de pou/co juntou as gentes de sseu rregno/ e fez cortes geeraaes nas quaes At/henagoras Senhor de Mitellena/ e sua molher Taysa foram coroa/dos» (*O Amante*, fol. 31, col. 2; cf. *Confessio*, 8, 1912-1918).

⁵⁸ «Dep/ois desto a cabo de dous dias ou tres// Avydo primeiro seu conselho asynou hum/ dya certo en que fária cortes geeraaes./ nas quaes per consentimento de toda aa terra/ el com sua molher por sseu grande/ bem o onrra foram anbos coroados» (*O Amante*, fol. 33, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 1987-1992).

⁵⁹ Vide *Hist. Apol.* 4; *O Amante*, fol. 3, col. 1 (*Confessio*, 8, 423-427).

⁶⁰ Cf. *Hist. Apol.* 13-14; *O Amante*, fol. 7, col. 1 (*Confessio*, 8, 704-705).

⁶¹ Consulte-se *Hist. Apol.* 17-23; *O Amante*, fol. 8, col. 2 – fol. 9, col. 1 (*Confessio*, 8, 771 ss.).

⁶² Cf. *Hist. Apol.* 29; *O Amante*, fol. 22, col. 1 (*Confessio*, 8, 1327-1333).

⁶³ «sse hi ouuer cavalleiro ou/ Senhor. ou outra pessoa onrrada/ que deseie de teer sua filha bem enssy/nada que eu lhe enssinarey cou/ssas novas de bem. quaes outra mo/lher deste rregno nom sabera fazer» (*O Amante*, fol. 24, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 1461-1466).

⁶⁴ «Eu com trayçom sou suportado// comendo a carne da mjnha madre cujo marido meu padre eu cuydo/ de buscar. o qual outrossy he filho/ de mjnha molher» (*O Amante*, fol. 2, col. 2 – fol. 3, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 405-409).

O segundo, da autoria da filha do rei de Cirene (21), é substituído, na última obra, por uma declaração explícita do amor que a jovem sente por Apolónio.⁶⁵ Os restantes enigmas são propostos por Tarsia aquando do reencontro com o pai (42-43). Embora na *Confessio* se mencione que a jovem coloca “exemplos e problemas” ao rei de Tiro, nenhum deles é explicitado.⁶⁶ Os diálogos crípticos são, portanto, menos importantes no texto de chegada do que no original, se bem que o enigma acerca do incesto seja basilar, em ambos os textos, para a economia da narrativa: é por ter solucionado o problema colocado por Antíoco que Apolónio é obrigado a fugir e a passar por inúmeras peripécias.

Na *Confessio*, é a Fortuna quem comanda as aventuras e desventuras dos heróis.⁶⁷ O próprio narrador se refere a esse facto.⁶⁸ Todavia, face ao texto de Gower, a tradução portuguesa acentua o tom cristão, dado que, de quando em vez, se insiste na ideia da vontade de Deus.⁶⁹ De qualquer modo, em ambas as versões – na de língua inglesa e na tradução portuguesa – a *Confessio* termina com uma lição de moral explícita: os que «bem amam» são recompensados e os que amam «contra naturalleza» são castigados.⁷⁰ Antíoco alimenta-se da sua própria carne, sofrendo terríveis consequências. Em virtude disso, Génio aconselha Amante a deixar de se centrar apenas em si próprio e nos seus sentimentos. Na verdade, o incesto funciona como uma espécie de metáfora do mal de que Amante padece. Talvez por isso o

⁶⁵ «padre Senhor/ per esta carta faço saber aa vossa merçee que sse eu Apollyno nom ouver/ por marido. de todollos outros que no mundo som nom farey conta» (*O Amante*, fol. 10, col. 2; cf. *Confessio*, 8, 897-900).

⁶⁶ *O Amante*, fol. 28, col. 1; cf. *Confessio*, 1681 ss.

⁶⁷ ARCHIBALD (1991) 192 sugere que tal acontece por influência de *Pantheon*.

⁶⁸ «[F]ortuna sempre he mudavel e/ nom pode star queda aynda que queira. ca ora he chea de prazer. Oütra ora/ he chea de noio. Assy como pella/ storia adiante claramente te será dem/ostrado» (*O Amante*, fol. 5, col. 2; cf. *Confessio*, 8, 585-589).

⁶⁹ «El rrey magi/nou mujto que poderia significar es/ta visom que lhe deus demonstrara// [...] Entom entendeo elle certamente que a deus/ prouve de lhe mostrar de noite per vi/son o camjnho que el avya de levar» (*O Amante*, fol. 29, col. 2 – fol. 30, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 1801 ss.).

⁷⁰ «se quiseres pa/rar mentes acharas en como A/nthioco com sua soberva que contra/ naturalleza a custumada husou/ de sseu amor por maa/ delliyto/ reçebeo depois peendencia. como/ aquelle que per vygança contra naturale/za subitamente ouve maa/ acabamento/ Por esto filho meu tu podes apre/nder que cousa he amar em boa/ maneira [...] ca ayuda que ffortuna en sy/ nom Seia stavel ella aas vezes/ he favoravel aaquelles que em amor som verdadeiros» (*O Amante*, fol. 33, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 1999 ss.). De acordo com ARCHIBALD (1991) 192, a *Confessio* é a primeira versão da *Historia* em que figura uma recapitulação final nestes termos.

Livro VIII da *Confessio* se centre apenas nessa forma de Luxúria.⁷¹ Pelo contrário, Apolónio é o modelo a seguir: tal como o rei de Tiro deambula pelo Mediterrâneo à procura da sua terra natal, Amante viaja no seu íntimo em busca de si próprio.

Assim, segundo Peck, a saga do rei de Tiro é uma brilhante conclusão para a *Confessio Amantis*.⁷² Apolónio mantém a integridade, apesar das dificuldades por que passa, e acaba por ser rei e senhor de todos os seus domínios. O exílio espiritual de Amante deverá, portanto, terminar da mesma forma.⁷³

Na *Confessio*, o próprio Génio afirma que as aventuras do rei de Tiro devem ser entendidas como modelares.⁷⁴ Estamos, de facto, perante um assumido *exemplum*.⁷⁵ Como vimos, de certo modo, a *Historia* já trazia em si os gérmes deste género. Embora não houvesse nesse texto uma moral explícita, a verdade é que nele encontramos dois padrões de comportamento distintos, sendo um – o de Apolónio, de Atenágoras e do rei de Cirene – recompensado, e o outro – o de Antíoco – punido. Mas da narrativa latina fazem igualmente parte temas como viagens, aventuras e amor, ou, pelo menos, vislumbres de amor. Na realidade, tal como se disse acima, vários tradutores e adaptadores medievais e renascentistas juntaram a esses tópicos aqueles que na *Historia* se adivinhavam, não se encontrando, todavia, claramente definidos. Referimo-nos, sobretudo, aos motivos amorosos e bélicos tão do gosto do romance de cavalaria.⁷⁶ Daqui se conclui que a indefinição formal e semântica da *Historia* lhe permitiu,

⁷¹ Cf. PECK (1997) xxii. Como justificação para o facto de a Luxúria se cingir, afinal, ao incesto, o autor defende também que aquele pecado mortal havia sido já tratado, em capítulos anteriores, a propósito de outras faltas capitais (*ibidem*).

⁷² PECK (1997) xxv.

⁷³ Vide PECK (1997) xxvi.

⁷⁴ «E po [sic] exemplo e rre/membrança dos que bem amam esta/ sua vjda foy posta em Cronyca/ por tal que elles fossem certos que o seu/ amor na fym será mostrado que grand/ he» (*O Amante*, fol. 33, col. 1; cf. *Confessio*, 8, 1999-2002). Conforme afirma ARCHIBALD (1991) 192, esta é a primeira vez em que a *Historia* é explicitamente apresentada como um *exemplum* moral.

⁷⁵ Género literário menor que se integra no discurso exemplar medieval. Pela voz de um mestre, pretende-se apresentar, através de um precedente histórico, um modelo imitável. Sobre esta questão, vide JAUSS (1989, “Prospero dei generi letterari minori del discorso esemplare nel Medioevo”). No caso da tradução portuguesa, a moral do texto tende a aproximar-se da do cristianismo.

⁷⁶ A teoria, por nós perfilhada, de que o texto latino continha já os gérmes de ‘exemplum’ e de ‘romance’ (em particular, de romance de cavalaria) é defendida por ARCHIBALD (1991) 84.

de facto, ser continuamente relida e atualizada, num processo de revitalização de tópicos subentendidos, de preenchimento de lacunas e de explicitação de indeterminações. Neste fenómeno reside, possivelmente o maior segredo da popularidade da *Historia Apollonii*.⁷⁷

Para além disso, à semelhança do que acontece com o *Romance de Alexandre*, trata-se de uma obra anónima, entendida como popular, e, por isso, como património comum.⁷⁸ Desta forma, os copistas sentiam-se na liberdade de introduzir na narrativa alterações, eliminando algumas passagens e acrescentando ou remodelando outras. Tornava-se, portanto, possível modelar o texto de acordo com o gosto e os padrões literários das diferentes épocas, o que constitui mais um trunfo na história da pervivência da saga de Apolónio.

Todavia, a narrativa latina continuou, na Idade Média e no Renascimento, a ser copiada sem quaisquer alterações, o que indica que a intriga “was satisfying as it stood”.⁷⁹ A que se deverá, então, tal sucesso? Provavelmente ao tema do incesto que funciona como uma *captatio* bastante eficaz.⁸⁰ Na verdade, é sintomático que nenhuma das versões do relato tenha eliminado o episódio de Antioço. Pelo contrário, em todas elas as aventuras do rei de Tiro e de sua filha vêm na sequência dos actos do malvado rei de Antioquia.

Assim, convertidos de inimigos em aliados, o anonimato, o insólito episódio de incesto e a indefinição conceptual e estrutural da intriga fizeram da *Historia Apollonii regis Tyri* uma das narrativas mais glosadas de todos os tempos, uma verdadeira *Historia in fieri*...

⁷⁷ Cf. PUCHE LÓPEZ (1997) 81-82, que apresenta relativamente a esta questão um claríssimo raciocínio.

⁷⁸ Acerca deste argumento, *vide* PUCHE LÓPEZ (1997) 81.

⁷⁹ ARCHIBALD (1990) 132.

⁸⁰ Cf. PUCHE LÓPEZ (1997) 80. De acordo com ARCHIBALD (1991) 99-100, as histórias de incesto eram, de facto, muito populares na Baixa Idade Média, em virtude dos intensos debates que juristas e teólogos mantiveram nessa época a propósito das leis do matrimónio. Da mesma autora, consulte-se, sobre este assunto, o estudo de 1989.

Bibliografia

- A. I. DOYLE, Malcolm B. PARKES, "The production of copies of the *Canterbury Tales* and the *Confessio Amantis* in the early fifteenth century", in M. B. Parkes, A. G. Watson (eds.), *Medieval Scribes, Manuscripts & Libraries. Essays presented to N. R. Ker* (London, Scolar Press, 1978) 163-210.
- Aires A. NASCIMENTO, "As Livrarias dos Príncipes de Avis", in *Biblos LXIX, Actas do Congresso Comemorativo do 6.º Centenário do Infante D. Pedro* (1993) 265-287.
- Alan D. DEYERMOND, "The Lost Literature of Medieval Portugal", in T. F. Earle, N. Griffin (eds.), *Portuguese, Brazilian and African Studies. Studies presented to Clive Willis on his retirement* (Warminster, Aris and Phillips, 1995) 39-49.
- Ana Isabel BUESCU, "A *Confessio Amantis* de John Gower na livraria do rei D. Duarte", *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo Portugueses* (Lisboa, 2001) – consultado em <http://www.fcsh.unl.pt/congresso ceap/>.
- André LEFEVERE, "What Is Written Must Be Rewritten, Julius Caesar: Shakespeare, Voltaire, Wieland, Buckingham", in T. Hermans (ed.), *Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation* (Antuérpia, 1985).
- Antonio CORTIJO OCAÑA, "La Traducción Portuguesa de la *Confessio Amantis* de John Gower", *Euphrosyne*, Nova Série XXIII (1995) 457-466.
- Antonio CORTIJO OCAÑA, "O Livro do Amante: The Lost Portuguese Translation of John Gower's *Confessio Amantis* (Madrid, Biblioteca de Palacio, MS II-3088)", *Portuguese Studies* 13 (1997) 1-6.
- Bernardo SANTANO MORENO, "The Fifteenth-Century Portuguese and Castilian Translations of John Gower, *Confessio Amantis*", *Manuscripta* 35 (1991) 23-34.
- Bernardo SANTANO MORENO, *Estudio sobre Confessio Amantis de John Gower y su versión castellana*, Confisyon del Amante de Juan Cuenca, prólogo de R. López Ortega (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1990).
- Elena ALVAR (ed.), Manuel ALVAR (prólogo), *John Gower. Confesión del Amante. Traducción de Juan Cuenca (s. XV)* (Madrid, Anejos del Boletín del Real Academia Española, 1990).
- Elimar KLEBS, *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus: eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen* (Berlin, Reimer, 1899).
- Elisabeth ARCHIBALD, "Apollonius in the Middle Ages and Renaissance", in H. Hofmann (ed.), *Latin Fiction. The Latin Novel in Context* (London–New York, Routledge, 1999) 229-237.
- Elisabeth ARCHIBALD, "Apollonius of Tyre in Vernacular Literature: Romance or Exemplum?", in H. Hofmann (ed.), *Groningen Colloquia on the Novel*, vol. III (Groningen, Egbert Forsten, 1990) 123-137.
- Elisabeth ARCHIBALD, "Incest in Medieval Literature and Society", *Forum for Modern Language Studies*, vol. XXV, no. 1 (1989) 1-15.
- Elisabeth ARCHIBALD, *Apollonius of Tyre: Medieval and Renaissance Themes and Variations* (Woodbridge, D.S. Brewer, 1991).

- Gareth SCHMELING (ed.), *Historia Apollonii regis Tyri*, Bibliotheca Teubneriana (Leipzig, Teubner, 1988).
- George A. A. KORTEKAAS (ed.), *Historia Apollonii regis Tyri. Prolegomena, Text Edition of the two Principal Latin Recensions, Bibliography, Indices and Appendices*, Medievalia Groningana 3 (Groningen, Bouma's Boekhuis, 1984).
- George A. A. KORTEKAAS, "The Latin Adaptations of *Historia Apollonii regis Tyri* in Middle Ages and the Renaissance", in H. Hofmann (ed.), *Groningen Colloquia on the Novel*, vol. III (Groningen, Egbert Forsten, 1990) 103-122.
- Hans R. JAUSS, *Alterità e Modernità della Letteratura Medievale*, Nuova Cultura 10, apresent. por C. Segre, trad. por M.^a Andreotti e R. Venuti (Torino, Bollati Boringhieri, 1989).
- Hans R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad. por C. Maillard, pref. por J. Starobinski (Paris, Gallimard, 1978).
- Jaume de PUIG, "Més nous textos catalans antics del a biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla", in J. i Espelt, *ATCA* 20 (2001) 1 da web (consultado em <http://www.iec.es/institucio/seccions/FilosofiaiCienciasSocials/manuscrits.htm>).
- João DIONÍSIO, "Uma abelha no prólogo sobre um desejo formulado no início do *Leal Conselheiro*, de D. Duarte", *Revista da Biblioteca Nacional* 10 (1995) 7-22.
- John M. MANLY, "On the question of the Portuguese translation of Gower's *Confessio Amantis*", *Modern Philology* 27 (1929-1930) 467-472.
- Joseph M. PIEL (ed.), *Leal Conselheiro* (Lisboa, Impr. Portugal-Brasil, 1942).
- L. GRANILLO, "Las traducciones de *Confessio amantis*: Historiografía de una ficción medieval", *Investigación Humanística: Filosofía, Historia, Literatura y Lingüística* 1 (1985) 175-193.
- Maria Carmen PUCHE LÓPEZ, "I. Historia del texto de la *Historia*", "II. La Historia e sus protagonistas", "El latín de la *Historia Apollonii*", "Pervivencia de la Historia Apollonii regis Tyri", in *Historia de Apolonio rey de Tiro*, trad. (Madrid, Akal/ Clásica, 1997) 13-82.
- Maria Carmen PUCHE LÓPEZ, "Notas de Estilo a Propósito de la *Historia Apollonii Regis Tyri*", in A. M. Aladama, M. F. Barrio, M. Conde, A. Espigares, M. J. López de Ayala (eds.), *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas I*, (Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 1999) 237-245.
- Mário MARTINS, "Um poema ovidiano de John Gower e a sua tradução do português para o castelhano", *Estudos de Cultura Medieval* III (Lisboa, Edições Brotéria, 1983) 95-144.
- O Amante*, MS II-3088 (Madrid, Biblioteca do Palácio).
- Paula M. CARRAJANA, *Historia Apollonii regis Tyri: et bonum quo antiquius eo melius. Recepção e popularidade de um tema singular*, trabalho de síntese apresentado no âmbito de Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica (Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2003).
- Roman INGARDEN, *A obra de arte literária*, trad. por A. E. Beau, M.^a C. Puga, J. Barrento, pref. por M. Saraiva (Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1973).
- Russell A. PECK (ed.), *John Gower. Confessio Amantis*, reimpr. (Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997).

- Samuel SINGER, Apollonius von Tyrus. *Untersuchungen über das Fortleben des antiken Romans in spätern Zeiten* (Hildesheim, Gerstenberg, 1974).
- Serafim da Silva NETO, *Textos Medievais Portugêses e seus Problemas*. Coleção de Estudos Filológicos 2 (Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1956).
- Susan BASSNETT, “Da Literatura Comparada aos Estudos de Tradução”, trad. por J. F. Duarte, in H. Buescu, J. F. Duarte, M. Gusmão (eds.), *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada* (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001) 289-313.
- Umberto ECO, “Interpretação e história”, “Sobreinterpretação dos textos”, “Entre autor e texto”, in S. Collini (dir.), *Interpretação e sobreinterpretação*, trad. por M. S. Pereira (Lisboa, Editorial Presença, 1993) 29-80.
- Umberto ECO, *Obra Aberta*, 4.^a ed., trad. por C. Giovanni, revisto por P. de Carvalho (São Paulo, Perspectiva, 1986).
- Vitor Manuel de AGUIAR E SILVA, *Teoria da Literatura*, 8.^a ed. (Coimbra, Libraria Almedina, 1990).
- William R. ROBINS, “The Reception of the *Historia Apollonii Regis Tyri* in Late Antiquity and the Early Middle Ages”, in M. Zimmerman, S. Panayotakis, W. Keulen (eds.), *ICAN 2000. The Ancient Novel in Context. Abstracts of the Papers to be Read at the Third International Conference on the Ancient Novel to be held at the University of Groningen, The Netherlands, 25-30 July 2000* (Groningen, 2000) 98.
- William R. ROBINS, *Ancient Romance and Medieval Literary Genres: Apollonius of Tyre*, dissert. Doutoramento (Princeton, 1995).

COMPARAÇÕES IMPRÓPRIAS E PRÓPRIAS PARA TENTAR COMPREENDER UM GÉNERO INDEFINIDO: PETRÓNIO, APULEIO E O *DOM QUIXOTE* DE 1605

ANDRÉS POCIÑA
Universidade de Granada

1. Um termo estranho de comparação: o *Dom Quixote* de 1605.

Neste ano de 2005, em que a Universidade de Coimbra nos convoca para um Congresso sobre “Romance antigo: origens de um género literário”, celebramos o quarto centenário do aparecimento da parte primeira do maior romance da Literatura Espanhola, e talvez Universal: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes¹. A grande obra, composta “a lo largo de un período de tiempo bastante dilatado”², foi primeiramente publicada em Madrid, na imprensa dirigida por Juan de la Cuesta³, nos começos do dito ano de 1605, publicação a que imediatamente se seguiram seis reimpressões no decurso do mesmo ano, as duas primeiras em Lisboa, a cargo de Jorge Rodriguez e Pedro Craesbeeck, com licenças datadas, respectivamente, de 26 de Fevereiro e 27 de Março – isto é, há quase exactamente quatrocentos anos sobre o dia de hoje (4 de Março de 2005). Foi esta uma das razões que me moveu a mudar o segundo termo das minhas comparações impróprias e próprias dos dois romances latinos,

¹ Utilizo a excelente e exemplar edição do Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, com a colaboração de Joaquín Forradellas e um estudo preliminar de Fernando Lázaro Carreter: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004, 2 vols. As citações do texto, fá-las-ei indicando a parte a que correspondem, das duas de que a obra completa se compõe (Primeira, 1605; Segunda, 1615), seguida do capítulo; para uma localização rápida e cómoda, também indicarei a página na ed. de Rico.

² ANDERSON y PONTÓN (2004) cxcvi, ccxvii; OROZCO DÍAZ (1992) passim.

³ RICO (2004) ccxxi-ccxxv.

o *Satyricon* de Petrónio e as *Metamorphoses* de Apuleio: se a princípio pensava estabelecer comparações deles com alguns dos primeiros e mais famosos romances picarescos (*Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, *La Vida del Buscón* de Francisco de Quevedo), com *Los Siete Libros de la Diana* de Jorge de Montemor (ou Montemayor) e com a *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, vim depois a mudar o segundo termo pela obra cervantina. A escolha não era arbitrária, pois que vinha motivada por um importante elemento literário, objectivamente comum a todas estas obras e aos romances latinos: refiro-me à dificuldade para as situar no âmbito de um género literário definido com precisão.

Houve, todavia, alguns outros motivos para uma tal mudança. Na comprida “Bibliografia” editada ao longo de quase duzentas e cinquenta páginas do volume segundo da edição do *Quixote* dirigida por Francisco Rico, e que sigo neste trabalho⁴, assinala-se que “la bibliografía sobre la obra de Miguel de Cervantes, muy especialmente el *Quijote*, ha de considerarse, sin duda, como la más extensa de las dedicadas a ningún escritor u obra de la Literatura española” (p. 1122); apesar disso, não conheço qualquer estudo sério, profundo e pormenorizado acerca do influxo da Literatura Clássica greco-latina no nosso afamado romance – o que me levou a promover a realização de uma tese de doutoramento que visa este tema⁵. Descendo a aspectos mais concretos, e mais próximos das intenções da minha conferência, a listagem, relativamente numerosa, de trabalhos a conectar Apuleio com Cervantes não nos deverá enganar: o assunto continua sem ser tratado de forma conveniente, facto ao qual haverá que somar a falta absoluta de estudos a respeito das conexões entre Petrónio e Cervantes. A velha teoria de Menéndez y Pelayo sobre a escassa influência dos dois romances latinos na multifacetada prosa ficcional espanhola dos séculos XVI e XVII⁶, depois de ter sido posta em questão, com toda a

⁴ *Don Quijote*, vol. II, pp. 1121-1367.

⁵ Está a realizá-la, sob a minha direcção, o licenciado em Filologia Clássica e catedrático do Ensino Secundário, Antonio Andino, membro do Grupo de Investigação “Espacio literario y formas de comunicación en Roma”, da Universidade de Granada.

⁶ “Petronio ha influido muy poco en la literatura moderna...” (MENÉNDEZ PELAYO, 1953, I, 25); e, a propósito da indiscutível coincidência entre Apul. *Met.* 2, 32 e *Quijote* I 35 (aventura dos odres de vinho): “El caso materialmente es análogo, pero moralmente nada tiene que ver, porque D. Quijote estaba loco o alucinado, y Lucio estaba cuerdo y era víctima de un bromazo. Toda la analogía se reduce, pues, al horadamento de los cueros, y ésta puede ser hasta casual” (MENÉNDEZ PELAYO, 1950, I, 177-178).

lógica, em múltiplas ocasiões⁷, deu lugar a frequentes estudos e ahegas sobre o papel desempenhado pelo romance latino no nascimento e desenvolvimento do romance picaresco espanhol, mas só de maneira muito marginal à relação dos romances latinos com o *Quixote*.

Uma simples leitura do *Satyricon*, das *Metamorphoses* e do *Quixote* mostra-nos, porém, uma familiaridade inquestionável entre essas obras, familiaridade não limitada a possíveis e eventuais coincidências temáticas, como pode ser a mais comentada de todas elas – a saber: o caso curioso da confusão de uns odres de vinho com seres humanos, em *Metamorphoses* e *Quixote*⁸ – mas a elementos muito mais importantes e transcendentais, que afectam sobretudo o travejamento literário de todos e cada um dos três grandes romances e que perduram de forma problemática, sem solução, apesar do longo espaço de tempo que separa tais produções literárias.

A partir de tais pontos de vista, proponho-me delinear um programa de estudos comparados entre aspectos múltiplos dos três romances. E digo “programa” porque, como iremos observar em breve, este assunto requer uma disposição para potenciais focagens e variados tratamentos, quase sempre polémicos, que dificilmente se poderiam desenvolver, com plena satisfação, no tempo de uma conferência. Tratarei, pois, de explicar de que maneira um conjunto de comparações, que resultam fundamentadas e próprias umas, e tão-somente possíveis – e talvez impróprias – as outras, nos levam à conclusão de que D. Miguel de Cervantes, quando escreve o seu romance (no qual se percebe, sem dúvida, influência profunda – directa ou indirecta – dos romances latinos) enfrenta exactamente o mesmo problema fulcral que, muitos séculos antes, também Petrónio e Apuleio enfrentaram, quer dizer, a composição do seu *Dom Quixote* dentro de um género literário inexistente – nem antes, nem depois, definido.

O romance de Cervantes, fruto, naturalmente, do seu génio literário pessoal, mas também resultante e reflexo de um século de abundantíssima e muito variegada produção romancística em língua castelhana, continua a ser um trabalho experimental no campo das formas literárias: como Edward C. Riley escreveu, com total autoridade e critério, “Aún más que cualquiera de sus antecesores, fueran estos autores de diálogos, novelas picarescas o romances caballerescos, pastoriles o griegos, Cervantes, al escribir el *Quijote*, se halla practicando un

⁷ WALSH (1970) 238, RUBIO FERNÁNDEZ (1978) 28-29, CRISTÓBAL LÓPEZ (1983) 199, PEJENAUTE RUBIO (1988) 87-88, etc.

⁸ Cf. nota 6.

género en buena medida nuevo y, de todos modos, falto de un conjunto tradicional de preceptos, es decir, falto de una poética propia”⁹. A citação do ilustre cervantista faz-nos lembrar aquilo que, há bastantes anos, escrevia Carlos García Gual, a propósito do romance antigo, e também do moderno: “Es un género no tratado en ninguna de la poética de épocas clásicas y no está sujeto a reglas de composición con proporciones fijas. Poco en su forma se halla seleccionado; verso y prosa, descripciones líricas y digresiones geográficas o filosóficas, lenguaje cotidiano y estilización poética o pedante, diálogo directo o epistolar junto a narración en primera persona o impersonalidad descriptiva, alternan en su trama, a la que se aplica tantas veces la metáfora del río de curso torrencial”¹⁰. No fundo, subjaz sempre o facto de que o romance é um género ainda não acabado de criar, que começa a sua fase de experimentação antes dos romancistas romanos e nos romancistas romanos, que continua em experimentação antes de Cervantes e nos romances de Cervantes – nomeadamente no *Quixote* – e que ainda continua a carecer de definição quando, na década dos anos quarenta do passado século, baseando-se numa fina análise da prosa ficcional dos tempos antigos e modernos, Mikhail Bakhtin chega a conclusões tão contundentes como as seguintes:

“El estudio de la novela como género se encuentra con una serie de dificultades especiales, que vienen determinadas por la especificidad misma del objeto: la novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado. Las fuerzas que constituyen el género novelesco actúan ante nuestros ojos: el nacimiento y el proceso de formación del género novelesco tienen lugar a plena luz del día histórico. Su estructura dista mucho de estar consolidada y aún no podemos prever todas sus posibilidades”¹¹.

Enfim, apenas como argumento para atrair a atenção do ouvinte ou do leitor (falando sinceramente), definirei o *Dom Quixote* de 1605 como “um termo estranho de comparação”, em relação aos dois romances romanos, porque a realidade objectiva é que dificilmente se poderão achar duas obras de estrutura e organização mais parecidas do que o *Satyricon* do latino Petrónio e o *Quixote* do espanhol Cervantes.

⁹ RILEY (2004) cxliv-cxlv (cf. no entanto a nota bibliográfica de pp. clvi-clix)..

¹⁰ GARCÍA GUAL (1972) 25-26.

¹¹ BAKHTIN (1989) 449.

2. Conhecia D. Miguel de Cervantes, antes de 1605, o *Satyricon*?

No ano de 1605, quando, após uma prolongada gestação, via por fim a luz *Dom Quixote*, conhecia Miguel de Cervantes o romance de Petrónio? Pergunta difícil. Numa tentativa de lhe encontrar resposta, começarei por dizer que tão-somente conheço um trabalho dedicado ao tema de Petrónio e Cervantes, aliás curto e especificamente restrito à indagação de certas coincidências entre a novela exemplar *Rinconete y Cortadillo* e o *Satyricon*¹², em contraste com os vários que existem acerca de Apuleio e Cervantes, como teremos mais adiante ocasião de ver. Em realidade, não era fácil, precisamente, que Cervantes tivesse um conhecimento directo do romance de Petrónio, pois devemos partir das seguintes considerações objectivas:

1) Tendo em conta o facto de a edição *princeps* do *Satyricon* ter sido publicada em Milão em 1482, assim como a existência de outras ao longo do século XVI – entre elas a de 1571 de Escalígero, que muito bem conhece e critica Francisco de Quevedo¹³ – entra no campo do possível que Cervantes conhecesse o Petrónio que figurava nas edições daquele século.

2) Lembrando que o texto da “Ceia de Trimalquião”, contida no códice *H* (Paris, Bibl. Nat., 7989) não foi conhecido até à sua publicação em Pádua, 1664, por Marino Statileo, que o achara em Traur (na antiga Jugoslávia), Cervantes não pôde conhecer um *Satyricon* semelhante ao nosso, com o famoso episódio da “Ceia” – nem quando publicou a segunda parte do *Quixote* em 1615, parte em que se relatam as bodas do rico Camacho (caps. XX e XXI), nem sequer no curto espaço de vida que a essa publicação se seguiu, pois não será necessário recordar que o escritor faleceu em 1616.

3) Cervantes morreu antes de se publicar, em 1629, o melhor contributo ao conhecimento de Petrónio que naquele tempo se produziu em Espanha: estamos a referir-nos à edição, com amplo comentário, de José Antonio González de Salas, dedicada ao Conde de Olivares, e publicada em Frankfurt¹⁴. Sobre ela opina Díaz y Díaz: “su edición es excelente, llena de erudición, con numerosas conjeturas

¹² SCHÖNBERGER (1942).

¹³ DÍAZ Y DÍAZ (1968) lxxxii s.; c-ci.

¹⁴ *T. Petroni Arbitri / E. R. / Satyricon*. Extrema editio ex Musaeo / D. Iosephi Antoni / Gonsali de Salas/ E. H. / Magno Comiti de Olivares sac. / Francofurti cura Wolfgangi Hofmanni / MDCXXIX.

propias y correcciones, y con un comentario notablemente extenso en que se hace gala de su profundo conocimiento de los autores griegos y latinos de toda época”¹⁵.

4) Miguel de Cervantes não conseguiu ler o “*Satyricon* do século XVI” (se me é permitido designá-lo desse jeito) em castelhano, porque, diversamente do que acontecia com *Metamorphoses* – segundo havemos de ver mais adiante – não existia no seu tempo nenhuma tradução do romance de Petrónio¹⁶. Tal facto, facilmente explicável se tivermos em conta o estado fragmentário do romance, bem como outras razões que restringiram a sua difusão e popularidade¹⁷, justifica em boa medida, pela sua influência na Literatura Espanhola, aquela afirmação de Menéndez y Pelayo, amiúde repetida: “Petronio ha influido muy poco en la literatura moderna. Los antiguos humanistas no le citaban ni le comentaban más que en latín; así lo hizo nuestro don Jusepe Antonio González de Salas, grande amigo y docto editor de Quevedo. Y, realmente, libros como el *Satiricón*, nunca debieron salir de lo más hondo de la necrópolis científica”¹⁸.

A partir destas premissas, e doutras considerações cuja enumeração nos levaria longe demais, não é possível decidir se Cervantes conhecia o *Satyricon* nos anos anteriores à publicação da Primeira Parte do *Quixote*. Apoiando as conclusões no estudo de J. K. Schönberger¹⁹, acima aludido, Díaz y Díaz sustém que “ciertos rastros de una lectura de Petronio” podem ser surpreendidos em *Rinconete y Cortadillo*; no entanto, como é sabido, embora as doze *Novelas Ejemplares* fossem publicadas em 1613, *Rinconete y Cortadillo*, aparece citado, como um manuscrito, encontrado pelo dono da pousada (o “ventero”) e

¹⁵ DÍAZ Y DÍAZ (1968) ci.

¹⁶ Cf. SCOBIE (1969) 94 (rigorosa análise da questão). Num autêntico arrebatamento de fanatismo beato, M. Menéndez Pelayo, na sua tese de doutoramento sobre os romances latinos, dizia em 1875, em relação ao *Satyricon*: “Es hasta un crimen traducirla a lenguas vulgares; yo considero un timbre de gloria el que nunca lo haya sido a la nuestra” (p. 242). Sobre o estado actual das traduções do *Satyricon* para espanhol: DÍAZ Y DÍAZ (1968) cxi-cxii; RUBIO FERNÁNDEZ (1978b) 21-22; CODOÑER (1996) 22.

¹⁷ SCOBIE (1969) 93: “Of the two works the Golden Ass seems to have been the more popular, perhaps because it was in a relatively complete state of preservation as against the fragmentary condition of the *Satyricon*, and because its subject-matter was less likely to cause offense”.

¹⁸ MENÉNDEZ PELAYO (1953) 25; cf. RUBIO FERNÁNDEZ (1978) 27-28.

¹⁹ SCHÖNBERGER (1942).

entregue ao padre no cap. 47 (p. 593) do *Quixote* de 1605²⁰. Além disso, Díaz y Díaz, como contributo próprio, salienta notável paralelismo existente entre *Satyricon* 80, 10 e uma passagem da Segunda Parte do romance cervantino, *Quixote* II, 12 (p. 784); lembremos ambos os textos:

*Grex agit in scaena mimum: pater ille uocatur,
filius hic, nomen diuitis ille tenet.
Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
uera redit facies, adsimulata perit.*

“... No has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales”.

Esta comparação da vida com a comédia é um lugar tão comum, já desde a Antiguidade, que leva o escudeiro a retorquir perante Dom Quixote: “-Brava comparación -dijo Sancho-, aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas ocasiones” (p. 784)²¹. Curtius, que pormenorizadamente a estuda no capítulo dedicado a “Metáforas do teatro”²², recorda, entre muitos outros textos, os versos do *Satyricon* que nos ocupam, assim como a passagem citada do *Quixote*, mas não estabelece ligação nenhuma de dependência entre ambos os trechos – a citar as palavras de Sancho, Curtius escreve: “Así se burla Cervantes de un lugar común. Una burla ingeniosa -e indirecta- de un giro retórico habitual: tal es la primera forma en que se nos presenta la metáfora en la España del siglo XVII, en el país y en la época que presenciaron la resplandeciente trayectoria del genio de Calderón. Tuvo razón Vossler al decir que la comparación de la vida humana con un espectáculo teatral era un lugar común durante el Siglo de Oro

²⁰ DÍAZ Y DÍAZ (1968) xcix.

²¹ De resto, no próprio *Quixote* de 1605 volta a encontrar-se a tópica comparação entre a comédia e a vida, desta feita referida a Cícero, no colóquio entre o padre e o cónego sobre os livros de cavalarias: “...porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia” (I, 48, p. 605). Cf. *Excerpta de comoedia* V, 1 (Donato, *Comm. Terenti*, p. 22 Wessner): *comoediam esse Cicero ait imitationem uitae, speculum consuetudinis, imaginem ueritatis*.

²² CURTIUS (1955) 203-211.

español”²³. Assim, pois, nada de certo se pode concluir quanto a estas passagens, indubitavelmente paralelas, de Petrónio e Cervantes.

Porém, conhecesse Cervantes ou não o *Satyricon* – e o primeiro extremo é, sem dúvida, perfeitamente possível – a comparação entre os nossos dois romances é factível, é útil, é necessária; se uma tal comparação vier a ser feita, e se pensarmos que Cervantes não conhecia o romance latino, deverá talvez incluir-se no grupo das “comparações impróprias” a que se faz alusão no título da nossa conferência; mas nem sequer com semelhantes condicionamentos se torna absolutamente necessário utilizar esse qualificativo. Com efeito, em relação ao influxo do *Satyricon* no *Quixote*, pode-se sustentar aquilo mesmo que se sustenta a respeito da influência daquele no romance picaresco do Século d’ Oiro, onde, sem dúvida, essa influência existe, ainda que só de modo indirecto: como, com toda a autoridade, diz Walsh, “But Petronius’ influence is chiefly oblique; the Spanish realistic novelists must have known *about* (sublinhado no original) the *Satyricon* and the kind of work it was, but they know *The Golden Ass* intimately, and the theme of the ass in service to a serie of masters, many of them satirically depicted, is a reorientation of the Petronian form in the direction of fable”²⁴. Isso mesmo pode ser aplicado a tantas outras feições, comuns ou semelhantes, entre o *Satyricon* e o *Quixote*, de modo que, pessoalmente, me atrevo a sustentar que o conhecimento indirecto (“oblique”, diz Walsh) do romance de Petrónio por parte de Cervantes – se é que deveras foi essa a realidade – exerceu sobre o *Quixote* uma influência muito mais importante do que aquela que exerceu o romance de Apuleio, conhecido sem dúvida de forma directa (“intimately”).

3. Conhecia D. Miguel de Cervantes, antes de 1605, as *Metamorphoses*?

Acabo de responder a esta pergunta de forma afirmativa indubitável. Com efeito, é verdade que o romance de Apuleio não se conta entre as leituras de Dom Quixote (I 1, pp. 39-43), nem entre os títulos nominalmente citados da biblioteca do fidalgo, que tão cruel devassa sofreu por parte do padre e do barbeiro no capítulo 4 (pp. 83-95). Na opinião de um especialista no assunto como Daniel Eisenberg, nessa

²³ CURTIUS (1955) 207.

²⁴ WALSH (1970) 235; cf. SCOBIE (1969), esp. 91-100; WALKER (1971); RUBIO FERNÁNDEZ (1978) 28-32; etc.

biblioteca do fidalgo “es posible, e incluso probable, que ... tengamos una descripción de la de Cervantes”²⁵. Por essa razão, seria totalmente gratuito conjecturar acerca da possibilidade ou não de o nosso escritor possuir o romance do madaurense, ou em latim, ou na tradução espanhola²⁶. Todavía, sabemos que, num momento anterior a 1613, data da publicação das *Novelas Ejemplares*, sem dúvida que o tinha lido: na novela que encerra a série, o célebre diálogo entre os cães *Cipión y Berganza*, se acaso pudesse ser pouco claro o constante influxo de *Metamorphoses* ao longo de todo o seu desenvolvimento, temos a sorte de Cervantes ter posto na boca da bruxa Cañizares uma referência directa, e absolutamente acertada, ao romance de Apuleio:

“Y esta tarde, como te vi hacer tantas cosas, y que te llaman *el perro sabio*, y, también cómo alzaste la cabeza a mirarme cuando te llamé en el corral, he creído que tú eres hijo de la Montaña, a quien con grandísimo gusto doy noticia de tus sucesos y del modo con que has de cobrar tu forma primera; el cual modo quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en *El Asno de oro*, que consistía en sólo comer una rosa...”²⁷

Sabemos portanto, com total certeza, que Cervantes conhecia as *Metamorphoses* apuleianas com anterioridade a 1613, mas também podemos afirmar, com igual certeza, um conhecimento muito anterior por parte do romancista. Nem poderia ter sido de outro modo, perante a enorme difusão de que este romance gozou na Espanha do século XVI, graças à contemporânea e excelente tradução que dele fez Diego López de Cortegana, publicada pela primeira vez, muito provavelmente, em 1513 em Sevilha²⁸, e a que outras edições se vieram juntar: Zamora, 1536 e 1539; Medina del Campo, 1543; Antuérpia, 1551; e depois, com o texto depurado pela Inquisição, em Alcalá de Henares, 1584, e em Madrid, em 1601²⁹. A tradução, comentada sempre nas edições hispanas de Apuleio, era tão notável que, após um demorado

²⁵ EISENBERG (1991) 35.

²⁶ Nada se diz, a respeito do assunto, em EISENBERG (1987; 1991).

²⁷ *Novelas ejemplares* II (ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, 1975), p. 294.

²⁸ MENÉNDEZ PELAYO (1950) I 86: “Este rarísimo y precioso libro no tiene, como se ve, año ni lugar: omisión nada extraña, dado el género de la novela, aun en período de tan desenfadada libertad de imprenta como fueron los primeros años del siglo XVI. Brunet, sin embargo, y otros bibliógrafos siguiéndole, fijan en Sevilla, y en 1513, el lugar y la data de la edición. Para mí se presenta con caracteres de evidencia tal conjetura, puesto que el *Prohemio* del intérprete está fechado en I.º de agosto de 1513, y el traductor era Arcediano de aquella iglesia, como veremos”.

²⁹ MENÉNDEZ PELAYO (1950) I 91-94; SCOBIE (1969) 94; PEJENAUTE RUBIO (1988) 91.

período de esquecimento – devido com certeza à censura – que durou até à edição de Madrid, 1890, continuou a editar-se, com modernização ortográfica, até aos nossos dias: ainda em 1988, Carlos García Gual fez dela uma reedição, acrescentando-lhe uma muito interessante introdução, na qual, aparte outras questões que interessam ao nosso estudo, analisava com muito acerto e pormenor a tradução de López de Cortegana, acerca da qual diz, além do mais: “El mérito principal de la versión no es, con todo, su temprana fecha, sino su calidad literaria. No solo ‘la dicción pura, sencilla, familiar y picaresca’, sino la habilidad narrativa, la riqueza verbal y la sonoridad y gracia de los períodos, que la convierten en una de las lecturas más amenas de esa época”³⁰. Da minha parte, opino que nunca será suficientemente valorizada a significação transcendental que esta tradução das *Metamorphoses* teve na gestação e desenvolvimento da novela e romance picaresco espanhol dos séculos XVI e XVII³¹.

Resolvida, pois, a questão colocada no enunciado desta parte da minha conferência, lembrarei alguns dos estudos que se têm ocupado do influxo d’ *O Asno de Ouro* em Cervantes – e de modo especial no *Quixote*³² –, por ordem cronológica do seu aparecimento:

H. Cortés (1935), apesar do título prometedor do seu artigo, e de este conter um parágrafo dedicado a Miguel de Cervantes, limitou-se a assinalar as reminiscências de Apuleio em *El Celoso Extremeño*, que o autor evoca, por certo, de maneira bem imprecisa, e sem fornecer qualquer indicação acerca das correspondências desta novela com *O Asno de Ouro*. Além disso, como se desejasse manter-se sob a égide de Menéndez Pelayo, no seu acérrimo afã de negar qualquer pegada dos clássicos em Cervantes, Cortés assinala: “No quiere esto decir (lo cual sería en mí un atrevimiento) que Cervantes haya imitado la historieta latina...”³³. Não são necessários comentários.

O. Prjevalinsky Ferrer (1948) parte de uma afinidade entre Apuleio e Cervantes, a qual, segundo a autora, “transluce en la concepción de lo cómico y de la ironía; en el estilo, recurren ambos a procedimientos idénticos; el ritmo es el mismo, incluso algunos tópicos son

³⁰ GARCÍA GUAL (1988) 45.

³¹ Deve, porém, admitir-se a possibilidade de que não fosse precisamente a tradução de Cortegana, a que Cervantes empregasse, segundo advertiu SESÉ SANZ (1997) p. 297; feita esta precisão, parece, contudo, assaz provável que fosse, com efeito, aquela a versão conhecida pelo grande romancista.

³² Para uma visão mais completa, relativa a toda a obra de Cervantes, cf. CRISTÓBAL (2000) 68-72.

³³ CORTÉS (1935) 46.

muy semejantes”³⁴. Após uma rápida exposição sobre estes aspectos coincidentes entre ambos os prosadores, Prjevalinsky compara os textos de duas passagens do *Quixote* de inquestionável inspiração apuleiana: a aventura dos odres de vinho (*Quijote* I, 35; *Met.* II 32), e os devaneios amorosos de Rocinante na aventura dos *yangüeses*³⁵ (*Quijote* I, 15; *Met.* VII 16); a autora tem o bom senso de fazer a comparação entre ambos os textos, ao empregar para o romance de Apuleio a tradução de López de Cortegana – sem dúvida a que Cervantes leu – e conclui com estas palavras: “La exactitud y fidelidad de estas reminiscencias de Cervantes no requiere comentario. Hemos visto hasta qué punto es Apuleyo, en el *Asno de Oro*, espíritu prójimo a Cervantes. El recuerdo de esta obra debía surgir con toda espontaneidad”³⁶.

H. Petriconi (1961) começa por avisar que foi Thomas Mann, no seu relato autobiográfico *Meerfahrt mit Don Quijote* (in *Leider und Grösse der Meister*, 1935, pp. 240-246), quem salientou duas marcas da Cultura Clássica na segunda parte do *Quixote*: a deixada pelo romance *Leucipe e Clitofonte* de Aquiles Tácio na narração das bodas de Camacho, e aquela outra vincada pelo *Asno de Ouro* de Apuleio na “aventura del rebuzno”³⁷. Recordar-se da interpretação de Rodríguez Marín, no seu comentário sobre o romance de Cervantes, em que falava deste trecho como um possível conto popular – se bem que Petriconi alinha pela teoria de uma origem apuleiana. A. Scobie (1978)³⁸ segue a opinião de Mann. Através de Petriconi e Scobie, a influência apuleiana vai-se tornar lugar-comum nos estudos acerca da recepção da obra do madaurense por Cervantes, sem que exista unanimidade no tema, aliás bastante controverso³⁹.

M. Bambeck (1974) analisa minuciosamente de que maneira Cervantes introduz o episódio das obras de vinho no romance, ao inseri-lo numa passagem em que se procede à leitura do relato d’ *El curioso impertinente*. De seguida, o investigador examina o episódio dos três odres em *Metamorphoses*, obra que, na sua opinião, “Cervantes muy bien pudo haber conocido, aunque tal vez sólo en sus episodios más graciosos y, por ello, más fáciles de retener en la memoria”⁴⁰.

³⁴ PRJEVALINSKY FERRER (1948) 248.

³⁵ Naturais da localidade espanhola de Yanguas (N. do T.).

³⁶ PRJEVALINSKY FERRER (1948) 256.

³⁷ PETRICONI (1961) 591.

³⁸ SCOBIE (1978) 224.

³⁹ Cf. vol. complementário da ed. de *El Quijote* de F. Rico, p. 536, nota 936.16.

⁴⁰ BAMBECK (1974) 245.

Contudo, o episódio tem, na obra latina e na espanhola, um carácter distinto, devido ao modo diferente de este ser interpretado – por Lúcio, o asno, num caso, por Dom Quixote e Sancho, no outro: “... parece de hecho como si el gran escritor español hubiese tomado de Apuleyo el elemento cómico de la lucha contra los cueros de vino para, oportunamente preparado y desarrollado, añadirlo a la estructura de su obra, de manera que frente a la obra latina, lo cómico, recargado y aumentado, pueda degenerar hasta donde su propia trascendencia cambia brusca-mente y deja aparecer rasgos trágicos”⁴¹.

W. O. Quiroga Salcedo (1975) centra-se igualmente na presença, no *Dom Quixote*, do tema da luta contra os odres, que considera tomado do relato semelhante de Apuleio, porém não como mera coincidência, como pretendia Menéndez y Pelayo. Quiroga realiza a comparação entre ambos os episódios, no marco da *curiositas* que anima as aventuras de Lúcio, o asno; facto este que obriga a pensar que não seja uma simples casualidade que, no *Dom Quixote*, o ataque aos odres apareça a quebrar a unidade da novela do *Curioso Impertinente*, precisamente. Em último lugar, embora sem tanto pormenor, Quiroga Salcedo também relaciona a referência de *Metamorphoses* (3, 18) com caso de Ájax enlouquecido, que mata os seus companheiros – que crê serem ovelhas – com os acontecimentos de *Don Quijote* I 18, também muito semelhante (nos dois casos no âmbito da “confusão da realidade”⁴²).

A. Scobie (1976): partindo do estudo de J. Hahn sobre o relato “El curioso impertinente” – inserido no *Quixote* –, cuja procedência o dito autor faz derivar de escritos de S. Bernardo de Claraval e S. Boaventura, assim como do *Orlando Furioso*⁴³, Scobie sublinha a vincada presença do tema da *curiositas*, elemento fundamental não apenas ao longo de toda a narrativa da transformação de Lúcio em asno, mas também na fábula, aí inserta, de Amor e Psique. Em consequência, e sem esquecermos que existem outras inquestionáveis dívidas de Cervantes em relação a Apuleio (das quais o autor lembra a mais notável, a dos odres), conclui: “Although it is clear that none of the incidents in Cervantes’ tale coincide with those in Apuleius’ frame-narrative and inserted tales, the prominence of the *curiositas* motif in Apuleius and in Cervantes’ tales is significant and one cannot exclude

⁴¹ BAMBECK (1974) 252.

⁴² QUIROGA SALCEDO (1975) 116-117.

⁴³ HAHN (1972).

the possibility that Cervantes is indebted at least in this respect to Apuleius”⁴⁴.

V. Cristóbal López (1983), depois de chamar a atenção para a insistente relutância de Menéndez y Pelayo em admitir qualquer ascendência de Apuleio sobre o *Quixote* (ou sobre Cervantes, em geral), salienta a actual mudança de rumo; comenta os trabalhos de Petriconi (1961) e Scobie (1976). Por sua parte, Vicente Cristóbal frisa essencialmente o paralelismo que existe entre a novela exemplar *El casamiento engañoso*, que serve de enquadramento a *El Coloquio de los perros*, e “otra novela corta insertada en las *Metamorfosis* de Apuleyo (I, 5-19), la de Aristómenes y Sócrates, cuyo esquema es el mismo”. Além de comentar o dito paralelismo, conclui que “la similitud de situaciones aboga nuevamente por la dependencia, sin que tampoco pueda hablarse en ningún momento de servilismo”⁴⁵. Devido ao seu conhecimento directo de *Metamorphoses*, bem como pelo conhecimento pontual de Boccaccio, continuador de Apuleio no cultivo da novela curta, Cervantes, tanto nas suas *Novelas Ejemplares*, como nas novelas insertas na *Galatea* e no *Quixote*, contraiu uma clara “dívida temática, composicional e genérica” em relação ao prosador latino.

K. L. Selig (1983), em dois trabalhos que, por enquanto, não tive o ensejo de ver, ocupa-se também da relação entre *Metamorphoses* e o ataque ao rebanho de ovelhas, num deles, e entre o romance de Apuleio e a aventura do ornejo, no outro.

F. Pejenaute Rubio (1988) aborda novamente a recusa de Menéndez y Pelayo à admissão de qualquer reminiscência de Apuleio na obra cervantina – nem sequer no episódio dos odres de vinho. Pejenaute mostra-se partidário dos investigadores que têm pesquisado diversos casos de influência que não parecem ousados, e rememora os trabalhos de Petriconi, Walsh, Bambeck, Scobie, Cristóbal López – sublinhando especialmente os contributos de Scobie. Considera, no entanto, “menos convincente”⁴⁶ a aproximação que Cristóbal López estabelece, entre *El casamiento engañoso* de Cervantes e *Met. I, 5-19*, a que me referi mais acima. Por seu lado, e de forma muito marginal (numa nota⁴⁷), o estudioso adverte sobre a possível correspondência entre a agressão ao rebanho (*Quijote I, 18*) e a referência à loucura de Ajax em *Metamorphoses 3, 18*.

⁴⁴ SCOBIE (1976) 76.

⁴⁵ CRISTÓBAL LÓPEZ (1983) 203.

⁴⁶ PEJENAUTE RUBIO (1988) 89.

⁴⁷ PEJENAUTE RUBIO (1988) 172, nota 17.

J. C. Sesé Sanz (1997) analisa com cuidado e rigor as parecenças entre o romance de Apuleio e as obras de Cervantes, para estabelecer, em cada caso, os lugares que se correspondem, os factos e a sua pertinência. Segundo o seu parecer, “algunos paralelismos entre la obra cervantina y *El Asno de Oro* pueden ser meras analogías o verdaderas homologías con influencia directa sobre Cervantes”⁴⁸. Das onze correspondências pesquisadas, quatro pertencem ao *Quixote*: a batalha dos botos (*Met.* 2, 31 – 3, 18; *Quijote*, I, 35), o rebusno (*Met.* 3, 29 e 8, 29; *Quijote*, II, 27), acometida ao armentio (*Met.* 3, 18; *Quijote*, I, 18), e o monólogo em defesa do asno/ cavalo (*Met.* 6, 4; *Quijote*, I, 2). Como contributo pessoal, apresenta Sesé Sanz a undécima analogia, entre *Met.* 10, 2-3 e *La Española Inglesa*, pp. 280-282, ed. M. Baquero, justificada por meio do relacionamento entre o original latino de Apuleio, a tradução de Cortegana e o texto de Cervantes.

4. Comparações impróprias e próprias do *Satyricon* com o *Quixote* de 1605.

Como ponto de partida para este capítulo, central na minha exposição, aproveitarei umas considerações fundamentais sobre a teoria literária de Cervantes, formuladas com total mestria por Edward C. Riley:

“El *Quijote* llega como culminación de más de un siglo de experimentación -sin paralelo en la Europa de entonces- en el campo novelístico. Cervantes es uno de los más asiduos en la experimentación, según vemos en la variedad de sus escritos. Aún más que cualquiera de sus antecesores, fueran estos autores de diálogos, novelas picarescas o romances caballerescos, pastoriles o griegos, Cervantes, al escribir el *Quijote*, se halla practicando un género en buena medida nuevo y, de todos modos, falto de un conjunto tradicional de preceptos, es decir, falto de una poética propia”⁴⁹.

Situação idêntica deve ter encontrado (e defrontar) Petrónio, a partir do momento em que a Retórica e a Poética clássicas nunca tomaram em consideração, com a seriedade que teria sido precisa, nem o romance grego, nem os dois romances latinos. A chave desta falta de interesse oferece-no-la Macróbio, no bem conhecido trecho do *Comentário do Sonho de Cipião* (I, 2, 7), em que une o nome de ambos os romancistas latinos para relembrar as suas obras, como *argumenta*

⁴⁸ SESÉ SANZ (1997) 297.

⁴⁹ RILEY (2004) cxliv.

fictis casibus amatorum referta, razão que provoca a rejeição destas, em ordem a critérios filosóficos de extremo rigor: *Hoc totum fabularum genus, quod solas aurium delicias profitetur, e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat*⁵⁰. Perante uma tal situação, tanto Petrónio como Cervantes reagiram, discutindo ao longo das suas respectivas obras o problema do género literário delas, facto em que achamos uma primeira coincidência verdadeiramente notável.

Já tive o ensejo de deixar bem vincado que não se pode afirmar, de modo taxativo, o conhecimento directo do *Satyricon* latino do século XVI por parte de Cervantes. Facto este que, porém, não nos exige supor que as múltiplas coincidências, paralelismos ou possíveis influências que iremos encontrar entre o romance do latino e aquele do espanhol possam definir-se como simples casualidades – produto de comparações impróprias e inadequadas. Com efeito, a vasta experimentação sobre a base dos géneros tradicionais e tipos de escrita literária preexistentes que conduziu à composição do romance de Petrónio – e, mais ainda, os seus resultados finais – puderam repetir-se, no caso de Cervantes, chegando a ele por vias muito diversas, que não implicam necessariamente uma leitura directa: há sempre que tomar em conta a profunda formação literária de Cervantes, cujo *Quixote* vai perfilando toda uma crítica sobre o romance anterior (nomeadamente no registo da biblioteca de Dom Quixote, cap. I, 6) e uma autêntica teorização acerca da composição do romance, dispersa ao longo de múltiplas passagens, mas centralizada sobretudo nos diálogos do padre com o cónego de Toledo (I, 47-50), personagem esta de imponentes conhecimentos em Literatura, e que não admiraria que encobrisse o próprio Cervantes. Este disfarçado arauto do escritor possui, como ele, uma teoria “arraigada en las poéticas clásicas y contemporáneas”, segundo explica Riley, que acrescenta que “no cabe duda de que había leído mucho, tanto autoridades italianas como españolas”⁵¹. Lembrarei, pela minha parte, que o seu conhecimento do romance de cavalarias, do romance picaresco do século XVI, do romance pastoril (com uma afeição, várias vezes evocada, pela *Diana* de Montemor, ou Montemayor), deixa muito encurtado o que possuía a sua personagem central, a quem o cérebro ficou seco à força de ler romances.

Paralelismo surpreendente entre o *Satyricon* e o *Quixote* é a indefinição do género a que pertencem. Raro é o estudioso do romance

⁵⁰ Cf. o interessante comentário de CODOÑER (1996) 43-45.

⁵¹ RILEY (2004) cxlv.

de Petrónio que não aluda a este facto. Não é possível, nem sequer preciso, fazer uma revisão dos seus argumentos: limitar-me-ei, portanto, a trazer à memória o livro, já mais do que centenário, de Erwin Rohde⁵², qualificado por Mikhail Bakhtin, no século seguinte, como “el mejor libro sobre la novela antigua”⁵³, e que contém a tese sobre a constituição do romance grego, em época helenística, como um produto decorrente da decomposição dos grandes géneros tradicionais, mormente a épica e a tragédia. A partir dessa origem múltipla e variada, e do seu processo de construção em época posterior à florescência dos grandes géneros gregos, o romance não receberá, como aqueles, um tratamento específico nos escritos de Poética e Retórica⁵⁴, que dificilmente teriam podido assimilar e atender o seu carácter errático, resistente a uma análise estrutural. Após um percurso através de diversos estudos, Díaz y Díaz resume como “varios intentos parcialmente divergentes han incluido al *Satiricón* entre la novela erótica, la menipea, la novela de viajes, la tradición del mimo, la de la fábula milesia, y la obra de crítica literaria”⁵⁵, para acabar, poucas páginas depois, a vincar que “no podemos por menos de reconocer que el *Satiricón* es una obra básicamente nueva en la literatura antigua, en que ágil y sorprendentemente se entrecruzan numerosos géneros literarios, con una novedad y una originalidad que no alcanzan a empañar los esfuerzos, casi siempre gratuitos, por hallar antecedentes de todos y cada uno de los aspectos que recoge”⁵⁶.

Tais considerações são perfeitamente aplicáveis ao *Quixote*, carecendo de poucas mudanças. Comparemos, por exemplo, a última citação de Díaz y Díaz com as seguintes palavras de Sylvia Roubaud, consequência de um rápido percurso pelo mundo dos livros de cavalaria anteriores ao romance de Cervantes: “Si algo muestran estos ejemplos es que el *Quijote* es, ante todo, un libro de y sobre libros. En él, los de caballerías han servido, junto con otros muchos, de material de construcción para que Cervantes levantara un edificio nuevo inventando arquitecturas narrativas que la novelística anterior no había descubierto. Esta novelística antigua no disponía aún, después de tan larga carrera, de un término específico para designarse a sí misma ni hallaba cabida en los tratados de preceptiva literaria...”⁵⁷.

⁵² ROHDE (1986, 1914).

⁵³ BAKHTIN (1989) 450.

⁵⁴ GARCÍA GUAL (1972) 23-24.

⁵⁵ DÍAZ Y DÍAZ (1968) xlvi.

⁵⁶ DÍAZ Y DÍAZ (1968) liii-liv.

⁵⁷ ROUBAUD (2004) cxxxlv-cxxxv.

Todos estes problemas, a que Cervantes houve de dar solução, ao construir o edifício do *Quixote* com base em materiais de diversa procedência, e sem planos prévios, reflectem-se na inteligente análise a que o cónego de Toledo submete o conjunto dos romances de cavalaria; a sua exposição soa verdadeiramente moderna, e evoca em nós, não apenas muitas páginas eruditas acerca dos romances de Petrónio e Cervantes, como também discussões de Rohde, de Bakhtin, de Sklovski, de Genette... Reproduzo tão-somente algumas palavras do seu discurso:

“Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquél de las fábulas que llaman *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente...” (p. 599).

“No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención de formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada...” (p. 610).

“... que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso” (p. 602).

As últimas palavras do cónego, ao reconhecer que a *oratio soluta* do romance bem administrado pode dar cabimento a temas e processos próprios dos grandes géneros poéticos, porque a *épica também pode escrever-se em prosa*, contêm o fundamento essencial da criação presente nos romances de Petrónio⁵⁸ e de Cervantes. Para além de explicar muitos aspectos de forma e fundo, justificam perfeitamente a adopção não traumática, nos romances do latino e do espanhol, do *prosimetrum*, tão contrário aos princípios literários da Grécia e Roma clássicas, que não admitiram nenhum termo que designasse a estranha e inconveniente mistura de prosa e verso numa única obra, sendo por isso necessário esperarmos até aos séculos XII e XIII para que tal termo seja inventado⁵⁹.

Tem razão Paolo Fedeli, ao escrever que “Forse la teoria che ha retto meglio all’urto dei tempi è la più antica e la più semplice (e probabilmente per questo essa è stata riproposta nelle epoche più

⁵⁸ Cf. DRONKE (1994).

⁵⁹ NORDEN (1986) II 760-761.

diverse): il romanzo sarebbe sorto sulle ceneri dell'epos"⁶⁰; de seguida, sublinha até que ponto acabam por coincidir as posições dos investigadores a respeito das origens do romance antigo e da narrativa moderna, e isso apesar do notável distanciamento temporal. Nos tempos de Cervantes, a conexão entre narração e épica era moeda corrente entre homens de letras, e Cervantes manifesta-se nesse sentido, por boca do cónego.

Rasgo definatório na construção do *Satyricon* será a inclusão – que podemos conjecturar como frequente, mesmo apesar do estado tão mutilado e fragmentário do livro – de contos, mais ou menos compridos, alheios ao fio argumental da obra, mas que o narrador agilmente insere no desenrolar do romance. São eles: o relato do lobisomem (caps. 61-62), o das bruxas (cap. 63), e aqueles, mais famosos, do moço de Pérgamo (caps. 85-87) e da matrona de Éfeso (caps. 111-112)⁶¹, habitualmente apresentados como exemplos de *fabulae Milesiae*. A coincidência, nesta técnica, da inserção de narrações externas unifica, mais do que qualquer outro elemento, os dois romances latinos, facto que já frisava Macróbio, no trecho que venho de lembrar umas alíneas acima. Contudo, as diferenças entre ambas as obras não deixam de ser notáveis: Carmen Codoñer resume-as deste jeito: “verosímil y paródico/satírico serían términos que convienen a Petronio, y mezcla de verosímil/fantástico, con una dosis de misticismo, son valoraciones no demasiado inexactas referidas a Apuleyo”⁶². Notemos, no entanto, que a inclusão de noveletas, às quais se vêm juntar, no caso de Petrônio, duas narrativas em verso – a queda de Tróia (cap. 89), em sessenta-e-cinco senários, e a Guerra Civil (caps. 119-124)⁶³, em duzentos e noventa-e-cinco hexâmetros – constituem uma feição fundamental da concepção do romance por parte dos latinos, até ao ponto de ao referir-se ao de Apuleio, Fedeli assinalar que este “potrà addirittura dare l'impressione d'essere una combinazione di novelle, abilmente inserite nel percorso narrativo”⁶⁴. Iguais palavras poderiam proferir-se a propósito do *Quixote*; mas também, pelo que ao *Satyricon*, *Metamorphoses* e *Quixote* diz respeito, é válida a restrição aduzida pelo professor de Bari, no sentido de todas três ostentarem uma

⁶⁰ FEDELI (1989) 345.

⁶¹ PARATORE (1933) 66 ss.; CALLEBAT (1974) 282-284; PARCA (1981) 91-106; SEGA (1986) 37-81, ANDERSON (2004) 52-77; etc...

⁶² CODOÑER (1996) 47.

⁶³ ZEITLIN (1971) 56-82; COURTNEY (1991); CONNORS (1998).

⁶⁴ FEDELI (1989) 347.

progressão narrativa mais ampla, e uma complexidade literária, que netamente as diferenciam desses relatos que elas próprias acolhem.

Se bem que na construção do *Satyricon* subjaza como hipotexto a *Odisseia* homérica – ou quiçá *Odisseia* e *Eneida*⁶⁵ –, assim cumprindo a tese da procedência do romance a partir da épica, o protagonista da obra de Petrónio deverá, porém, deixar de ser um herói, para se transformar num homem corrente. Deste modo encontramos Encólpio, estudante vadio, que nos vai contar as suas andanças, com o amigo Ascilto e o namorado Gíton, com que mantém relações pouco dignas de louvor e vive aventuras que nada têm a ver com as castas vivências dos casais de amantes dos romances gregos⁶⁶. Num artigo assaz interessante, a propósito do “eu” de Encólpio, Paul Veyne defende que o protagonista mantém uma relação complexa a respeito do autor do romance, pois que na Ceia de Trimalquião age como porta-voz de Petrónio, enquanto no resto da obra deixa de mostrar-se como tal, e é então que “comme personnage, Encolpe perd tout privilège et tout prestige; il n’est plus qu’un héros à rebours qui va de fiasco en fiasco”⁶⁷. Sullivan, por seu turno, descrevendo-o como um homem novo, bem educado, covarde, imoral e, por demais, sexualmente ambivalente, define-o singelamente como o típico “anti-herói”⁶⁸: Petrónio vai ridicularizá-lo, apresentando-o como um Aquiles, um Eneias, um Ulisses, chegando o caso ao cúmulo quando uma prostituta, de nome Circe, alcunha a personagem de “Polyaenos”, adjectivo referido a Ulisses em *Od.*, 10, 310.

De modo semelhante, Dom Quixote sente-se émulo daqueles grandes cavaleiros andantes, cujos nomes e façanhas conhece em pormenor, graças a ter dedicado tanto tempo da existência à leitura das suas aventuras nos romances que Miguel de Cervantes pretendia parodiar; e, de igual forma que Encólpio admite ser apelado por uma rameira com o mesmo adjectivo que Homero applicava a Ulisses, o nosso perturbado fidalgo chega ao ponto de afirmar a sua qualidade de

⁶⁵ FEDELI (1989) 364: “Su Petronio, dunque, agiscono costantemente due ipotesti, l’*Odissea* e l’*Eneide*, nei cui confronti il *Satyricon* si configura come ipertesto. Non stupisce che gli iunflussi dei due ipotesti si intersechino e spesso si confondano: Enea stesso, d’altronde, nelle sue lunghe peregrinazioni è un secondo Odisseo”.

⁶⁶ Cf. SULLIVAN (1968) 94.

⁶⁷ VEYNE (1964) 306.

⁶⁸ SULLIVAN (1968) 39. Pela sua parte, WALSH (1970) 36 ss. analisa a comparação de Encólpio com os grandes personagens épicos: Aquiles, Eneias, Odisseu, animadas sempre pelo seu carácter de anti-herói, com clara intenção paródica e satírica.

herói e a situar-se entre os maiores deles, perante a negação de um lavrador seu paisano, quem lhe lembra a sua autêntica personalidade:

“-Mire vuesa merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana.

- Yo sé quién soy -respondió don Quijote-, y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías” (I, 5, p. 79).

Um paralelismo realmente surpreendente pode enxergar-se na maneira como os autores dos dois romances latinos, por um lado, e Cervantes, por outro, concebem esse elemento fundamental da narrativa, que Bakhtin denominou *cronotopo*, por ele próprio definido como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”⁶⁹. Nos três romances, a temporalidade vem marcada por um período determinado na vida de um protagonista central (Encólpio, Lúcio, Dom Quixote), que, em realidade, se vai transformar numa viagem, mais ou menos prolongada. Voltando à comparação entre o *Satyricon* e o *Quixote*⁷⁰, observamos como, em ambos os romances, o protagonista vai acompanhado por um deuteragonista e interlocutor, Gíton no romance de Petrónio – a quem mais tarde se unirá Ascilto – e Sancho, no de Cervantes. O caminho, a aventura, dos três personagens no primeiro caso, dos dois no segundo, resultaria pobre, do ponto de vista argumental, se não fosse porque a estes se vão unindo, a cada passo, outras personagens, vindas de alhures, trazendo às vezes consigo novas aventuras, que nada ou pouco têm a ver com a central⁷¹. Quer o Petrónio que conservamos, quer Cervantes, na primeira parte do *Quixote*, movem-nos a viagens assaz curtas, mormente quando comparadas com as que Ulisses ou Eneias realizaram. Viagens por âmbitos da vida quotidiana, com repetições de cenários: pensemos quão semelhantes resultam as idas e voltas à casa de hóspedes, no *Satyricon*, e às estalagens (*ventas*), no *Quixote*. É, portanto, no *cronotopo*, que a pegada do hipotexto épico mais evidente se reflecte no romance latino – e, por seu turno, a pegada deste no *Quixote*. Naturalmente, estou consciente de que o motivo da

⁶⁹ BAKHTIN (1989) 237.

⁷⁰ Para uma análise acerca do estudo do *cronotopo* de *Metamorphoses* pelo próprio Bakhtin, cf. FERNÁNDEZ-SAVATER MARTÍN (1995) 243-251.

⁷¹ Cf. BRINK (1998) 36-37.

viagem de aventuras é essencial, já antes dos romances latinos, nos gregos, e antes do *Quixote*, nos romances de cavalarias, como no romance pastoril ou no picaresco; porém, o delineamento fundamental, em forma de viagem prolongada – embora não necessariamente extensa no espaço – ao redor da qual se articulam pausas e saídas fora do caminho principal, por assim dizer, aproxima muito mais entre si, na sua construção, *Satyricon*, *Metamorphoses* e *Dom Quixote*. Uma comparação pormenorizada, que pudesse vir a certificar esta minha asserção, não se me afigura, no entanto, passível de realização nos limites deste trabalho.

A intenção paródica que anima o *Satyricon* de Petrónio⁷² e o *Quixote* de Cervantes prende-se, em boa medida, com uma peculiar interpretação dos seus respectivos hipotextos – para o romano, a *Odisseia* homérica e a *Eneida* de Virgílio; para o espanhol, alguns casos concretos de livros de cavalarias, considerados modelos insuperáveis. Esclareço: quando Eumolpo recita o seu peculiar *bellum civile* (caps. 119-124), é evidente que não está a parodiar o grande poema de Virgílio, o máximo vate de Roma – também para Petrónio – mas uma poesia épica de menor importância, portanto mais sujeita à paródia: em concreto, o poema de Lucano. É exactamente isso que acontece no *Quixote*: a paródia começa mal se inicia o romance, quando o autor atribui a perda de juízo do fidalgo à sua absoluta entrega à leitura de livros de cavalarias, por exemplo os de Feliciano de Silva, responsável por algumas continuações do *Amadis de Gaula*, cujos raciocínios Cervantes põe em ridículo, mediante duas passagens literalmente atribuídas àquele (I 1, p. 40)⁷³. Conseguem, contudo, salvar-se da queima dois livros de cavalarias, *Los cuatro libros de Amadis de Gaula* (porque, segundo opinião expressa do barbeiro, “es el mejor de todos los libros de este género”, I, 6, p. 84), e o *Palmerín de Inglaterra* (porque, a juízo do licenciado, “tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno; y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal”⁷⁴, I 6, p. 89), bem como a

⁷² Cf. o excelente resumo de FEDELI (1989) 361-366.

⁷³ Feliciano de Silva escreveu, além de uma *Segunda Celestina* (1534), os romances de cavalarias *Lisuarte de Grecia* (1514), *Amadis de Grecia* (1530), *Florisel de Niquea* (1532); o seu *Amadis de Grecia* é um dos livros que se indicam nominalmente como condenados ao fogo na devassa da biblioteca de Dom Quixote (I 6, p. 85); cf. CRAVENS (1978) 161 SS.; EISENBERG (1980) *passim*.

⁷⁴ “Fue uno de los más admirados libros de caballerías; escrito en portugués, fue traducido al castellano, sin excesivo esmero, por Luis de Hurtado y editado en Toledo

versão castelhana do *Tirant lo Blanc* (I 6, p. 90), além da obra que serviu de início e modelo à generalidade dos romances pastoris, *La Diana* de Jorge de Montemayor, obra pela qual Cervantes demonstra, em outros lugares, grande afeição.

Um outro elemento de importância em *Satyricon* e *Quixote*, em cujo tratamento também não vou poder entrar, é a crítica da sociedade contemporânea, de diversos pontos de vista. Em relação com isto, é sobejamente conhecido que o nosso *Satyricon* começa, precisamente, com um aceso discurso de Encólpio, contra a eloquência então em uso (caps. 1-3)⁷⁵. Uma crítica da vida contemporânea – referida à Roma de Nero para aqueles que pensamos que o romance deve ser datado do tempo do seu reinado⁷⁶ – é patente ao longo de todo o dito discurso. No *Quixote*, por seu lado, a crítica da sociedade sua contemporânea fundamenta-se no inteligente expediente de nos apresentar o mundo da cavalaria andante como um universo ideal, correspondendo a um passado que o cavaleiro pretende recuperar, ao converter lóbregas estalagens em faustosos castelos, as estalajadeiras em honoráveis damas, e as putas Maritornes em formosas princesas. É aí que se justifica o célebre discurso sobre a Idade de Ouro, pronunciado perante os atónitos cabreiros no capítulo XI (pp. 133-135), tópico da Literatura Espanhola dos séculos XVI e XVII, de nítida tradição clássica, como o próprio cavaleiro reconhece no começo da sua peroração: “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados...” (p. 133). O assunto, insisto, é tópico na Literatura Espanhola do momento, em forma e grau, porém, absolutamente comparáveis à estima que ele detinha entre os poetas latinos nas épocas de Augusto e seus sucessores. A comparação entre a crítica social no *Satyricon* e no *Quixote* resultaria totalmente própria, se tomarmos em conta serem, ambas as duas, obras pertencentes a um género indefinido que dá cabimento à crítica; escritas por dois autores com intenção de levar a cabo tal crítica; autores animados, enfim, por uma visão pessimista das suas épocas, ambas de decadência: a Roma de Nero, e a Espanha de Filipe III (e II de Portugal).

en 1547. Desde muy temprano corrió la fama de ser su autor el rey don Juan III o II de Portugal: en el *Diálogo de la lengua*, Valdés, que condena los libros de caballerías, hace una excepción con este ‘por cierto respeto’; es la opinión que repite el cura” (*Quijote* I 6, p. 88, nota 39).

⁷⁵ Cf. últimamente LEÃO (2004) 139-149.

⁷⁶ Cf. SULLIVAN (1985) *passim*.

5. Conclusão. A impossibilidade de definir um género.

Muitas são as conclusões que poderíamos tirar da comparação entre os dois romances clássicos da Literatura Latina, de um lado, e a *Primeira Parte do Dom Quixote*, publicada em 1605, do outro. Há, porém, uma fundamental, produto da comparação mais própria que se poderia estabelecer entre as três obras: a impossibilidade de definir com precisão o pretense género literário denominado em espanhol *novela*, e em português *romance* (ou *novela*, quando se trata de peças mais breves). Nem puderam defini-lo ou conformá-lo de forma precisa os latinos, nem os autores de romances da Idade de Ouro da Literatura Espanhola, nem saberemos nunca conformá-lo ou defini-lo nós, e havemos de continuar sempre a recorrer a adjectivos para tentar explicitar aquilo do que estamos a falar: romance (ou novela) de aventuras, barroco, bizantino, cavaleiresco, de costumes, gótico, histórico, pastoril, picaresco, realista, satírico...⁷⁷

Bakhtin já ensaiou uma definição, começando por precisar que “La *novela* es una forma puramente compositiva de organización de masas verbales”⁷⁸, definição que, em realidade, nada define, para chegar, após muitas outras, à conclusão de que, se bem que se trate de um género literário a mais, é porém diferente de qualquer outro, porque “la novela, ya desde el comienzo, se construyó con otros materiales que los demás géneros acabados; posee otra naturaleza; a través de ella, junto con ella y en ella, se ha conformado, en cierta medida, el futuro de toda la literatura”⁷⁹. Em resumo, a realidade é que, como muitas vezes repete o estudioso russo, “El proceso de formación de la novela no ha acabado”⁸⁰. Na esteira de Bakhtin, Iris M. Zavala propõe: “Se me ocurre que no sería arbitrario sugerir que la novela – antinormativa, antipreceptiva – sea una especie de género interno de la historia o de la dinámica de la cultura, que se repiensa y reproduce socialmente, se articula y se rearticula en vastos coros y formas como producto del desarrollo de la humanidad”⁸¹.

⁷⁷ Tem, portanto, toda a razão o romancista checo Milan Kundera quando afirma: “La historia (la evolución unida y continua) de la novela (de todo lo que se llama novela) no existe. Sólo hay *historias* de la novela: de la novela china, de la grecorromana, de la japonesa, de la medieval, etc”. KUNDERA (1996) 159.

⁷⁸ BAKHTIN (1989) 25.

⁷⁹ BAKHTIN (1989) 484.

⁸⁰ BAKHTIN (1989) 485.

⁸¹ ZAVALA (1991) 65.

Tal é a realidade científica. Tendo-me baseado em romances como o *Satyricon* de Petrónio, as *Metamorphoses* de Apuleio e o *Dom Quixote*, de Cervantes, aplicaria, pela minha parte, ao género uma definição tão pouco científica como esta: o romance é uma arca de tesouros literária, em que qualquer coisa formosa tem cabimento; uma arca enfeitada com finos labores de marchetaria, por fora, e com resguardo de veludo no interior.

Bibliografia:

I. Sobre romance latino:

- G. ANDERSON, "The novella in Petronius", in H. Hofmann (ed.), *Latin Fiction. The Latin Novel in Context* (London, Routledge, 1999, 2004) 52-63.
- L. CALLEBAT, « Structures narratives et modes de représentation dans le *Satyricon* de Pétrone », *REL* 52 (1974) 281-303.
- C. CONNORS, *Petronius the Poet: Verse and Literary Tradition in the Satyricon* (Cambridge, University Press, 1998).
- E. COURTNEY, *The Poems of Petronius* (Atlanta, Scholars Press, 1991).
- P. FEDELI, "Il romanzo", in G. Cavallo et al. (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, I (Roma, Salerno Editrice, 1989) 343-373.
- M. V. FERNÁNDEZ-SAVATER MARTÍN, "Bajtín: reflejo de la complejidad del *Asno de Oro* de Apuleyo", in J. Romera Castillo et al. (eds.), *Bajtín y la literatura* (Madrid, Visor Libros, 1955) 243-251.
- C. GARCÍA GUAL, *Los orígenes de la novela* (Madrid, Ediciones Istmo, 1972).
- J. GIL, "La novela entre los latinos", *EstClás* 22 (1978) 375-398.
- D. F. LEÃO, "Parodia a la retórica en el *Satiricón* de Petronio", in J. A. Sánchez Marín - M^a N. Muñoz Martín (eds.), *Retórica, poética y géneros literarios* (Granada, Universidad, 2004) 139-149.
- G. MAZZOLI, "Il romanzo antivo, ovvero le metamorfosi della letteratura", in D. Estefanía - A. Pociña (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio* (Madrid, Ediciones Clásicas, 1996) pp. 165-183.
- E. PARATORE, *Il Satyricon di Petronio* (Firenze, Le nniere, 1933).
- M. PARCA, « Deux récits milésienschez Pétrone: *Satyricon* 85-87 et 111-112: une étude comparative », *RBPh* 59 (1981) 91-106.
- B. E. PERRY, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins* (Berkeley - Los Angeles, Univ. of California Press, 1967).
- E. ROHDE, *Die griechische Roman und seine Vorläufer* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876; 2^a ed., 1914).

- A. SCOBIE, *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage. Essays on Apuleius, Petronius, and the Greek Romances* (Meinzenheim am Glan, Verlag Aton Hain, 1969).
- G. SEGA, "Due milesie: la Matróna di Efeso e l'Efebo di Pergamo", in L. Pepe (ed.), *Semiotica della novella latina. Atti del seminario interdisciplinare "La novella latina"*, Perugia 1985 (Roma, Herder, 1986) 37-81.
- J. P. SULLIVAN, *The 'Satyricon' of Petronius. A Literary Study* (Bloomington & London, Indiana Univ. Press, 1968).
- J. P. SULLIVAN, "Petronius 'Satyricon' and its Neronian Context", *ANRW* II 32.3 (1985) 1666-1686.
- M. S. SMITH, "A Bibliography of Petronius (1945-1982)", *ANRW* II 32.3 (1985) 1625-1665.
- J. M. WALKER, *The Satyricon, the Golden Ass and the Spanish Golden Age picaresque novel* (Provo, Utah, Brigham Young Univ., 1971).
- P. G. WALSH, *The Roman Novel. The 'Satyricon' of Petronius and the 'Metamorphoses' of Apuleius* (Cambridge, Univers. Press, 1970).
- F. I. ZEITLIN, "Romanus Petronius: A Study of the *Troiaie Halosis* and the *Bellum Civile*", *Latomus* 30 (1971) 56-82.

2. Sobre Miguel de Cervantes e *Dom Quixote*:

- E. M. ANDERSON - G. PONTÓN, "La composición del 'Quijote'", in F. Rico (dir.), *Don Quijote de la Mancha* (Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004) cxcii-cxxx.
- S. P. CRAVENS, "Feliciano da Silva and His Romances of Chivalry in *Don Quijote*", *Inti* 7 (1978) 161-196.
- P. DRONKE, *Verse with Prose from Petronius to Dante: The Art and Scope of the Mixed Form* (Cambridge MA - London, Harvard Univ. Press, 1994).
- D. EISENBERG, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age* (Newark, Juan de la Cuesta, 1982).
- D. EISENBERG, "La biblioteca de Cervantes", in *Studia in honorem prof. Martín de Riquer* II (Barcelona, 1987) 271-328.
- D. EISENBERG, "¿Tenía Cervantes una biblioteca?", in D. E., *Estudios cervantinos* (Barcelona, Vallcorba editor, 1991) 11-36.
- E. OROZCO DÍAZ, "¿Cuándo y dónde se escribió el *Quijote* de 1605?", in *Cervantes y la novela del Barroco* (Granada, Universidad, 1992).
- E. C. RILEY, "Cervantes: teoría literaria", in F. Rico (dir.), *Don Quijote de la Mancha* (Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004) cxliv-clix.
- S. ROUBAUD, "Los libros de caballerías", in F. Rico (dir.), *Don Quijote de la Mancha* (Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2004) cxv-cxliii.

3. Sobre Petrónio e Cervantes:

- C. CODOÑER (ed.), Petronio, *Satiricón* (Torrejón de Ardoz, Ediciones Akal, 1996).
- M. C. DÍAZ Y DÍAZ (ed.), Petronio Árbiter, *Satiricón* (Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1968-1969).
- L. RUBIO FERNÁNDEZ (ed.), Petronio, *El satiricón* (Madrid, Editorial Gredos, 1978b).
- J. K. SCHÖNBERGER, « Petronius bei Cervantes », *Philol. Wochenschrift* 62 (1942) 211-213.
- P. VEYNE, « La 'je' dans le *Satyricon* », *REL* 42 (1964) 301-324.

4. Sobre Apuleio e Cervantes:

- M. BAMBECK, "Apuleyo y la lucha de Don Quijote contra los cueros de vino", *Prohemio* 5 (1974) 241-252.
- H. CORTÉS, "Algunas reminiscencias de Apuleyo en la literatura española", *Revista de Filología Española* 22 (1935) 44-53.
- V. CRISTÓBAL LÓPEZ, "Apuleyo y Cervantes", in *Unidad y pluralidad en el Mundo Antiguo. Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos II* (Madrid, Editorial Gredos, 1983) 199-204.
- C. GARCÍA GUAL (ed.), Apuleyo, *El Asno de Oro* (Madrid, Alianza Editorial, 1988) 24-50.
- J. HAHN, "El curioso impertinente and Don Quijote's Symbolic Struggle against *Curiositas*", *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972) 131-140.
- M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica I* (Santander, C.S.I.C., 1950) 85-184, esp. 177-178.
- F. PEJENAUTE RUBIO (ed.), Apuleyo, *El asno de oro* (Torrejón de Ardoz, Ediciones Akal, 1988) 87-90.
- H. PETRICONI, "Cervantes und Apuleius", in *Studia philologica. Homenaje a D. Alonso II* (Madrid, 1961) 591-598.
- O. PRJEVALINSKY FERRER, "Del 'Asno de oro' a 'Rocinante'. Contribución al estudio del Quijote", *Cuadernos de Literatura* 3 (1948) 247-257.
- W. O. QUIROGA SALCEDO, "Ecos de Apuleyo en el Quijote", *Románica* 8 (1975) 107-118.
- L. RUBIO FERNÁNDEZ (ed.), Apuleyo, *El asno de oro* (Madrid, Editorial Gredos, 1978).
- A. SCOBIE, "El curioso impertinente and Apuleius", *Romanische Forschungen* 88 (1976) 75-76.
- A. SCOBIE, "The Influence of Apuleius Metamorphoses in Renaissance Italy and Spain", in B. L. Hijmans - R. Th. van der Paardt (eds.), *Aspects of Apuleius Golden Ass* (Groningen, 1978) 211-230.

- K.-L. SELIG, "Apuleius and Cervantes: *Don Quijote*, I, 18", in H.-H. Körner- D. Briesemeister (eds.), *Aureum Saeculum Hispanicum. Beiträge zur Texten des Sglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag* (Wiesbaden, Franz Steiner, 1983) 285-288.
- K.-L. SELIG, "*Don Quijote*, II, XXIV-XXVIII: la aventura del rebuzno", *Teaching Language through Literature* 22 (1983) 25-29.
- J. C. SESÉ SANZ, "Correspondencias entre Apuleyo y Cervantes", in J. M. Maestre Maestre et al. (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Luis Gil* (Cádiz, Universidad, 1997) II.1, 297-308.

5. Outros:

- M. BAJTÍN (= M. BAKHTIN), *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Traducción de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra (Madrid, Taurus, 1989).
- A. BRINK, *The Novel. Language and Narrative from Cervantes to Calvino* (Houndmills, MacMillan Press, 1998).
- V. CRISTÓBAL, "Pervivencia de autores latinos en la literatura española: una aproximación bibliográfica", *Tempus* 26 (2000) 5-76.
- E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina* (México, Fondo de Cultura Económica, 1955).
- G. GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Traducción de C. Fernández Prieto (Madrid, Taurus, 1989).
- M. KUNDERA, *El arte de la novela*, Traducción de F. de Valenzuela y M. V. Villaverde (Barcelona, Círculo de Lectores, 1996).
- M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la Novela I* (Santander, C.S.I.C., 1953).
- E. NORDEN, *La prosa d'arte antica dal VI secolo a. C. all'età della Rinascenza*, Edizione italiana a cura di B. Heinemann Campana (Roma, Salerno Editrice, 1986).
- V. SKLOVSKI, *Sobre la prosa literaria (Reflexiones y análisis)*, Traducción de C. Laín González (Barcelona, Editorial Planeta, 1971).
- I. M. ZAVALA, *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Traducción de E. Díaz Navarro (Madrid, Espasa Calpe, 1991).

- Samuel SINGER. Apollonius von Tyrus. *Untersuchungen über das Fortleben des antiken Romans in spätern Zeiten* (Hildesheim, Gerstenberg, 1974).
- Serafim da Silva NETO. *Textos Medievais Portugêses e seus Problemas*. Coleção de Estudos Filológicos 2 (Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1956).
- Susan BASSNETT. "Da Literatura Comparada aos Estudos de Tradução", trad. por J. F. Duarte, in H. Buescu, J. F. Duarte, M. Gusmão (eds.), *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada* (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001) 289-313.
- Umberto ECO, "Interpretação e história", "Sobreinterpretação dos textos", "Entre autor e texto", in S. Collini (dir.), *Interpretação e sobreinterpretação*, trad. por M. S. Pereira (Lisboa, Editorial Presença, 1993) 29-80.
- Umberto ECO, *Obra Aberta*, 4.^a ed., trad. por C. Giovanni, revisto por P. de Carvalho (São Paulo, Perspectiva, 1986).
- Vítor Manuel de AGUIAR E SILVA, *Teoria da Literatura*, 8.^a ed. (Coimbra, Livraria Almedina, 1990).
- William R. ROBINS, "The Reception of the *Historia Apollonii Regis Tyri* in Late Antiquity and the Early Middle Ages", in M. Zimmerman, S. Panayotakis, W. Keulen (eds.), *ICAN 2000. The Ancient Novel in Context. Abstracts of the Papers to be Read at the Third International Conference on the Ancient Novel to be held at the University of Groningen, The Netherlands, 25-30 July 2000* (Groningen, 2000) 98.
- William R. ROBINS, *Ancient Romance and Medieval Literary Genres: Apollonius of Tyre*, dissert. Doutorado (Princeton, 1995).

HISTÓRIAS “MAIS QUE VERDADEIRAS” DE LUCIANO OU DE VOLTAIRE

JOÃO DOMINGUES

Universidade de Coimbra

“Odeio os fanfarrões, os charlatães, mentirosos e orgulhosos”, terá dito Luciano ... mas ele próprio exímio contador de histórias!

“Ah!, se precisamos que nos contem histórias, pois que ao menos elas sejam emblema da verdade! Aprecio as histórias dos filósofos, acho graça às das crianças e odeio as dos impostores”¹, afirma Voltaire.

Mas então que contam, como o fazem e de que meios se servem para contar as suas histórias, Luciano, o “Voltaire grego”, e Voltaire, o “Luciano francês”? Que terá escrito Luciano : coisas verdadeiras? Mas o que são coisas verdadeiras? Relatos históricos de acontecimentos reais? E sonhos, não os há que sejam verdadeiros? Verdadeiros sonhos...

Embora tenhamos centrado a nossa atenção na *História verdadeira*, de Luciano, partimos também do princípio de que, no cômputo geral da sua obra, Luciano, mais do que autor *Alêthôn Diêguêmátôn*², é antes autor-narrador-e-protagonista de uma só *Alêthê Istoría*³, a história do seu pensamento. Deste modo, as inúmeras narrações e descrições, tenham elas surgido em forma de historietas ou de contos, de diálogos ou monólogos, ou de viagens mais ou menos romanceadas, neste e noutros mundos, são sempre reflexos policromá-

¹ “Ah! s’il nous faut des fables, que ces fables soient du moins l’emblème de la vérité! J’aime les fables de philosophes, je ris de celles des enfants, et je hais celles des imposteurs...”. Voltaire, *Ingénu*, chap. XI, éd. Bordas, p. 60.

² “de narrações verdadeiras”.

³ “de uma história verdadeira, mais propriamente de uma busca verdadeira”.

ticos do seu pensamento. Como ele se situa nas origens do romance é o que veremos já a seguir.

Por volta de 165 da nossa era, Luciano, natural de Samóssata, estabelece-se em Atenas e, tendo renunciado àquilo a que chamava “mentiras da retórica e dos tribunais”, consagrou-se à redacção das suas obras nas quais troça efectivamente da retórica dos filósofos e de outros charlatães, atraindo à sua volta os espíritos mais livres da cidade. Agitador de ideias e criador de formas, panfletário, moralista e contador de histórias sem igual, Luciano ficou a dever o enorme sucesso a uma fantasia inesgotável, sempre pronta a revelar todos os absurdos da vida e do mundo; teve essencialmente o dom de unir em um só o espírito mordaz e a clarividência, a ironia e a firmeza do pensamento de forma tão própria que só em Voltaire encontrará um digno seguidor.

Ora Luciano não foi certamente o primeiro entre os antigos a narrar viagens imaginárias⁴, mas foi com certeza o primeiro a fazê-lo com uma intenção deliberadamente satírica. Seja como for, a sua *História Verdadeira* é hoje a única no género, que conservamos da Antiguidade. Por conseguinte, a *História Verdadeira*, de Luciano, assim chamada certamente por antífrase, constitui, pois, para as narrações de viagens imaginárias, um modelo no género.

É certo que a *História Verdadeira* não é a *Viagem à Lua*, de Cyrano de Bergerac, com as suas imaginativas explicações a que hoje chamaríamos, sem hesitação, ficção científica; e ainda menos uma tese científica como acontece em algumas viagens de Júlio Verne⁵. Também não encontramos nela a elevação moral de Robinson⁶, como não lhe vislumbramos a sátira política e social de Gulliver⁷. A *História Verdadeira* é antes uma sátira literária e uma vingança da crítica sobre o discurso fantasioso da História e das histórias mais ou menos romançadas que se faziam passar por verdadeiras. É o próprio Luciano que previne o hipotético leitor de que, de tudo o que escreve, nem um só

⁴ Cita-se, por exemplo, um romance sobre *As Maravilhas dos países para lá do Thulé* (isto é, para lá do limite ocidental do mundo explorado) de António Diógenes, que vivera um século antes de Luciano.

⁵ Júlio Verne foi o criador do tipo de romance científico de antecipação. As suas obras mais conhecidas são: *De la Terre à la Lune* (1865); *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1870); *Le tour du monde en quatre-vingts jours* (1873); *Michel Strogoff* (1876).

⁶ Robinson Crusóe, herói do romance de Daniel Defoe, intitulado *La vie et les étranges aventures de Robinson Crusóe* (1719).

⁷ Gulliver é o herói do romance *Les voyages de Gulliver* (1726), de Swift. O romance narra um longo périplo por regiões imaginárias, habitadas por povos estranhos e com hábitos ainda mais estranhos, onde é manifesta a crítica da sociedade inglesa daquela época.

passo existe que não faça alusão a fantasias ou ficções publicadas em tom sério, por poetas, filósofos ou mesmo historiadores; e cita nomes: as narrações que Ulisses faz em casa de Alcínoo - pura fantasia -, as de Iambulô sobre o Oceano que nunca percorreu, as de Ctésias de Cnide sobre a Índia onde nunca estivera, e assim por diante. Ridiculiza, pois, o pretensão realismo de tais ficções e, simultaneamente, com uma rapidez e uma concisão surpreendentes, transporta o leitor sobre mares cheios de maravilhas, ou através do espaço, até à Lua, ou até ao Sol para, num ápice, voltar à Terra. Tendo em conta que Luciano partilha a concepção popular relativa à forma do mundo segundo a qual a Terra era como uma bolacha flutuante no oceano, que por sua vez tocava o céu na linha do horizonte, e que Luciano dá vida, na sua narração, a todas as superstições e sonhos relativos ao extremo Ocidente que habitavam o imaginário popular, resumiríamos assim este tão atribulado périplo:

- Luciano, o narrador-autor, e também protagonista, embarca com um grupo de amigos fiéis; depois de uma pequena escala numa ilha onde encontraram marcas da passagem de Hércules e Dioniso, a embarcação é apanhada por uma enorme tempestade e é levada até à Lua. Aí são acolhidos amigavelmente por Endimião, o rei, a quem ajudam na guerra contra Faetonte, o rei do Sol. Partem, depois, novamente, fazem escala na “Ilha das Lanternas” e daí vão parar ao ventre de uma baleia gigantesca; lá dentro encontram um velho de quem se tornam amigos e com ele lutam contra os maus daquele “pequeno universo”.
- O segundo livro começa com a fuga do ventre da baleia, e as aventuras continuam: navegação sobre o gelo, escala na “Ilha de queijo”, encontro com os homens “pés-de-cortiça”, e chegada à Ilha dos Bem-aventurados onde os navegantes assistem a alguns julgamentos e ajudam até na luta contra os Ímpios revoltosos. Seguidamente param na ilha dos Sonhos e depois também em Ogígia, onde encontram Calipso a quem entregam uma carta de Ulisses. Retomada a viagem, os encontros exóticos sucedem-se : primeiro com as “Abóboras-Piratas” e com as “Nozes-Nautas”, avistam o enorme ninho de Alcião, navegam sobre uma floresta, enfrentam os “Cabeças-de-Boi” e encontram “Homens-barcos” que fazem do membro viril o seu mastro, e outros que navegam sobre peças de cortiça atreladas a golfinhos. A sua última escala é feita na ilha das “Patas-de-Burro”, mulheres canibais. E, por fim, tal como havia come-

çado, a narração termina referindo uma tempestade que os trouxe de volta à terra. Luciano, narrador-autor, promete ainda narrar o que lhes aconteceu depois em terra, em mais livros que, ao que tudo indica, nunca escreveu.

Trata-se, pois, de uma história puramente ficcional, diversão de pura fantasia, mas com não poucos laivos de crítica, verdadeira esta, constituindo mesmo o cerne ideológico de toda a narrativa. Fantasia que o mais conhecido tradutor de Luciano, N. P. d'Ablancourt⁸, não só traduziu, em 1654, adaptando-a ao gosto e à moral da França de Seiscentos como até "lhe deu continuação" ao aceitar publicar, junto com a sua tradução, um "Suplemento", em dois livros, da autoria de N. Frémont⁹, dando assim cumprimento à falsa promessa de Luciano. História fantástica de uma viagem original que subjaz ao romance de ficção e de viagens imaginárias e que, de Rabelais a Voltaire, passando obrigatoriamente por Cyrano de Bergerac, Swift e Holberg¹⁰, arrastou consigo nomes que ficaram para sempre ligados à história da Literatura de "viagens imaginárias". É esta, resumidamente, a fortuna da *História Verdadeira*, de Luciano.

I. O "Suplemento" à *História Verdadeira*, de Nicolas Frémont d'Ablancourt.

Desde o ano da primeira publicação da tradução para francês das Obras Completas de Luciano, por Perrot d'Ablancourt, surge, em jeito de imitação da *História Verdadeira*, o supracitado "Suplemento", em dois livros, que o autor do Prefácio justifica do seguinte modo:

"Tendo Luciano dito no final do segundo livro desta *História* que ia descrever, em seguida, as maravilhas que encontrara no

⁸ A *História Verdadeira* foi, pela primeira vez, traduzida para Latim por Lillius Castellanus (Nápoles, 1475).

⁹ A coincidência do nome de família fez perdurar a ideia de que o "Suplément en deux livres" seria da autoria do tradutor Nicolas Perrot, Sieur d'Ablancourt, tanto mais que ele mesmo publica em Amsterdão, em 1707, num único tomo os quatro livros da *História Verdadeira*. Na realidade, o autor do dito "Suplemento" é Nicolas Frémont d'Ablancourt, sobrinho do tradutor, a quem este tencionava, decerto, lançar assim no mundo das Letras.

¹⁰ Cf.: ROBINSON, Chr., *Lucian and his influence in Europe*, Duckworth, London 1979, pp.129-144.

O barão e escritor Dinamarquês Ludwig Holberg é autor de narrações de viagens imaginárias, numa obra originalmente publicada em Latim, em 1741, intitulada *Niels Klim's Subterranean Journey*.

‘novo mundo’, o que não encontramos, ou porque os livros se perderam ou por outra razão o autor quis lançar-se [a exemplo de Luciano] em aventuras estranhas e inauditas. Mas como não há nada mais fácil do que fingir coisas **sem nenhum fundamento na Razão nem na Natureza**¹¹, não julgou dever imitá-lo nesse ponto; por isso nada disse que não tenha o seu sentido alegórico, ou alguma matéria instrutiva, sempre misturada com o prazer.”¹²

Ora é quase certo que não só Luciano nunca escreveu, de facto, o seguimento prometido da sua *História*, como nunca terá tido sequer essa intenção, não passando a promessa de um mero artifício literário de que, aliás, Luciano não é o único a servir-se.

Quanto à justificação apresentada para a criação deste suplemento, ela é da autoria de d’Ablancourt que, deste modo, tenta lançar no mundo das Letras o sobrinho Nicolas Frémont, autor não só deste texto como também de um poema¹³, um e outro textos – e o autor com eles – sem grande futuro no mundo literário. O dito suplemento em dois livros poderia resumir-se da seguinte forma:

- No terceiro livro (primeiro do “Suplemento”), Luciano e os companheiros encontram no novo mundo uma região cultivada e povoada, mas não de homens, de animais; os viajantes, bem acolhidos pelos “animais nativos” e em comunicação perfeita com eles por intermédio do mais dilecto dos tradutores-intérpretes entre as espécies – o papagaio –, travam com eles conhecimento e até os ajudam a lutar contra os seus inimigos, estes sim “Selvagens”, estes sim, com toda a aparência dos humanos, até que um dia surge a paz com Luciano a servir de mediador entre os Animais e os ditos Selvagens.
- No quarto e último, os navegantes encontram várias regiões com povos muito diversos: o país dos “homens de fogo”, o dos “adoradores de Ursos”, o país das medalhas, a ilha dos Poetas, a dos Pigmeus e, por fim, regressam à Grécia, mas não sem antes passarem pela ilha da Magia; e, como por magia, uma bela manhã, os navegantes encontram-se em suas casas, ainda deitados, como se toda esta viagem não tivesse passado de um sonho.

¹¹ Sublinhado nosso.

¹² *Lucien*, de la traduction de N. Perrot, Sr. D’Ablancourt..., 1664, p. 494.

¹³ O poema tem por título “Dialogue des lettres (*sic*) de l’Alphabet, où l’usage et la grammaire parlent”.

Ora, do ponto de vista formal, o texto em questão não tem qualquer originalidade e surge efectivamente como a simples continuação da *História Verdadeira*, de Luciano: os heróis são os mesmos e o mesmo é também o narrador-protagonista, Luciano. Continuam as aventuras por mar e terra, os encontros exóticos não param e os perigos e as surpresas também não. Por fim, o regresso ao país de origem realiza o fechar do círculo, dando assim cumprimento ao que fora prometido. O desenlace não surge, porém, com a intervenção de mais uma tempestade colossal e extraordinária – que aliás se coadunaria mal com o facto de estarmos já num mundo conhecido – mas antes pelo desfazer da ilusão – “tudo não passara de um sonho” – denunciando o artifício que terá conferido prazer à leitura e deixando agora ao hipotético leitor a ocasião de pensar que significado teria tudo aquilo.

Com efeito, é do ponto de vista ideológico e cultural que este “Suplemento” mais se afasta da matriz inspiradora, e é também por aí que podemos reconhecer-lhe algum valor original : deixa de ser uma simples imitação do autor grego para ganhar estatuto de alegoria crítica de e para o século XVII Francês ; são efectivamente permanentes as interferências político-ideológicas e culturais da França de Seiscentos e dir-se-ia mesmo que é dela e para ela que este *Suplemento* foi concebido. O espírito, porém, é bem o de Luciano : tão mordaz quanto lúcido, tão humorístico quanto crítico e derisório.

Refiram-se alguns desses elementos:

- a) O país cultivado e povoado que os viajantes encontraram era a “República dos Animais” onde encontram realizada a profecia bíblica de Isaías:

“viam-se de um lado, os cordeiros que pastavam junto com os lobos, de outro, falcões a voar por entre as pombas. Ali, cisnes que brincavam com serpentes; mais além peixes que nadavam entre castores e lontras.”¹⁴

Isto entre os animais, porque, quanto aos homens, os seres que mais se lhe assemelham são, como dissemos, os “Selvagens” que vivem não longe dali, mas estão em guerra permanente entre si e com

¹⁴ Lucien de Samosate, *Histoire Véritable*, 1787, p. 56.

Cf. : Isaías, 11,6-9 : “Então o lobo habitará com o cordeiro, e o leopardo deitar-se-á ao lado do cabrito; o novilho e o leão comerão juntos, e um menino os conduzirá. A vaca pastará com o urso, as suas crias repousarão juntas; o leão comerá palha com o boi. A criancinha brincará na toca da áspide e o menino desmamado meterá a mão na caverna da serpente. Não haverá dano nem destruição ...”.

os povos vizinhos. Ora, se o recurso à mitologia cristã denuncia a pertinência do texto e, diríamos mesmo, da mensagem por ele veiculada a um mundo bem diferente daquele para o qual Luciano escrevera, também não é difícil vislumbrar desde logo, nas entrelinhas, o amargor de um Francês de Seiscentos que, apesar de provinciano, conhecia bem a capital e todo o espírito guerreiro que foi apanágio da Coroa francesa daquela época.

- b) A “República dos animais” tivera como legislador um certo gnomo, de nome Esopo, ser de um conhecimento e de uma sabedoria admiráveis; foi ele quem ensinou os animais a amarem-se uns aos outros. O mesmo legislador estabelecera à frente deste povo, como Rei, a Fénix que renascendo ciclicamente das próprias cinzas evita, desta forma, os problemas da sucessão que sempre foram ocasião de guerras civis e de crimes de toda a espécie – entre os homens, entenda-se¹⁵; porque, entre animais, há-os até que são carnívoros confessos, mas alimentam-se de criminosos previamente condenados à morte e **nunca de vítimas inocentes.**¹⁶

A alusão ao mundo humano é, por vezes, tão directa que o próprio narrador chega mesmo a esquecer, decerto voluntariamente, que estava a falar de animais : por exemplo, quando a descrição de um jantar festivo resulta em paródia de um banquete da corte: basta referir o momento de entretenimento em que surgem “cãezinhos fardados a saltitar e a fazer piruetas...”, “pour l’amour des dames”¹⁷. No mesmo passo, uma série de outros momentos descritivos lembra, a todos os títulos, o “lever du roi”, o render da guarda, os lautos banquetes e tantos outros elementos do fausto da corte aqui asperamente ridiculizada.

- c) À “República dos Animais” onde as Aves governam chega um dia a andorinha, a tagarela ave de migração, com a notícia de que, nas regiões antípodas – e não é difícil adivinhar quais são –, os animais se revoltaram contra os Selvagens. De toda a luta, o mais assinalável era “a valentia, a obstinação, a coragem invencível destes seres na guerra”¹⁸; e caso nos restassem

¹⁵ Lucien de Samosate, *Histoire Véroitable*, 1787, pp. 57 sq.

¹⁶ Cf.: *Ibidem*, p. 60 ; sublinhado nosso.

¹⁷ Cf.: *Ibidem*, p.63.

¹⁸ Cf.: *Ibidem*, p. 76.

dúvidas sobre que espécie é esta assim tão feroz e belicista, logo ficariam sanadas ao revelar o narrador que a causa desta guerra fora um certo papagaio que fora contar àqueles animais o que se passava na “República das Aves” e os encorajou a libertarem-se, também eles, “do jugo dos homens”¹⁹. Para além disso, o próprio narrador, Luciano, que partira ao encontro dos beligerantes, não para participar na refrega, mas servindo de mediador para a paz, conta que começou por subir a uma árvore para observar bem a batalha e evitar que viessem a acusá-lo de ter tomado o partido dos animais contra os homens²⁰. O mesmo narrador conta ainda, sem falso pudor e até com algum prazer, que a luta se saldou por uma clara vitória dos animais contra os humanos de quem fizeram “uma prodigiosa carnificina”²¹.

Diga-se, pois, que se o assunto é relativo à França – mais correcto seria dizer à Europa de Seiscentos –, para além da forma e até dos processos criativos como acontece com a criação do exotismo, é sobretudo a acrimónia de alguns passos mais engenhosos que revelam um espírito verdadeiramente lucianesco: a frieza crítica juntamente com a alusão que oscila entre o simples traço humorístico e o esgar sardónico contra os absurdos dos humanos, mais correcto seria dizer dos “Selvagens”, aproximam efectivamente alguns momentos desta narração do consagrado “spudoguélion” (sério-cómico) lucianesco que, apesar de mais característico dos *Diálogos dos Mortos*, também podemos pressentir em alguns passos da *História Verdadeira*.

O *Suplemento* em questão resulta, pois, num verdadeiro pastiche cuja construção basilar – dizer da mesma forma que Luciano coisas outras “com significado” para o Século Francês – se desenvolve num discorrer nem sempre engenhoso de um discurso metafórico sem grande novidade imaginativa, pois que o tipo de fantasia era já esperado visto tratar-se de dar continuação à *História* de Luciano, e a alusão a factos e ideias coevas é tão óbvia que não surpreende a mente mais incauta. Reconhecemos, pois, que o desejo do autor de nada dizer que não tivesse “o seu sentido alegórico” foi executado, mesmo se à

¹⁹ Cf.: *Ibidem*, p. 76.

²⁰ Cf.: *Ibidem*, p. 78.

²¹ Cf.: *Ibidem*, p. 81.

custa de alguns momentos de menor elevação literária. Quanto aos anunciados “respeito pela Razão” e “conformidade com a Natureza” com que argumentava o prefaciador, em jeito de elogio autoral, eles surgem como freios limitando a imaginação, mas longe de criar verossimilhança, geram ainda maior artificialidade. Trata-se, com efeito, de duas grandes máximas clássicas, mas que sozinhas não perfazem os requisitos indispensáveis à criação de uma obra literária, e de nada valem quando o génio está ausente! Recorrendo a uma imagem familiar à crítica daquela época, diríamos que, na criação literária como em qualquer outra arte, os grandes princípios, por mais válidos, imprescindíveis, e até sagrados que sejam, são como os alicerces numa construção: mal começa aquela que não assenta em alicerces seguros, mas pouca beleza terá se, depois de acabada, os deixar à mostra.

II. Rabelais

Mas a influência da *História Verdadeira*, de Luciano, não se limitou ao eclodir de alguns “pastiches” como este que referimos, de Nicolas Frémont, e muito menos esperou pelo século XVII para servir de matriz inspiradora na criação de histórias e viagens imaginárias. Sabemos como na *História Verdadeira*, de Luciano, a passagem pela Lua, neste longo périplo todo ele feito de fantasia, constitui, por um lado, um momento crucial e um lugar propício para observar e satirizar o comportamento humano na Terra. Por outro, a passagem pelo mundo dos mortos comporta essencialmente momentos de comicidade e derisão. Ora o leitor, e hipotético imitador, tinha, desde logo, à sua escolha ou enfatizar o imaginário ou privilegiar a sátira. E, com efeito, desde a Renascença, com a descoberta do Novo Mundo e a voga da “narrativa de viagens”, nada existe de mais comum do que a referência, mais ou menos directa ao autor da *História Verdadeira*²². Impunha-se-nos, desde logo, pelo menos uma palavra prévia sobre Thomas More, quer enquanto tradutor de Luciano, quer como autor da *Utopia*, pela importância que tiveram na expansão do Lucianismo na Europa e concretamente em França.²³ Lembre-se apenas que se as suas traduções foram editadas repetidamente, a sua *Utopia*, quer formalmente quer

²² Cf. : ROBINSON, Chr., *Lucian and his influence in Europe*, p. 130.

²³ Rabelais, por exemplo, chama ao seu *Pantagruel* “uma Utopia”, e conhecia com toda a certeza a *Utopia*, de Thomas More.

tecnicamente, muito importa de Luciano: desde o sarcasmo contra os advogados ou a invectiva contra o espírito mercenário até ao simples recurso aos nomes falantes, simultaneamente cómicos e satíricos²⁴, tudo nele lembra Luciano²⁵. Em França, de Rabelais a Cyrano de Bergerac, e deste a Voltaire dir-se-ia que estamos perante autores plenamente impregnados da leitura e do espírito de Luciano. Para aproximar Luciano e Rabelais, basta lembrar, por um lado, a sua famosa declaração: “le rire est le propre de l’homme” e recordar, por outro, a sua imaginação inesgotável e sem freio de espécie alguma (mas não sem frequentes alusões a elementos da realidade)²⁶: feiticeiros, animais monstruosos e gigantes descomunais, a começar pelo herói Pantagruel. Abordemos apenas dois exemplos da presença directa da *História Verdadeira* nos seus escritos.

a) O primeiro, e talvez o mais evidente, é a proximidade inequívoca existente entre a “vida no ventre da Baleia” e o conteúdo do Cap. XXXII do *Pantagruel* de Rabelais, intitulado “Acerca do modo como Pantagruel, com a língua, protegeu toda a armada e sobre o que o autor viu dentro da boca do Gigante”²⁷.

Com efeito, Rabelais aumenta inesperadamente as dimensões do seu gigante a quem basta estender a língua para proteger todo o seu exército de uma chuva torrencial. Rabelais-narrador – e também aqui a similitude é completa – deixa-se engolir por Pantagruel e descobre na sua boca um outro universo; é o tema da pluralidade dos mundos já explorado por Luciano e mais tarde retomado por Fontenelle e Voltaire.

A narração começa com a chegada de Pantagruel e do seu exército à terra dos Dipsodas, onde é bem recebido por todos menos pelos

²⁴ Por ex.: *Hythlodæus* é, como o próprio nome diz, um “distribuidor de sem-sentido”.

²⁵ Acerca dos nomes falantes em Th. More: ROBINSON, Chr., *op. cit.*, p. 132.

²⁶ São frequentes as alusões a acontecimentos seus contemporâneos, a referência a lugares concretos da sua região de Chinon, de Poitiers e de Paris, de modo muito especial do Quartier-Latin.

Das longínquas viagens que realizam os seus heróis, Pantagruel, por exemplo, embarca em Honfleur para Porto Santo, Madeira, Canárias, etc., precisamente o itinerário dos navegantes portugueses indicado por Sébastien Münster na Introdução do seu *Novus Orbis*, 1532. Mas, ao mesmo tempo, para chegar a Utopia, Pantagruel passa por *Méden* (Nada), *Uti e Uden*, etapas imaginárias de uma capital ilusória.

²⁷ «Comment Pantagruel de sa langue couvrit toute une armée, et de ce que l’auteur veit dedans sa bouche».

Op. cit., p. 409.

“Almyrodas” – palavra grega que significa “Salgados” – que fizeram questão de se lhe opor. É no momento de avançar para a luta que sobrevem uma chuva torrencial, mas Pantagruel, que vê por cima das nuvens, diz-lhe que aquilo não passa de um orvalhito e ordena que continuem a avançar enquanto ele os abriga estendendo a língua. “Entretanto”, diz o narrador, “eu que vos conto esta história tão verdadeira”, trepei por ele acima, depois “caminhei duas boas léguas pela língua dentro até que entrei na boca dele”²⁸.

Dentro da boca do Gigante, o narrador “caminhando como se estivesse em Constantinopla, encontra grandes rochedos semelhantes aos montes dinamarqueses²⁹, grandes prados, grandes florestas, cidades fortes e grandes,...”; “Júpiter me parta com o trovão de três raios se estou a mentir”, acrescenta.

O primeiro ser que encontra neste “novo mundo” é um homenzinho que plantava couves e que assim ganhava a sua vida indo vendê-las ao mercado da cidade situada ali por detrás; passo em tudo semelhante ao encontro dos navegantes, na barriga da Baleia, com o velho cultivador de legumes e que, por seu lado, só não negocia com a cidade situada bem por detrás dele porque ali vivem os “Salmoeiros”, gente muito aguerrida, violenta e canibal.³⁰ Teve mais sorte o homenzinho habitante da boca do Pantagruel pois que a cidade vizinha, chamada Aspharage, isto é, em grego, cidade da goela, eram cristãos e gente de bem.

Tal como no ventre da baleia, também os habitantes da boca de Pantagruel se podem dedicar à caça dos pardais que vêm do “outro mundo” quando o Gigante abre a boca; tal como a baleia. E tal como os habitantes do ventre do gigantesco cetáceo, os da boca de Pantagruel correram grande perigo e muitos morreram mesmo, por causa de um cheiro tremendamente fétido e pestilento que na Baleia indicava a morte do Bicho, já em decomposição, mas que no Gigante era apenas temporário visto que ficou a dever-se a um molho de alho que Pantagruel tanto apreciou na boda do casamento do rei Anarca.

Por fim, tendo fruído do bem-estar, do bom clima e das boas vinhas, dos mais belos lugares do mundo, Rabelais decidiu então compor um grande livro intitulado *História das Gargantas*, uma vez que ainda ninguém tinha escrito sobre este país composto de mais de vinte

²⁸ *Pantagruel*, p. 411.

²⁹ Não existem montes na Dinamarca! Suponho que eram os dentes.

³⁰ *História Verdadeira*, de Luciano, ed. Bilingue (tradução de Custódio Magueijo), p. 48.

e cinco reinos habitados, sem contar os desertos e um largo braço de mar, e porque é bem verdade o que se diz quando se afirma que metade do mundo não sabe como vive a outra metade.

Depois de narrar mais algumas aventuras, Rabelais-narrador despede-se com desenvoltura do hipotético leitor prometendo-lhe para mais tarde a continuação. O mesmo havia feito Luciano, apenas com a diferença de que Rabelais cumpriu a promessa narrando, entre outras coisas, novas viagens.

b) O segundo caso explícito da presença da *História Verdadeira* encontramos-lo quase no final do *Tiers Livre*, quando, deliberando acerca da viagem, Panurge propõe que se passe através do “pays de Lanternoys”, - o país das Lanternas da *História Verdadeira* (livro I) -, que os novos navegantes acabarão por alcançar já quase no final do *Cinquiesme Livre*. Com efeito, no “pays des Lanternoys”, os heróis são bem tratados pelas Lanternas, e o país é como outro qualquer. É uma Lanterna que conduz os viajantes ao templo da Garrafa, “La Dive Bouteille”, que profere o tão procurado oráculo: “Trink”, isto é, “bebam”; e mais não disse.

Note-se, por fim que, tal como na *História Verdadeira*, a mais larga fantasia é, a cada passo, compensada pela observação simples e cheia de realismo; tal como é fácil entrever no texto de Luciano, também em Rabelais, aliás como também em Thomas More, encontramos claras dimensões de sátira e paródia que se diluem e afluem, a cada passo, na forma utilizada da “viagem imaginária”. O menos que se pode dizer é que Rabelais, digno imitador, desenvolveu o mesmo género na senda do mestre Luciano, mas sem se limitar ao acto da imitação deste seu “inspirador”.

III. Cyrano de Bergerac

Quanto à *Histoire Comique des états et des empires de la Lune et du Soleil*, escrita por volta de 1650, Cyrano de Bergerac inspirou-se certamente em Luciano, mas também na *Utopia*, de Thomas More, e nas obras de Rabelais, entre outros³¹. Se, no cômputo geral das influên-

³¹ Terá certamente lido, de Francis Godwin, *The Man in the Moon: or a Discourse of a Voyage Thither by Domingo Gonzales* que aliás foi traduzido para Francês em 1648 por J. Baudouin, ele próprio também autor de uma tradução de Luciano.

cias sofridas, melhor é dizer, das fontes inspiradoras, é difícil dizer qual terá sido mais ou menos importante, o certo é que alguns passos são inteiramente lucianescos, alguns deles directamente tirados da *História Verdadeira*, se não vejamos:

Chegado à Lua, Cyrano, autor-viajante e narrador – tal como Luciano –, é observado pelos Selenitas (os habitantes da Lua), seres superiores, que chegam à conclusão de que este visitante aventureiro deve ser uma espécie de “fêmea do animalzinho de estimação da rainha da Lua” – o animalzinho era um espanhol. A morrer de fome, Cyrano aproxima-se da mesa para onde fora conduzido por criados, mas nada vê sobre ela, muito embora sentisse “o odor do mais succulento manjar que nunca o Rico avarento cheirou”³². E como quisesse saber onde se encontrava a comida, é então que o criado lhe explica o hábito que os Selenitas tinham de se alimentarem apenas de odores, para quem “o nariz, sem o concurso dos dentes nem da garganta [faz] o ofício que no homem pertence à boca”. Apesar da estupefacção, o certo é que “em menos de um quarto de hora”, diz Cyrano, “me senti completamente saciado”³³.

Ora já em Luciano os Selenitas tinham este hábito alimentar: “acendem o lume e assam rãs na brasa [...]; e enquanto estas estão a assar, eles, sentados à volta do fogo, [...] inalam avidamente o fumo que se liberta e regalam-se com ele; é o seu alimento”³⁴, com todas as vantagens físicas que todos adivinhamos e que Luciano não se coíbe de explorar.

Outro momento verdadeiramente lucianesco é o que resulta da aproximação da descrição do Paraíso Terrestre, com a descrição dos Campos Elísios da *História Verdadeira*. Com efeito, ao chegar à Lua, Cyrano chegou a temer pela sua vida pensando que ia estatelar-se no chão; mas afinal acaba por cair sobre uma árvore cujos ramos frondosos o protegeram diminuindo o embate: era a Árvore da Vida e o lugar era o paraíso original, que não era terrestre mas lunar: a referência é paródica relativamente ao texto bíblico; depois o narrador compraz-se ainda numa longa e meticulosa descrição do lugar tão aprazível e extraordinário, passo que reflecte a veia da “preciosité” do autor e manifesta incontestável influência do *Roland Furieux*, de Ariosto (Canto XXXIV); mas é aos Campos Elísios da *História Verdadeira* que o passo mais deve e com o qual manifesta maior afinidade: é certo

³² Cyrano, *Les Etats et Empires...*

³³ *Ibidem*.

³⁴ *História Verdadeira*, pp. 37-39.

que Cyrano não se perde nas alusões hiperbólicas de Luciano com a referência às árvores que dão fruto todos os meses, ao cereal que em vez de espiga apresenta logo os pães feitos e cozidos, às quinhentas nascentes de mirra ou aos rios de leite ou de vinho; mas, tal como nos Campos Elísios da *História Verdadeira*, no Paraíso que Cyrano encontrou na Lua, os ventos são sempre Zéfiros amenos e brisas perfumadas; os delicados aromas emergem de todo o lado; os bosques e as pradarias têm um ar encantador e são povoados pelas mais belas aves canoras; enfim, Cyrano sente que, durante o pouco tempo que ali permaneceu, rejuvenesceu pelo menos catorze anos, que é bem melhor, admitamos, do que aquilo que acontece nos Campos Elísios onde simplesmente “ninguém envelhece, antes permanece com a idade que tinha ao chegar”³⁵. É, depois, relativamente aos habitantes humanos que os textos divergem pois que, se Luciano se compraz a parodiar a presença de heróis e filósofos, Cyrano mantém a paródia bíblica³⁶ referindo que, depois que Adão e Eva fugiram para a Terra, pois temiam o castigo de Deus por terem comido a maçã proibida, e, por isso, abandonaram o Paraíso, foi o seu descendente Enoc que, “aborrecido com a companhia dos homens”³⁷, aproveitou a boleia do fumo de uma vítima propiciatória e com ele subiu à Lua; mais tarde, Elias, instruído por um anjo, construiu um carro e também para lá foi; e até João, o discípulo preferido do Mestre, lá chegou, este transportado directamente pela vontade de Deus.

Por fim, se Luciano foi obrigado a abandonar os Campos Elísios por causa dos novos amores de Helena com um dos estrangeiros, também Cyrano por ter manifestado um espírito malicioso é punido e, repentinamente, o Paraíso desaparece-lhe da frente e ele fica só e entregue à ventura, até que a sorte lhe permita encontrar alguma companhia ou venha ter com ele a morte.

Claro se nos afigura, pois, que Cyrano se inspirou em Luciano: em primeiro lugar, do ponto de vista formal, ao escolher a “viagem imaginária” enquanto forma através da qual ataca e ridiculiza ideias científicas e crenças religiosas suas contemporâneas. Em segundo lugar, mais do que no longo repertório das similitudes textuais, Cyrano imita Luciano também do ponto de vista ideológico; note-se que, apesar de separados por quinze séculos, em ambos os autores a Terra,

³⁵ *Ibidem*, p. 66.

³⁶ Cyrano recorre à paródia da Bíblia para ridiculizar a crença religiosa, tal como Luciano ridiculizou a mitologia e os deuses do Olimpo parodiando e satirizando Homero e Hesíodo.

³⁷ Cyrano, *Idem*: “... ennuyé de la compagnie des hommes”.

vista da Lua, aparece como quase insignificante no meio deste universo onde o homem não é o único ser a poder usar da razão, e muito menos o mais evoluído. Mas uma leitura positiva é também possível:

- em Cyrano, como em Luciano, e depois também na Literatura de Utopia em geral, dá-se forma a velhos sonhos da humanidade, isto é, “fugimos da Terra e exploramos o Universo na busca de lugares onde se viva melhor do que aqui”.

IV. Voltaire

Finalmente, quanto a Voltaire, em boa verdade, um paralelo ideológico entre ele e Luciano não pode ser senão o resultado de uma perspectiva tendenciosa que projecta nas obras de Luciano as intenções de Voltaire.³⁸ Mas não é, por isso, menos significativa a influência de Luciano neste “esprit de bilan” do século das Luzes. Mais concretamente, os seus pequenos romances (mas grandes contos filosóficos) *Micromégas* e *Candide*, mais do que todos, mas também o *Ingénu*, muito devem a Luciano em geral e à sua *História Verdadeira* em particular.

Com efeito,

a) Se na *História Verdadeira* se apresenta uma viagem interplanetária, com passagem pela Lua a partir de onde a terra é observada na sua pequenez e a actividade humana satirizada, o conto *Micromégas*, de Voltaire, mais não é do que uma viagem dessas, apenas realizada em sentido inverso; e o resultado final é também o de uma enorme crítica simultaneamente contra a desmesurada pretensão humana e a insofismável pequenez do ser humano e da vida na Terra : trata-se da viagem de um habitante de um dos planetas de Sírius que se encontra com um habitante de Saturno e juntos se dirigem para mundos cada vez mais pequenos, até que avistam um pequeno clarão: era a Terra.

Diga-se que os habitantes de Saturno têm em média dois quilómetros de altura, possuem setenta e dois sentidos e se sentem, mesmo assim, muito limitados pois que a sua imaginação os faz ansiar por muito mais; para já não falar da efemeridade das suas vidas tão curtas que não ultrapassam, normalmente, os quinze mil anos. E compreendemos que o Saturniano se sintia assim envergonhado por causa da

³⁸ Cf. MAT-HASQUIN, M., *Voltaire et l'Antiquité Grecque*, éd. J. Touzot, Paris 1981. p. 96.

figura ridícula que faz diante de Micromégas, seu companheiro de viagem, que mede trinta e oito quilômetros, que possui cerca de mil sentidos e cuja esperança de vida é setecentas vezes mais longa.

Ora estes gigantes, ao constatarem as reduzidas dimensões da terra e ao observarem este “formigueiro” tão pequenino e tão cheio de irregularidades, logo se convencem que não deve ser habitado. Tudo lhes parece ridiculamente pequeno, mal construído, desordenado, mal desenhado, enfim um pequeno caos onde nunca aceitaria viver quem quer que tivesse um mínimo de bom senso. Mas pode bem acontecer, justamente, se sejam desprovidos de bom senso os seres que habitam este “planetazito”, retorquem a si próprios os viajantes em jeito de reflexão. Depois, movidos por um verdadeiro espírito científico, pegam num dos diamantes que traziam consigo, fazem dele uma espécie de microscópio, ajustam a focagem e logo descobrem um ser minúsculo, quase imperceptível, que se movia nas águas do oceano: era uma baleia. Movidos pela curiosidade, continuam a sua observação e logo descobrem outro serzinho, um pouco maior desta vez, que se movia também nas águas : tratava-se da embarcação de um grupo de filósofos que regressava de uma viagem científica ao círculo polar. Ora um microscópio que mal dá para avistar uma baleia ou uma embarcação não permitia vislumbrar seres tão imperceptíveis como os homens, comenta logo o narrador e acrescenta : “agora pensem os leitores no que diriam estes viajantes se lhes contássemos as batalhas que travámos para conquistar duas vilórias, que acabámos por devolver logo a seguir!”³⁹. Mais emocionante é o momento em que os viajantes conseguem descobrir que há homens dentro daquela “coisa minúscula” que era a embarcação: “Que prazer o de Micromégas ao ver estas *petites machines*, estes átomos em movimento! Mais ainda, Micromégas viu claramente que estes átomos se falavam; mas como é que isso era possível? Para falar é preciso pensar ; e se eles pensavam também deviam possuir algo de equivalente a uma alma : ora atribuir uma alma a uma espécie tão ridiculamente pequena parecia-lhe absurdo; que grandes mistérios esconde a natureza: não se pode mais afirmar nem negar seja o que for antes de observar estes “insectos” ao pormenor. Acontece que a admiração dos viajantes vai redobrar quando, por meio de uma espécie de funil, não só ouvem essas “traçazitas” a raciocinar de forma apurada como até entram em conversação com eles.

“Insectos invisíveis, que aprouve à mão do Criador fazer nascer no abismo do infinitamente pequeno”, diz Micromégas, dirigindo-lhes

³⁹ Voltaire, *Micromégas*, éd. Bordas, Paris 1984, p. 116.

a palavra. E como não sabiam de onde provinha tal voz logo o capelão do barco se pôs a recitar fórmulas de exorcismos, os marinheiros praguejavam, os filósofos faziam sistemas, mas nem uns nem outros adivinharam quem lhes falava. Então o Saturniano, com pena deles por serem tão pequeninos, modera a voz e pergunta-lhes se eles sempre estiveram neste estado tão miserável e tão próximo do aniquilamento total, o que é que eles faziam num globo que parecia pertencer às baleias, se eram felizes, se se multiplicavam... Mas, ao mesmo tempo, ouve-os a raciocinar de forma tão precisa e inteligente, que exclama :

“Ó átomos inteligentes, em quem aprove ao Ser Eterno manifestar o seu saber e o seu poder, deveis ter alegrias bem puras (...) com tão pouca matéria e manifestando tanto espírito deveis passar toda a vida a amar e a pensar; é a verdadeira vida dos espíritos. Ainda não vi, em parte alguma, a verdadeira felicidade”, observa o habitante de Saturno, “mas ela mora aqui, com toda a certeza”.

Então os filósofos abanam a cabeça e um deles mais sincero que os outros responde:

“... se exceptuarmos um pequeno número de habitantes pouco considerados entre nós, todo o resto é um conjunto de loucos, de maus e de infelizes. (...) à hora que vos falo, há cem mil loucos da nossa espécie, de chapéu na cabeça, que matam cem mil outros animais da mesma espécie que usam turbante, ou são massacrados por eles, e é assim por toda a Terra desde tempo imemorial”.

Ao ouvir tal relato, Micromégas teve logo vontade de esmagar, com três pontapés “todo este formigueiro de assassinos ridículos”, mas o filósofo explicou-lhe que não valia a pena, que mesmo que a espada não fizesse grandes estragos, sempre a fome, o cansaço e a intemperança se encarregam de os castigar. Mais, que se alguém devia ser castigado eram uns certos “bárbaros sedentários” que, de dentro dos seus gabinetes, enquanto fazem a digestão, ordenam a morte de um milhão de homens, e depois mandam agradecer a Deus, com pompa e circunstância.

A narração termina com esta longa conversa entre os extraterrestres e um punhado de filósofos, mas não sem os primeiros interrogarem os humanos acerca da essência humana, da vida, da alma, de onde tudo provém e para onde tudo se dirige. E aí a ousadia dos filósofos foi tal que os dois viajantes desataram às gargalhadas e quase sufocaram de tanto rir, “de ce rire inextinguible qui, selon Homère, est le partage

des dieux”⁴⁰. Não estão “à venda”, os filósofos de Voltaire, mas não são por isso menos dignos de compaixão. E, com efeito, antes de partirem, os extraterrestres indignados por estes “infinitamente pequenos apresentarem um orgulho quase infinitamente grande”⁴¹, mas apiedados com a condição miserável destas “petites mites”, prometem-lhes que não partirão sem lhes deixar um livro de filosofia para seu uso, onde verão “le bout des choses”. Os filósofos recebem o livro, dirigem-se a Paris, centro do Mundo, vão à Academia das Ciências, centro do Saber e, com toda a pompa e em grande solenidade, o Secretário abre o livro da revelação: **“Estava todo em branco!”**

Os viajantes partiram, pois, mais enriquecidos por terem descoberto mais este “pedacinho do universo” que constitui o mundo humano, e os humanos nem mais nem menos esclarecidos, a não ser que aceitem o livro branco desta revelação e, face ao riso dos deuses, que é inextinguível porque é pleno de conhecimento, diminuam o seu e antes aceitem a sua pequenez, limitação e impossibilidade de conhecer o que os ultrapassa. A propósito, entre o punhado de filósofos encontrava-se um que dizia, acerca do conhecimento humano: “não afirmo nada; contento-me em julgar que há mais coisas possíveis do que aquelas que julgamos”⁴². De Luciano ou de Voltaire? A questão permanece.

b) Outra narração curta, o *Ingénu*, de Voltaire – que é simultaneamente um conto filosófico, um romance de iniciação e um romance sentimental, é também não só a narração de uma viagem, como é uma história verdadeira, “Alêthê Istoría”: “Histoire véritable” é o subtítulo, onde se acrescenta ainda que foi tirada dos manuscritos do Père Quesnel, personagem histórica e sobejamente conhecida; só que a fama do referido prelado estava em ser autor de textos nada ortodoxos, e em ter merecido, por via disso, a prisão e até a condenação directamente vinda de Roma.

Ora, numa espécie de contrapeso preliminar, a tal “história verdadeira” inicia-se com a narração da chegada de um missionário às costas

⁴⁰ Voltaire, *Micromégas*, éd. Bordas, Paris 1984, p. 124.

⁴¹ *Ibidem*, p.125.

⁴² A mesma posição parece explícita no opúsculo “O Alcião ou a Metamorfose”: “la puissance des immortels est si vaste, l’homme, sujet à la mort, est si faible, si peu capable de connaître, par la contemplation, les grandes opérations de la Nature, et encore moins, les petites: nous sommes si peu instruits, même des choses qui se passent tous les jours sous nos yeux, que nous ne pouvons rien prononcer de certain...” » *Œuvres Complètes de Lucien de Samosate*, trad. de Belin de Ballu, Garnier Frères, Paris, s.d., t. I, p.61.

da Normandia : partira da Irlanda, por mar, a cavalo numa montanha; ao chegar à praia, desembarcou, abençoou a montanha, e mandou-a voltar à Irlanda pelo mesmo caminho⁴³. Ora, nada mais fantasista; mas o leitor constatará que é de uma história verdadeira que se trata, ou melhor, de uma história repleta de verdades, e verdades tão incômodas como as dos escritos do Père Quesnel. Quanto à estrutura narrativa, essa é feita de fantasia tão pura como a navegação de Luciano, a começar pela chegada do Prelado Irlandês cuja fé move montanhas a ponto de fazer delas o seu meio de transporte.

Ainda a propósito de História é tentadora a aproximação da crítica da História que é tecida neste conto com o que Luciano diz na sua *Maneira de Escrever a História* que, aliás, para alguns estudiosos tem na *História Verdadeira* uma evidente continuação em forma de paródia. Tal como Luciano, Voltaire julga que as histórias da civilização estão cheias de mentiras, de falsidades, de enormidades e de falta de bom senso. Admira, por exemplo, a história da China, verdadeira exceção no panorama geral, precisamente porque tudo nela é verosímil e natural; aprecia-a porque nada tem de maravilhoso, enquanto outras, seja a de Roma, da Grécia ou da França, estão repletas de aparições, oráculos, prodígios, sortilégios, sonhos e metamorfoses, e deuses transformados em homens e homens endeusados, a tal ponto que o protagonista (isto é, Voltaire) exclama: “Ah! Se precisamos que nos contem histórias, pois que ao menos sejam o emblema da verdade! Aprecio as dos filósofos, ...”⁴⁴. A *História Verdadeira* de Luciano, Voltaire incluía-a certamente entre as dos filósofos.

c) De igual modo, o conto *Candide ou l'optimisme*, conto filosófico apesar de compreender um texto relativamente extenso, nada habitual neste autor, é também um romance de iniciação apresentado sob a forma de um enorme “périplo por terra e mar” durante o qual o herói, Candide, e alguns dos seus acompanhantes vivem estranhas aventuras e sofrem as mais odiosas desventuras. A viagem é, pois, mais uma vez, a forma exterior da narração, e o texto em si é identificado pelo subtítulo como tratando-se tão somente de uma tradução do alemão de um texto do Sr. Doutor Ralph, com adições encontradas no bolso do Doutor por altura da sua morte em Minden, no ano da Graça de 1759. História “mais que verdadeira”, pois nem sequer é da lavra do

⁴³ O espírito lucianesco é aqui mais do que evidente na forma como Voltaire ridiculiza a crença cristã na “fé que pode mover montanhas” (Lucas, XI, 23), e que o autor aqui interpreta à letra para denunciar o que, para o deísta Voltaire, é mais um absurdo da Fé revelada.

⁴⁴ Voltaire, *Ingénu*, éd. Bordas, Paris 1984, p. 60.

autor, de quem podíamos desconfiar, mas antes do Doutor Ralph – que ninguém conhece –, que morrerá em Minden em 1759 – cidade onde a França foi vergonhosamente batida durante a guerra dos sete anos. Verdadeira ou falsa? Tão falsa, ou fantasiada no seu todo, como o mais conhecido dos seus episódios – a chegada do herói Candide e do seu amigo Pangloss, a Lisboa em 1755, por mar, e em cujo porto naufragaram; mas tão verdadeira quanto o tremor de terra que nesse ano vitimou um terço da população lisboeta e a que o herói e Pangloss, um filósofo otimista, assistem mudos de incompreensão; mas história tristemente mais que verdadeira a julgar pela descrição do que aí lhes acontecera; foi assim:

“Depois do tremor de terra que destruíra três quartos de Lisboa, ‘os sábios’ do país acharam que o meio mais eficaz para evitar a ruína total era oferecer ao povo um belo auto-de-fé; foi, pois, decidido pela Universidade de Coimbra que o espectáculo de algumas pessoas queimadas em lume brando, com grande pompa, era segredo infalível para impedir que a terra voltasse a tremer [...]”. Deste modo, alguns condenados, e entre eles os nossos heróis, marcharam em procissão, [...] ouviram um sermão muito patético, seguido de bela música (certamente o *Miserere*). Candide foi espancado ao ritmo, enquanto se cantava”; outros dois homens foram queimados e o filósofo foi enforcado. Ora, “no mesmo dia a terra voltou a tremer fazendo um estrondo **medonho**”.⁴⁵

Luciano não podia, por certo, ter descrito, nem sequer imaginado, tais cenas – não havia autos-de-fé no seu tempo nem uma catástrofe como esta se lhe afigurava possível –, mas o espírito de ódio ao fanatismo é o mesmo: com efeito, se Luciano afirma que vai contar uma série de patranhas puramente inventadas, também Voltaire não só atribui o seu texto a alguém que nunca existiu como, ao referir-se a este conto, diz tratar-se de “un petit roman”, “une espèce de petit roman”, “une plaisanterie”; mais tarde, face à condenação oficial que o sucesso, enorme, lhe trouxe, Voltaire nega ser o autor de semelhante “coïonnerie”⁴⁶. Uma “**estupidéz**”, seja, mas cuja estultice é puramente fingida e claramente portadora de uma acerba crítica finíssima. Um texto cuja arma imparável é o humor e cuja lâmina é a mais cortante de todas: a ironia Voltairiana com tantas afinidades com o característico “spudogueloion” de Luciano.

⁴⁵ Voltaire, *Candide*, Lib. Larousse, Paris 1990, chap. 6, pp. 57-58.

⁴⁶ Voltaire. Correspondance: «Il faut avoir perdu le sens pour m'attribuer cette coïonnerie».

Por conseguinte, do ponto de vista temático, mais do que imitação, existe entre Voltaire e Luciano esta espécie de analogia que se nos afigura bem mais importante do que o facto de, em alguns textos, Voltaire fazer alusões directas a personagens e a episódios de Luciano⁴⁷. Mais do que imitá-lo, Voltaire faz de Luciano um precursor das Luzes, um autor empenhado na luta contra a superstição; faz dele um autor actual e um precioso testemunho da civilização do seu tempo.

* *

Assim, relativamente aos autores, se em Thomas More, Rabelais, Cyrano e mesmo Voltaire é clara e às vezes directa a imitação do autor grego, já o mesmo se não pode dizer de Swift, Holberg e outros; na verdade, se conheciam Luciano, em grego ou em tradução, estes autores conheciam, e muito bem, as obras dos imitadores, não se sabendo mais a partir de onde o seu lucianismo é imitação de Luciano ou de Thomas More, ou de Rabelais, ou de Voltaire.

Quanto ao género em si, apesar de por vezes a “viagem imaginária/fantástica” não conter qualquer referência a Luciano, existe nele um claro ramo lucianesco que, como vimos, singrou, em França e não só, nos séculos XVII e XVIII, onde cada autor desenvolve a seu modo a forma ou a matéria do autor Grego. Estimulada pela realidade ambiente de cada época e por aquela que cada escritor alimenta dentro de si, partilhada entre a criação puramente inventiva e o olhar crítico sobre o real circundante, sem deixar de reproduzir formas mais ou menos fixas, mas inventando sempre algo de novo, a “viagem imaginária” é, pelo menos desde Luciano de Samóssata, tal como a imaginação que lhe dá o ser: sempre flutuante; entre a imitação e a perpétua expansão criadora.

Quer consideremos Luciano como o verdadeiro imitado ou simplesmente um parente ancestral, em Luciano como em Voltaire, estas fantasias, mesmo quando emergem da mais pura invenção, sempre se revelam tão preñes de significado que bem podemos falar de “histórias mais que verdadeiras”.

⁴⁷ Cf. Mat.-Hasquin, *Op. cit.*, p. 98 sq.

EM TRÂNSITO: DO ROMANCE AO ROMANCE?

ANA PAULA ARNAUT
Universidade de Coimbra

A nudez talha no ar / os seus vestidos.

António Franco Alexandre

O problema que hoje se põe em relação às raízes greco-latinas do género romance, ou, no mesmo âmbito, em relação à possível existência de romances nos primeiros séculos da nossa era, parece-nos encontrar equivalência na discussão que tem vindo a ocupar-se, desde tempos não muito remotos, da problemática da morte deste género literário.

Esta questão, que começa a ser expressa com maior veemência a partir do início da segunda década do século XX, por autores como T.S. Eliot e Ortega y Gasset, parece constituir uma espécie de mote que, segundo John Hollowell (1977:6-7), se intensifica no passado mais próximo da década de sessenta, principalmente a partir de posições críticas tomadas por autores como Leslie Fiedler (1964:173) ou, de forma mais modalizada, por John Barth (1967:32-33). Assim acontece porque, na verdade, se toma como ponto de partida e também de comparação o romance de canónica linhagem, cristalizado no panorama literário/genológico pelas obras de oitocentos (Rubin Jr., 1967:5; Martin, 1986:15).

Com efeito, no passado recente dos anos vinte (ainda de ousadia modernista) e, de forma ainda mais concreta, dos anos sessenta (os do início do controverso Post-Modernismo), como no passado distante da Antiguidade Clássica, entra em cena um conjunto de experimentações temáticas e formais que, de forma gradual mas cada vez mais intensa, se afasta dos usos e costumes literários vigentes, causando estranheza, instaurando resistência, gerando polémicas de índole diversa (respeitantes, não só mas também, à classificação genológica).

No caso específico do Post-Modernismo, os diversos tipos de subversão e de ousadia estética (dos exercícios metaficcionalis, desenvolvidos a partir de ocorrências incipientes em romances anteriores, à desagregação/fragmentação formal ou à mistura de géneros numa mesma obra, entre outras características) redundam numa deslegitimação do género romance (aqui entendido como uma das grandes narrativas¹) que, admitimos, pode, de facto, chocar algumas mentalidades mais adeptas das *belles lettres* tradicionais.

No que respeita à Antiguidade Clássica, o problema coloca-se não no que respeita à possível deslegitimação da ideia de romance, até porque esta designação não existia ainda (como, aliás, é referido por Ben Edwin Perry, 1967:4), mas, de modo bem mais englobante, no que se refere à fuga, ao desvio subversivo de uma tradição literária enraizada nos géneros então consagrados, como o épico ou o trágico.

Assim, se de alguma forma a mistura das várias linhas reprivatizatórias do romance post-modernista o colocam no domínio da paródia do romance canónico (desse modo levando a crer na morte do género), os textos de autores como Petrónio, Apuleio ou Cáriton – classificados por alguns como romance (Perry, 1967:4 e *passim*; Bakhtine, 1978:237 e *passim*) e, por outros, apenas como «narrativas de interesse literário» que não constituirão raiz de romance (Silva, 1974:8; Kristeva, 1979:16; Robert, 1972:11-12) – devem, pelas suas características, ser também incluídos no mesmo domínio da paródia, sim, mas da paródia dos géneros então conhecidos. Salvarde-se, a propósito, que, tal como Linda Hutcheon, entendemos que a carga semântica do termo ‘paródia’ deve alargar-se do intuito manifestamente cómico, veiculado por alguns dicionários, à hipótese de se referir a uma forma de imitação (de um texto, de um estilo de escola ou de um género literário), «but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text» (1985:6).

Por um lado, esta aceção aponta, tendencialmente, para uma diferença de entendimentos sobre a prática do presente e a de outrora, já que o que parece prevalecer em obras dos autores clássicos que acima mencionámos é, de facto, a primeira das aceções.

Por outro lado, no entanto – e como temos vindo a referir ainda de modo muito englobante –, a verdade é que começam a revelar-se

¹ Nestas, por extrapolação que consideramos lógica, incluímos o cânone do romance, em particular, e a literatura, ou pelo menos a ideia que dela costuma fazer-se, em geral. Veja-se, a propósito, *A Condição Pós-Moderna* de Jean-François Lyotard.

algumas semelhanças entre a mais recente prática/moda literária e essa bem mais antiga produção narrativa.

Apesar disso, note-se, e tendo em conta a indelével multiplicidade de relações que o Post-Modernismo também receberá de variados estilos de outras épocas bem mais recentes (dando assim origem a uma espécie de efeito “manta de retalhos”), não nos parece pertinente definir, *tout court* – por considerarmos que esse seria um raciocínio relacional demasiado simplista, e também demasiado extenso e abrangente –, uma linha de enraizamento directa, linear e sistemática do romance post-modernista nesses textos que, por enquanto, na esteira de Aguiar e Silva, continuamos a apodar de «narrativas de interesse literário».

Por conseguinte, julgamos necessário relativizar a ideia veiculada por William Spanos (1987:7-8), respeitante ao facto de ser incontornável a aceitação da existência de um notório impulso post-moderno ao longo de toda a história literária ocidental. De acordo com esta linha de raciocínio, esse impulso, reprimido e reprovado pelos guardiães da alta cultura, será também identificável em obras menos canónicas, ou melhor, menos canonizadas, de um leque de autores consagrados, que abrange, entre outros, os ancestrais Eurípedes (*Orestes*) e Petrónio (*O Satyricon*) ou (agora numa linha de influência mais afim ao Post-Modernismo) os mais recentes Cervantes (*Don Quixote*), Sterne (*Tristram Shandy*) ou Melville (*Pierre*).

Deste modo, como acima dissemos, apesar de concordarmos com a existência de um leque de semelhanças entre as características das obras mencionadas e a estética post-modernista, acreditamos que, no caso concreto dos autores clássicos, o impulso é ainda bastante incipiente, traduzindo-se mais num pré-impulso ou num embrião de impulso que, de facto, tendo em conta o efeito “manta de retalhos” da estética post-modernista, só poderá ser notório em obras de autores mais recentes. Em todo o caso, como veremos, este facto não derroga a hipótese de que algumas das características cultivadas pelos autores clássicos remetam, de forma mais ou menos clara, para uma tradição literária, ética e estética, de futuros paradigmas periodológicos, como o Romantismo, o Realismo-Naturalismo ou, até, o Post-Modernismo.

Por outras palavras: a provar-se este vínculo, não se invalida a ideia de que as mencionadas «narrativas de interesse literário» consubstanciarão, *in germine*, o ponto de partida de uma tradição genológica que, de facto, se alicerçará de forma coerente, coesa e canónica na mais recente modernidade dos séculos XVIII e XIX.

Vejamos, por exemplo, *O Satyricon* de Petrónio.

Em primeiro lugar, como bem sublinha René Martin, e se atentarmos na acepção corrente de romance, «consistant à le définir comme étant **une oeuvre de fiction** (ce qui l'oppose à l'histoire), **conçue néanmoins pour offrir l'apparence de la réalité** (ce qui l'oppose au mythe et au conte), **constituée par un récit** (ce qui l'oppose au genre dramatique), **écrite principalement en prose** (ce qui l'oppose à l'épopée) et **correspondant à une lecture d'assez longue durée** (ce qui l'oppose à la nouvelle)» (1999:78-79), então é incontestável a inserção desta obra, como de outras a que faremos referência, no género em causa. Um género que, aduza-se à laia de parêntesis, antes de ter atingido a sua canonização, foi vilipendiado e condenado pelos mais diversos motivos: no mundo greco-romano, em data bem posterior à da publicação das primeiras obras, por ser considerado uma adaptação «to the taste and understanding of uncultivated or frivolous minded people» (Perry, 1967:5; cf. *ibidem*: 330,366); no século XVII, por ser considerado «como um perigoso elemento de perturbação passional e de corrupção dos bons costumes» (Silva, 1974:15).

Em segundo lugar, parece-nos ser notório que a semântica temática que aqui se expõe, bem como os condicionalismos e as influências quase determinísticas exercidas pelo meio sobre as personagens, são bastante semelhantes ao que será posteriormente equacionado e desenvolvido pelos realistas-naturalistas, epígonos incluídos.

Em terceiro lugar, mesmo que numa prática muito difusa, há a registar pelo menos uma linha de afinidade com a poética post-modernista. Deste modo, e apesar de o texto nos ter chegado incompleto, fragmentário, registre-se que as partes de que dispomos (sequenciais, muitas delas) parecem apontar para a ideia de que a fragmentação seria sempre, intrinsecamente, uma das principais características formais desta obra. Em consequência, ao invés de uma narrativa de traves mestras lineares, coesas e coerentes, como as que encontramos no panorama de oitocentos, salvo as exceções que sempre acontecem, são-nos oferecidos blocos-quadros narrativos que, à semelhança do que acontece em romances post-modernistas como *O Delfim* de José Cardoso Pires (1968), podem consubstanciar um antepassado remoto de uma das formas de metaficção hoje muito praticada.

Referimo-nos, em concreto, à forma manifesta do modo linguístico, de acordo com designação de Linda Hutcheon, respeitante a textos em que a auto-consciência decorre não da exposição do nível semântico, mas da exposição do nível estrutural da obra. Nestes casos, o texto, evidenciando os blocos que o constituem, carece de uma canónica organização formal (princípio, meio e fim dados de forma plena, isto é,

pormenorizada e sem grandes saltos entre os acontecimentos narrados). Como consequência desta (des)organização linguística, exige-se um maior esforço de leitura, concomitante a um maior empenho, e por conseguinte a uma maior participação, na decifração dos fios condutores que permitem fazer sentido do enunciado (Hutcheon, 1984: 8-29)².

Este sentido, cuja construção nas obras em apreço anuncia o que futuramente ocorrerá nas (para a época) inovadoras *Viagens na minha terra* de Garrett (ou, de modo mais sistemático e transformado em metaficção, nas obras post-modernistas), é orientado por um narrador que, de quando em quando, dialoga com o leitor ou, simplesmente, chama a sua atenção para o que vai passar-se. Tal acontece de forma explícita em *O Asno de Ouro*, quando o narrador se dirige abertamente ao leitor³ e, implicitamente, em *Quéreas e Calíroé* quando, numa

² Linda Hutcheon aponta, por um lado, as ficções conscientes do seu próprio processo narrativo e criativo e, por outro, aquelas que são linguisticamente auto-reflexivas. Dentro de cada um destes modos (o diegético e o linguístico) devem distinguir-se, pelo menos, duas formas ou variantes: a manifesta (“overt”) e a dissimulada (“covert”). No que respeita à forma manifesta do modo diegético, a auto-reflexão e a auto-consciência (que pode ser menos evidente na forma dissimulada, da qual pode até encontrar-se ausente) descortinam-se através de manifestações tematicamente explicitadas, por exemplo através de comentários que vão sendo tecidos (também alegórica e simbolicamente) sobre o próprio acto de escrita. Em relação às formas dissimuladas, a auto-reflexão é implícita e, no caso dos textos do modo diegético, ela manifesta-se através de modelos axiomáticamente incorporados que se prendem, entre outros, com as expectativas que determinados paradigmas literários criam no leitor. Estas expectativas remetem, por si só, para a ficcionalidade da obra (caso da indicação de género ou de subgénero) (pp.31-32). No caso do modo linguístico, e para além da forma manifesta a que fazemos referência no corpo do texto, há ainda a considerar a forma dissimulada, passível de ser ilustrada e actualizada através desses casos extremos em que parece instaurar-se o caos linguístico. Tal acontece pela utilização de trocadilhos e por outros jogos de duplicidade semântica afins, num processo em que se nos afigura legítimo incluir os casos em que a linguagem parece ser exponencialmente gerada.

³ “Eis portanto a história do que me aconteceu na Grécia: preste atenção, leitor, porque ela lhe dará prazer” (p.12); “Mas talvez que o leitor escrupuloso, verificando esta parte da minha narrativa, me faça esta objecção: « – Como é possível, asno extravagante, que fechado no teu moinho, possas saber o que entretanto faziam, secretamente como afirmas, essas mulheres?»” (p.270); “Caro leitor, o que vai seguir-se não é um conto agradável, mas sim uma cena trágica, e nós tiramos o borzeguim para calçar o coturno...” (p.282); “Curioso leitor, talvez me pergunte com empenho o que foi dito, o que foi feito. Di-lo-ia, se tal fosse permitido, e o leitor ouvir-me-ia, se tal fosse possível. Mas os seus ouvidos e a minha língua seriam igualmente culpados de tão temerária indiscrição. Todavia, não irritarei ainda mais uma curiosidade talvez santa; escute, e acredite em verdades.” (p.341); “Eis o que vi; o leitor ouviu, e todavia não saberia compreender” (p.342).

intervenção que manifesta o claro controlo que a entidade narrativa exerce sobre a narração dos acontecimentos (levado ao extremo pelos post-modernistas), se afirma que «O que aconteceu, vou dizê-lo mais adiante. Antes, porém, prefiro relatar o que, entretanto, se passou em Siracusa» (III.2.17).

A narrativa de Apuleio, *O Asno de Ouro* (também conhecido como “O Livro das Metamorfoses”), é ainda exemplar da linha paródica e subversiva – nem sempre cómica, lembramos – que tão bem caracterizará os romances post-modernistas. Veja-se, a propósito, como a transformação sofrida por Lucius, o protagonista, imitando embora a ideia englobante das metamorfoses relatadas por Ovídio na obra com o mesmo título, dela se afastam, no entanto, pela fuga subversiva e cómica ao tom sério, grave e pensado do autor (por exemplo no poema VIII, “Atlante convertido em monte”), isto é, pelo carácter risível e mirabolante da descrição das situações em que, já asno, Lucius se vê envolvido.

Veja-se ainda como, n’*O Satyricon*, o protagonista claramente compara a perseguição a que a cólera de Priapo o submete e a perseguição de Ulisses por Poseidon/Neptuno no final do Canto V da *Odisseia*. Citamos parte do fragmento em que se procede à referência explícita a este facto, tendo no entanto em conta que a relação paródica é passível de concretização/ilustração a partir de episódios imediatamente anteriores (relativos, por exemplo à menção aos açoites, pancadas e escarradelas infligidos pelos criados de Circe [2-5]):

Não é a mim apenas que a divindade e o Fado implacável perseguem. Já antes o herói de Tirinto, atormentado pela ira da senhora de Ínaco, teve de suportar o peso do céu; antes, o profano Laomedonte havia saciado já a cólera a duas divindades; Pélias sentiu o rancor de Juno; em sua inconsciência, Télefo foi pegar em armas e Ulisses teve medo perante os reinos de Neptuno. Também a mim, por terras afora e por águas do velho Nereu, me persegue a pesada ira de Priapo, senhor do Helesponto.

Agito com violência o meu leito, modelando-o como se fosse a imagem daquela que amo (139.2).

Sublinhe-se também como, em *Quéreas e Calírooe*, Cáriton imita, com o devido distanciamento, as aventuras e as figuras de grandes heróis épicos e/ou trágicos. No decorrer das diversas peripécias que envolvem a relação do par amoroso protagonista da narrativa, a personagem masculina é (pelo menos num primeiro grande momento) sujeita a pungentes descrições que, regra geral, descambam no cómico e na conseqüente desqualificação moral e psicológica. Em concomi-

tância, desmitifica-se o conceito de herói, tal como Homero ou Virgílio o entendiam (como, aliás, já havia acontecido com Encólpio, protagonista de *O Satyricon*). Sublinhemos, a propósito, que Mikhaïl Bakhtine, entre outros, apesar de reconhecer afinidades entre o género épico e o género romance, defende a ideia de que o último se formou, «précisément au cours du processus de destruction de la distance épique, de familiarisation comique du monde et de l'homme, d'abaissement de l'objet de la représentation artistique au niveau d'une réalité actuelle, fluide et inachevée» (1978:472).

Não por acaso, na cena que antecede o julgamento de Térón, acusado de ter raptado Calíroe, por exemplo, Quéreas surge não apenas vestido de negro e pálido, mas «enxovalhado, como no dia em que levou a mulher a sepultar» (III.4.4). Além disso, assolado pela dor e pelo sofrimento, Quéreas parece não ter qualquer capacidade para resistir às vicissitudes e aos problemas que vão surgindo, preferindo pedir ou tentar a morte a continuar a viver daquele modo. Assim acontece quando pensa ter matado a amada (I.5.1-7, I.6.1); quando, «dilacerado pelas súplicas dos pais» para que não partisse em busca de Calíroe, se atira «do navio à água, para se matar» (III.5.6-7); quando suplica a Mitridates que o devolva à cruz, depois de saber que Calíroe se havia casado com Dionísio de Mileto (IV.3.8-9); quando, em outras situações, pretende enforcar-se (V.10.7-10), ou quando se interroga sobre o que espera para se degolar (VII.1.6-7).

Ressalve-se, porém, que, em derradeira instância, é possível verificar uma alteração – diria mesmo uma evolução – no comportamento e nas atitudes desta personagem quando, entre outros casos, movida pelo desejo de vingança, comanda a armada egípcia contra Artaxerxes e o seu aliado Dionísio. Na guerra travada entre persas e egípcios revela coragem, sagacidade e estatura moral suficientes para adquirir a confiança dos soldados (VII.3.6-11) e para, de forma justa e humana, tomar resoluções sobre o destino de prisioneiros como Estatira, mulher do soberano persa a quem escreve palavras sábias e ponderadas:

Tu ias ser juiz no meu processo, mas eu antecipei-me a ganhar a causa diante do supremo juiz: pois é a guerra o melhor árbitro que existe, dos mais fortes e dos mais fracos. Foi ela que me devolveu Calíroe – e não foi só a minha mulher que me pôs nas mãos, como também a tua. Só que eu não imitei as tuas delongas, mas, acto contínuo, mesmo sem a teres reclamado, devolvo-te Estatira, incólume e respeitada como uma rainha durante o cativo. Fica a saber que este presente te é mandado da parte de Calíroe, não da minha. Pedimos-te, em contrapartida, que te reconcilies com os Egípcios. É próprio de um rei, mais do que de qualquer outro, saber resignar-se. Terás nesses soldados homens de valor e amigos dedicados. Pois foi escolha deles, em vez de me acompanharem, permanecerem como amigos do teu lado (VIII.4.2-4).

Decorre do exposto, como aliás também é possível observar a partir do percurso de aprendizagem moral e humana levado a cabo por Lucius em *O Asno de Ouro*, que estas duas obras se consubstanciam em pré-texto do que será o romance de formação – o que, em séculos vindouros, narrará e analisará de forma mais detalhada, porque mais estruturada, o desenvolvimento espiritual, o desdobramento sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói. Este será um adolescente ou um jovem adulto que, confrontando-se com o seu meio, vai aprendendo a conhecer-se a si mesmo e aos outros, vai gradualmente penetrando nos segredos e problemas da existência, haurindo nas suas experiências vitais a conformação do seu espírito e do seu carácter (Silva, 1974:68).

No caso do romance de Apuleio, Lucius, mais anti-herói do que herói, depois de se ter entregado aos mais diversos prazeres humanos e de, sem olhar às consequências, ter sido assolado pela fatal curiosidade que o transforma em asno (condição em que passa por uma série de provações, em concomitância com a manutenção do que o grande sacerdote classifica, quase no final, de «vergonhosos prazeres» – p.332), acaba por se entregar «com ardor ao serviço da deusa», aumentando, de dia para dia, o seu carácter religioso (p.338).

Caso ainda subsistam algumas dúvidas sobre a afinidade entre esta obra e o que será o futuro romance de formação, acreditamos que elas se dissiparão com a tomada de consciência de que a metadiegeese, relativa à história de Amor e de Psiché, reduplica, salvaguardadas as devidas distâncias temáticas, um idêntico percurso de aprendizagem. Com efeito, não nos parece difícil estabelecer um paralelo formal entre as aventuras vividas pela personagem da diegeese e essas outras vividas por Psiché. Em ambos os casos, pois, se aplica a embrionária fórmula conducente ao desenvolvimento humano: ‘falta (curiosidade de Psiché que a leva a querer ver o rosto de Amor/curiosidade de Lucius em relação à prática da metamorfose) – castigo (Amor abandona Psiché/Lucius é transformado em asno) – redenção (através das provas por que passam) – felicidade (banquete de núpcias/transformação em homem e ascese espiritual)’ (Bakhtine, 1978:268).

Ainda a propósito do valor e da importância manifestadas por este romance e, no mesmo âmbito, por *O Satyricon* e por *Quéreas e Calíroë*, Mikhaïl Bakhtine sublinha outro tipo de interessantes ligações embrionárias que, no campo dos géneros, migrará da Antiguidade para a Modernidade (com as inevitáveis consequências para o Post-Modernismo).

Desta feita, os romances latinos de Petrónio e de Apuleio são classificados como «roman[s] d'aventures et de moeurs» (Bakhtine, 1978:261), aos quais interessa, sobretudo, e ao contrário dos romances gregos, o homem e não a acção (*ibidem*:266). Os romances gregos – como por exemplo o de Cáriton (considerado menos complexo do que os anteriores) – cabem, quase sempre, na designação extensional de «roman[s] d'aventures et d'épreuves» (*ibidem*:239). Nestes se apresentam diversos aspectos, já inscritos em outras matrizes genológicas da Antiguidade, que se prolongam, de forma diversa (paródica ou não), pelo romance de cavalaria da Idade Média, ou por obras posteriores que, entre outros, abarcam os períodos do Barroco e do Romantismo (*ibidem*: 241-257).

Se é certo que os três romances apresentados permitem ao autor russo delinear, de forma diversa, o enraizamento do futuro verdadeiro romance de aventuras moderno, não é menos certo que, para o mesmo autor, o texto de Apuleio faculta, ainda, a possibilidade de descortinar o embrião de, pelo menos, dois subgéneros: o romance picaresco (tendo em conta o cómico e o ridículo de muitas das situações apresentadas) e, numa leitura que, em nosso entender, é demasiada incipiente e parcamente justificada e ilustrada (todavia possível), o romance policial (tendo em conta a presença de elementos criminais em diversos momentos da obra) (*ibidem*:273).

Por seu turno, a semântica interna de *O Satyricon*, relativa quer às aventuras das personagens quer ao facto de apresentar retalhos do quotidiano da época a que se reporta, coloca-o no limiar de um terceiro grupo de romances antigos: o biográfico. Assim, apesar de sublinhar que «l'Antiquité n'a produit ni un tel roman, ni une grande oeuvre biographique que nous pourrions nommer ainsi, par référence à notre terminologie», Bakhtine salvaguarda que «Elle a, néanmoins, élaboré toute une suite de formes autobiographiques et biographiques notables» que, à semelhança do que ocorre com outros veios genológicos, «ont exercé une influence énorme non seulement sur l'évolution des biographies et autobiographies européennes, mais sur tout le roman européen» (*ibidem*:278).

Em ambos os romances, acrescentamos nós, parece ainda inevitável e inegável a possibilidade de os lermos à luz do subgénero do romance erótico. Assim, sendo embora verdade que tal potencial se verifica mais em *O Satyricon* do que em *O Asno de Ouro* (referimo-nos, essencialmente, à matrona lasciva do livro X), não é menos verdade que, em qualquer dos textos, como frisou Adriana Bebiano a propósito do primeiro, o amor que aqui se representa é «muito pouco

espiritual, muito feito de desejo». Mais do que amor, é «uma força anárquica, que nenhuma Lei pode conter» e que, por conseguinte, «não aceita constrangimentos sociais» (2003:53).

Uma outra questão, que decorre do exposto nestes últimos parágrafos, começa a apontar para a existência de uma outra vertente relacional com romances posteriores. Com efeito, a hipótese levantada por Bakhtine, sobre a presença de diversos embriões de género nas obras referidas, parece-nos remeter também (embora de modo vago) para a futura problemática da fluidez genológica. Uma vertente já ensaiada no cenário da literatura nacional por Almeida Garrett e levada ao extremo pelo Post-Modernismo. Este, ao congregar, de forma ostensiva e nem sempre pacífica, múltiplas práticas (sub)genológicas e modais, instaura uma crise de classificação tipológica que não marca presença no romance de linhagem tradicional e canónica.

Para além disso, há ainda a salientar um outro aspecto: exige o cânone literário, pelo menos assim tem acontecido até ao presente, que a linguagem das *belles-lettres* se exerça de forma substancialmente diferente da linguagem do quotidiano. Autor que se preze deverá distinguir-se da banalidade, pela utilização de recursos e artifícios estilísticos não pouco sublimes. Mais uma vez, na prática recente do Post-Modernismo como na prática literária destes romances antigos, contesta-se o modo canónico de apresentação narrativa. Como consequência da diluição das barreiras que separam a linguagem da literatura da linguagem do quotidiano, surgem, inevitavelmente, as questões relacionadas com a validade literária das obras e, por extensão lógica, com a possibilidade de se considerar que o romance morreu ou, para o efeito, que o romance clássico não existiu.

De acordo com o ponto de vista exposto ao longo deste texto, torna-se evidente que os processos de codificação postos em prática nas narrativas-romances da Antiguidade greco-latina, a capacidade de representação do universo diegético e de modelização do real ou, na mesma linha de raciocínio, a capacidade de caracterização de personagens e de exposição-análise dos seus conflitos mais íntimos, bem como a potencialidade de representação ideológica, não atingem a complexidade que, no futuro, se nos oferecerá ler. Mas tal entendimento não implica, pelas relações que estabelecemos entre diversas práticas de diferentes épocas, que não possamos mudar a designação de «narrativas de interesse literário» para a classificação de romance. Se tomarmos como ponto de comparação o romance dos séculos XVIII e XIX, as narrativas antigas a que fizemos referência podem até parecer infantis. No entanto, adequando ao contexto algumas palavras de

Vergílio Ferreira, o esforço feito «foi talvez necessário, inevitável. Não se é adulto sem se ser criança» (1982:195).

BIBLIOGRAFIA

- APULEIO, Lúcio, *O Asno de Ouro*. ([Lisboa]: Amigos do Livro, ([1976?]).
- CÁRITON, *Quéreas e Calíroo* (Trad., int. e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva, Lisboa, Edições Cosmos, 1996).
- PETRÓNIO, *O Satyricon* (Trad. de Delfim Ferreira Leão – no prelo).
- BARTH, John, “The Literature of Exhaustion”, *Atlantic*, August (1967), 29-34.
- BEBIANO, Adriana, “Shakespeare e os clássicos: metamorfoses e reescritas”, *Biblos* (2003), 43-59.
- FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente I* (3ª ed., Lisboa, Bertrand, 1982).
- FIEDLER, Leslie, *Waiting for the End* (New York Stein & Day, 1964).
- HOLLOWELL, John, *Fact and Fiction. The New Journalism and the Nonfictional Novel* (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977).
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (New York & London, Methuen, 1984).
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (New York & London, Methuen, 1985).
- LYOTARD, Jean-François, *A Condição Pós-Moderna* (Trad. José Bragança de Miranda. Lisboa, Gradiva, s./d.)
- MARTIN, René, *Le Satyricon. Pétrone* (Paris, Ellipses, 1999).
- MARTIN, Wallace, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca and London, Cornell University Press, 1986).
- PERRY, Ben Edwin, *The Ancient Romances* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967).
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines des romans* (Paris, Bernard Gasset, 1972).
- RUBIN Jr., Louis D., *The Curious Death of the Novel: Essays in American Literature* (Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1967).
- SPANOS, William, *Repetitions. The Postmodern Occasion in Literature and Culture* (Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1987).

ÍNDICE

FRANCISCO DE OLIVEIRA: Preâmbulo	5
WALTER DE SOUSA MEDEIROS: Na Aurora do conhecimento: do Tumulto à Pacificação	7
MARÍLIA PULQUÉRIO FUTRE PINHEIRO: Origens Gregas do Género	9
MARIA DO CÉU FIALHO: Novas tendências narrativas nas <i>Argonáuticas</i> de Apolónio de Rodas	33
MARIA DE FÁTIMA SILVA: O motivo do sonho no Romance de Cáriton	49
BERNHARD ZIMMERMANN: Immagini poetiche – Sulla funzione delle <i>Bildbeschreibungen</i> nel romanzo di Achille Tazio	63
MARIA CRISTINA DE CASTRO-MAIA DE SOUSA PIMENTAL: Enquadramento Histórico do Romance em Roma	71
PAULO SÉRGIO FERREIRA: O uso paródico e satírico do tema da escravatura na <i>Cena Petroniana</i>	87
DELFIN LEÃO: Eumolpo e as correntes místicas gregas	105
PAOLO FEDELI: Il Labirinto nel ‘Satyricon’	119
ROSALBA DIMUNDO: Le novelle petroniane: forme di riscrittura dei modelli	131
ECKARD LEFÈVRE: Petrons Kleidernovelle 12-15	145
JOSÉ LUÍS BRANDÃO: O Romance de Cáríte em Apuleio: Trágica admoção da providência	153
CLÁUDIA AMPARO AFONSO TEIXEIRA: As histórias no <i>Asinus Aureus</i> de Apuleio e a sua relação com o romance	167
VÍTOR RUAS: <i>Ethopoeia</i> no romance bizantino do século XII	185
PAULA MOTA CARRAJANA: Da <i>Historia Apollionii Regis Tyri</i> à <i>Confessio Amantis</i> : Leituras de uma narrativa singular	201
ANDRÉS POCIÑA: Comparações impróprias e próprias para tentar compreender um género indefinido: Petrónio, Apuleio e o <i>Dom Quixote</i> de 1605	219
JOÃO DOMINGUES: Histórias “mais que verdadeiras” de Luciano ou de Voltaire	247
ANA PAULA ARNAUT: Em trânsito: do romance ao romance?	269

