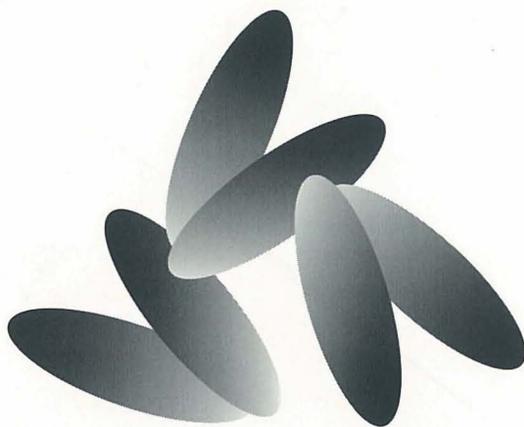


Delfim Ferreira Leão

As Ironias da Fortuna  
Sátira e Moralidade  
no *Satyricon* de Petrónio



Edições Colibri

•  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

AS IRONIAS DA FORTUNA  
SÁTIRA E MORALIDADE NO *SATYRICON*  
DE PETRÓNIO

## Colecção: ESTUDOS

### Livros Publicados:

- 1 – SCHEIDL, Ludwig – *A Viena de 1900: Schnitzler, Hofmannsthal, Musil, Kafka*, Coimbra, 1985 (esgotado).
- 2 – RIBEIRO, António Sousa et alii – *A literatura, sujeito e a história. 5 estudos sobre literatura alemã contemporânea*, Coimbra, 1996 (esgotado).
- 3 – BURKERT, Walter – *Mito e mitologia*, Coimbra, 1986 (esgotado).
- 4 – GUIMARÃES, Carlos e Ribeiro Ferreira – *Filoctetes em Sófocles e em Heiner Müller*, Coimbra, 1977 (esgotado).
- 5 – FERREIRA, José Ribeiro – *Aspectos da democracia grega*, Coimbra, 1988 (esgotado).
- 6 – ROQUE, João Lourenço – *A população da freguesia da Sé de Coimbra 1820-1849*, Coimbra, 1988.
- 7 – FERREIRA, José Ribeiro – *Da Atenas do séc. VII a.C. às Reformas de Sólon*, Coimbra, 1988.
- 8 – SCHEIDL, Ludwig – *A poesia política alemã no período da Revolução de Março de 1848*, Coimbra, 1989.
- 9 – ANACLETO, Regina – *O artista conimbricense Miguel Costa (1859-1914)*, Coimbra, 1989.
- 10 – CRAVIDÃO, Fernanda Delgado – *Residência secundária e espaço rural. Duas aldeias na Serra da Lousã Casal Novo e Talasnal*, Coimbra, 1989.
- 11 – SOUSA, Maria Armanda Almeida e, VENTURA, Zélia de Sampaio – *Damião Peres. Biobibliografia analítica (1889-1976)*, Coimbra, 1989.
- 12 – JORDÃO, Francisco Vieira – *Mística e Filosofia. O Itinerário de Teresa de Ávila*, Coimbra, 1990.
- 13 – FERREIRA, José Ribeiro – *Participação e Poder na Democracia Grega*, Coimbra, 1990.
- 14 – SILVA, Maria de Fátima Sousa e OLIVEIRA, Francisco de – *O Teatro de Aristófanes*, Coimbra, 1991.
- 15 – CATROGA, Fernando – *O Republicanismo em Portugal. Da Formação ao 5 de Outubro de 1910*, Coimbra, 1992.
- 16 – TORGAL, Luís Reis et alii – *Ideologia, Cultura e Mentalidade no Estado Novo – Ensaio sobre a Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1992.
- 17 – SEABRA, Jorge et alii – *O CADC de Coimbra. A democracia cristã e os inícios do Estado Novo: 1905-1934: uma abordagem a partir dos Estudos Sociais*, Coimbra, 1993.
- 18 – ANACLETO, Marta Teixeira – *Aspectos da Recepção de 'Los siete libros de la Diana' em França*, Coimbra, 1994.
- 19 – MARNOTO, Rita – *A Arcadia de Sannazaro e o Bucolismo*, Coimbra, 1995.
- 20 – PONTES, J. M. da Cruz – *O Pintor António Cameiro no Património da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1997.
- 21 – SANTOS, João Marinho dos – *Estudos sobre os Descobrimentos e a Expansão Portuguesa*, Coimbra, 1998.
- 22 – LEÃO, Delfim Ferreira – *As Ironias da Fortuna – Sátira e moralidade no Satyricon de Petrónio*, Lisboa, 1998.
- 23 – SILVA, Maria de Fátima Sousa e (coord.) – *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, Lisboa, 1998.
- 24 – MARQUES, Maria Alegria Fernandes – *Estudos sobre a Ordem de Cister em Portugal*, Lisboa, 1998.

Delfim Ferreira Leão

AS IRONIAS DA FORTUNA  
SÁTIRA E MORALIDADE NO *SATYRICON*  
DE PETRÓNIO

Edições *Colibri*

\*

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

*Biblioteca Nacional – Catalogação na Publicação*

Leão, Delfim Ferreira, 1970–

As ironias da fortuna : sátira e moralidade no Satyricon de Petrónio. –  
(Estudos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra ; 22)  
ISBN 972-772-005-6

CDU 821.124-31 Petrónio .09(042.3)

**Título: *As Ironias da Fortuna*  
*Sátira e Moralidade no Satyricon de Petrónio***

---

**Autor:** Delfim Ferreira Leão

---

**Editor:** Fernando Mão de Ferro

---

**Capa:** Ricardo Moita

---

**Revisão:** Fernanda Araújo

---

**Depósito legal n.º** 123 098/98

---

**ISBN** 972-772-005-6

---

**Tiragem:** 1.000 exemplares

---

Edições Colibri  
Apartado 42001  
1600 Lisboa  
Telef. / Fax 796 40 38  
Internet: [www.edi-colibri.pt](http://www.edi-colibri.pt)  
e-mail: [colibri@edi-colibri.pt](mailto:colibri@edi-colibri.pt)

Lisboa, Junho de 1998

## ÍNDICE

PREÂMBULO .....	9
<i>IN LIMINE</i> .....	15
OBSERVAÇÕES PRELIMINARES .....	17
1 – A "QUESTÃO PETRONIANA" .....	19
2 – SITUAÇÃO DAS LETRAS E DOS LETRADOS .....	33
3 – PRECEPTORES E ALUNOS .....	61
4 – DISSOLUÇÃO DO <i>MOS MAIORVM</i> .....	75
5 – PODER E MORTE .....	99
6 – <i>O LVSVM FORTVNAE MIRABILEM!</i> .....	119
7 – MORALIDADE DO ROMANCE .....	133
BIBLIOGRAFIA SELECTA .....	147
ÍNDICE ONOMÁSTICO .....	159

(Página deixada propositadamente em branco)

*a*  
*Walter de Medeiros*  
*e a*  
*C. A. Louro Fonseca*

(Página deixada propositadamente em branco)

## PREÂMBULO

*Emergem os salvados de um naufrágio: e são a imagem do caos que ainda retém os últimos vasquejos da agonia. Onde, na laceração da onda, no espasmo de um brado, o mar e o céu buscaram a paz, a inapelável paz, do horizonte.*

*Um salvado maior, parte do casco malferido, deu à costa: e os homens o desdenham. Até que um dia, de sol a prumo, a luz acende as tintas despolidas. Alguém, mais ávido ou curioso, o arrasta para terra, o sonda, o pulsa, esventra e examina. Quantas riquezas no bojo escalavrado! Até um espelho, de vivo azougue, o mar poupou: reflecte ainda, sem injúria do tempo, a face do seu explorador. E então o olhar se alonga, deslumbrado, procura outras relíquias do naufrágio. Tarde de mais. A água, na inflexão dos evos, as dispersou e corroe: pereceram, acaso para sempre, na lenta voragem do abismo.*

*Foi o destino do Satyricon.*

*Mais brutal ainda, cento e tantos anos atrás, fora o das Milésias de Aristides. Porque nada se salvou.*

*Mas, pelo pouco que sabemos, o seu autor poderia aspirar ao título de heuretês de um género novo – o romance. Que nasce, como outros, a oriente, na efusão embora do azul mediterrânico. Aristides era um iónio, de Mileto. Vibravam, na sua formação, as aventuras dos deuses e dos heróis homéricos, as gestas da história, as novelas de Egípcios e Sumérios, as cenas do mimo e da comédia nova, os exercícios da retórica, as fáb-*

*las das metamorfoses e descensões ao reino dos mortos. Mas o escritor lembrou-se de as conformar à realidade da vida túbida e irridente, equívoca e amaviosa, da sua pátria, da grande cidade portuária que o envolvia. Era uma experiência original e tentadora, ao jeito de um espectáculo salaz e irreverente: vestir a pele de outro Homero, o Homero de um submundo rejeitado pela hipocrisia dos moralistas; trazer, aos cinco sentidos do leitor, os apetites, as extravagâncias, as frustrações, o maravilhoso irracional que repulula na consciência esgarrada dos homens. Podia ir mais além: fazer do narrador o anti-herói maior daquelas odisseias de sobrevivência e sensualidade, em que não faltariam arremessos ao negrume do sobrenatural.*

*Assim, com as errâncias de um farsante e seus comparsas; com indústria em cerzir farrapos da Fortuna, memórias escabrosas ou de arrepio, talhadas de vida corriqueira ou imaginosa; com aquela aposta deliberada e feliz em um narrador autodiegético – nascem as Milésias de Aristides, nasce um romance antigo com timbre já de modernidade. O primeiro (quem sabe?) da literatura ocidental.*

*O texto de Aristides perdeu-se para nós, mas não escapou à curiosidade dos Romanos. Enredo, técnica, estrutura cativaram o historiador Lúcio Cornélio Sisena, partidário fervente de Sula, pretor na Sicília e legado de Pompeio em Creta, onde faleceu. A fama celebra o seu pendor asiânico, a sua história versicolor e sectária, balanceada entre o douto e o anedótico, servida por novidades linguísticas e ingredientes fantásticos. Um aristocrata que se sentiu talhado para verter para latim o romance vivaz de Aristides. A sua tradução – que seria antes uma adaptação, mais ou menos livre e aditada – obteve êxito e popularidade: um sintoma é o facto de ter aparecido, com escândalo dos Bárbaros, na bagagem de um oficial romano, morto ou capturado na batalha de Carras (53 a. C.). Mas, à parte raras frases dispersas do contexto, também as Milésias de Sisena se afogaram no naufrágio dos livros não copiados e excluídos do ensino nas aulas.*

*Um gosto, entretanto, se criara e ia produzindo novos frutos, abundantes e de árvores variadas. Indiferente ao silêncio, entejo ou condenação da crítica bem-pensante, a sofreguidão do público privilegiava as obras deste género. Atitude compreensível em uma época onde, apartada dos centros de decisão, a vida dos cidadãos se concentrava no âmbito da casa e seu alfoz. A largueza e a variedade da produção, aviventada depois ao calor da segunda sofística, permitiu que, entre os destroços, sobrevivessem alguns espécimes significativos. Mais afortunada, realmente, que a milésia de Aristides foi a sorte do romance de viagens (por vezes utópicas), do romance “histórico” e, sobretudo, a do romance sentimental, que não raro absorve aspectos das outras duas categorias.*

*Os cinco romances gregos de amor conservados pela tradição medieval (Quéreas e Calírroe, de Cáriton; Histórias efésicas, de Xenofonte; Leucipo e Clítofon, de Tácio; Dáfnis e Cloe, de Longo; Histórias etiópicas, de Heliodoro) aparecem entre os séculos II e IV da era cristã, isto é, são todos posteriores a Petrónio, morto em 66. Mas, à parte variantes de enredo e aprofundamento psicológico, graduações de verosimilhança e apuro estilístico, revelam uma temática de consumo, experimentada há séculos, que pressupõe um esquema de amor à primeira vista, separação forçada, aventuras de angústia e reencontro na felicidade. Ao romance sentimental crescem as biografias fictícias (Romance de Alexandre, Vida de Apolónio de Tiana) ou relatos “históricos” (Diário da guerra de Tróia, História da destruição de Tróia, ambos conhecidos na versão latina) e o romance de viagens (epítomes focianos de As maravilhas de além-Tule, de Diógenes, e das Histórias babilónicas, de Iambulo; texto completo e original da História verdadeira, de Luciano). Do romance cómico-realista, parente mais ou menos próximo da milésia, resta íntegro Lúcio ou o burro, incorporado na obra de Luciano. Os achamentos de papiros, que se amiudaram nos últimos decénios, permitiram, no entanto, alargar o nosso conhecimento e estudar pequenos trechos de romances mais antigos, como o Nino e o Sesoncósia (ambos de carácter “histórico”) ou de surpreendente estrutura “realista”, como as Histórias fenícias, de Loliano, ou o anónimo Iolau, escrito em prosímetro.*

*O Satyricon de Petrónio é um misto sui generis dos vários tipos de romance antigo: do sentimental, do “histórico”, do aventuroso, do cómico-realista. Que parodia e apouca: até ao cómico-realista em que o pretendem filiado. Porque, sobcolor de paródico, o Satyricon é, antes de mais, um romance do desencanto.*

*Como Aristides, se o nome não engana, como Sisená, que foi pretor e legado, Petrónio era um optimate. Um optimate que, perante a desolação da vida pública e privada do seu tempo, escolheu a via liberatória de um pseudocinismo calculado e elegante. Que lhe pesava mais, certamente, que as frechadas distribuídas, à esquerda e à direita, contra os lesadores do bom gosto e antessignanos hipócritas de uma moral que contradiziam nas acções do viver quotidiano.*

*O Satyricon é uma obra profundamente ambígua, a começar pelo título, que não ousaríamos traduzir, como Holzberg, por 'Histórias do país dos Sátiros' (ao jeito de Milesiaca 'Histórias de Mileto' ou Aethiopica 'Histórias da Etiópia'), porquanto as próprias oscilações de grafia dos códices parecem indiciar que o autor jogava na ligação natural com satura, sátira. Não apenas no sentido de 'sátira' (dos costumes) como também no de 'sarapatel' de temas ou 'cavaqueira' desenfadada – que comporta, na mistura de prosa e verso (o prosímetro adoptado no Iolau anónimo, nas Saturae Menippeae de Varrão, na Apocolocyntosis de Séneca), o entressachar da história principal, de natureza erótica, com outras histórias e poemetos e reflexões oriundas da narrativa principal e das suas confluentes. Não temos, salvo erro, palavra adequada para dar a ambivalência, mas entre 'Histórias libertinas' e 'Histórias de lascívia' vamos pela segunda, lembrados de que lascivo não significa apenas 'luxurioso', 'desregrado', 'sensual' – mas também (ainda em Camões, lírico e épico) 'travesso', 'divertido', 'álacre'.*

*Os nossos juízos sobre o Satyricon são condicionados pelo facto de que a parte conservada é assaz diminuta: a indicação (controversa) de alguns códices permite identificar trechos do livro XIV, o livro XV (supostamente íntegro, e preenchido pela*

Cena Trimalchionis, só redescoberta, aliás, em 1650) e partes, às vezes rarefeitas, mas significativas, do livro XVI. Se o romance constituía efectivamente uma Odisseia paródica, com o mesmo número de livros da epopeia homérica, e se Petrónio chegou a concluí-lo, o espólio subsistente representará um oitavo apenas do conjunto total.

Um salvado, realmente, um magro salvado do naufrágio – já que o trecho seria longo e complexo, como se vislumbra, na parte conservada, pelas remissões a factos vários e importantes do passado dos anti-heróis; como resulta de outras referências, embora escassas, de autores antigos; e como se deduz de algumas poesias da Anthologia Latina, atribuídas, com verosimilhança, a Petrónio e que viriam intercaladas no corpo do romance.

Um salvado, realmente, um magro salvado do naufrágio, mas por isso mesmo precioso – quando se reflecte na riqueza do texto sobrevivente, que desenha, por si só, um quadro crítico da sociedade em que foi escrito: o pensar, o sentir, o falar dos intelectuais e dos humildes do seu tempo: a sua vida pública e privada, os seus êxitos e fracassos, as suas paixões, os seus erros, a sua inquietação perante os lances da Fortuna e a presença da morte em momentos cruciais do romance.

Com raras e assinaláveis excepções ao longo de dezassete, dezoito séculos, o Satyricon foi uma obra rejeitada ou relida à capucha, porquanto a sua aparente libertinagem (muitas vezes farsesca e sempre isenta das complacências titilantes de Apuleio) afugentava a sisudez de filólogos e ensaístas puritanos. Os ventos mudaram nos finais do século passado – e nos últimos sessenta anos, principalmente, Petrónio tornou-se um príncipe mimado dos latinistas e estudiosos da literatura. E de tal modo se agigantou a bibliografia em torno do romance e do romancista que a selecção rigorosa de uma centena de livros e artigos importantes pode deixar de fora outros tantos nomes e títulos de valia. Singularmente ou não (já que o peso dos preconceitos é muito forte no nosso país), a contribuição portuguesa sobre Petrónio tem sido minguada: não existe, sequer, uma única

*tradução directa e de confiança do Satyricon; como não existia, com a devida vénia para artigos de pormenor, um livro que examinasse, com o espírito desafrontado do nosso tempo, alguns temas essenciais para a compreensão desta obra grande e maltratada.*

*A partir de agora, essa obra existe: e não é uma compilação resumida de trabalhos alheios (embora Delfim Leão tenha ponderado quanto de mais meritório se escreveu sobre o Satyricon e o seu autor) – mas a discussão arguta e pessoal, serena e persuasiva, de um dos problemas centrais e mais embaraçosos da crítica petroniana: o carácter predominantemente lúdico ou satírico do romance.*

*O leitor apreciará o garbo e a lucidez de uma interpretação original, bem conduzida e sempre atenta à lição dos textos. E Petrónio redivivo (e remoçado pelo frescor do jovem que a assina) se alegrará com a justiça prestada às suas intenções de arte e humanidade.*

WALTER DE MEDEIROS

## *In limine...*

Foi há bastantes anos que tomei, pela primeira vez, contacto com Petrónio. Conheci-o como primícia oferecida em sacrifício da minha iniciação ao Latim. Era um pequeno fragmento em verso, dos que se encontram na parte conservada do romance. Pertencia ao episódio da *Cena Trimalchionis*, e veiculava, certamente, algum desses apelos ao *carpe diem* que sempre colhem seguidores fáceis em todas as idades, quanto mais num adolescente.

O contacto seguinte, mais completo e transfigurado pelo génio de Fellini, tive-o pouco depois. O filme passou tarde e a desoras. O horário escolhido trazia a marca da censura da televisão. Não quis perder a oportunidade. E ficou-me aquele sentimento de sedução, repúdio, de mundo não linear, ambíguo como o olhar ensaiado de Gíton.

Entretanto li o livro, em tradução pouco de fiar, e descobri um *Satyricon* diferente no pormenor, que me deixou algo desapontado com o seu estado fragmentário, embora mantivesse a mesma sensação de estranheza, deleite e de inquietação crescentes. (Coisas da idade, pela certa!) Alguns colegas de curso também já tinham calcorreado as mesmas páginas. E as histórias do Menino de Pérgamo e da Matrona de Éfeso as fomos gozando, como, anos antes, contávamos a do Capuchinho Vermelho.

Era tempo de abordagem mais séria, de mergulhar em profundidade nas águas pouco claras – de lodaçal, diríamos – da obra do apreciador refinado de elegâncias. A *Fortuna*, desta vez, sorriu, matreira: Petrónio fazia parte dos autores a estudar nas aulas de Literatura Latina. Com o Doutor Walter de Medeiros, as correrias desorganizadas dos anti-heróis ganharam em amplitude, projecção, significado. Depois da brincadeira pueril e inocente, o *Satyricon* tornava-se obsessão incontornável, mais interessante em cada visita. A tentação, nédia e luzidia, de fazer a dissertação de Mestrado sobre este romance surgiu naturalmente. E cometer um peccadinho, de quando em quando, até ajuda a crescer.

O trabalho de investigação, como é de regra, nem sempre se revela fácil e animador. Mas, em todos os momentos, encontrei no Doutor Walter de Medeiros o orientador dedicado, esclarecido, sensível e

paciente com os muitos erros que os impulsos irreflectidos da inexperiência me levaram a cometer. Ao mestre e amigo agradeço, reconhecendo-me devedor insolvente.

Para o Dr. C. A. Louro Fonseca guardo, também, palavras de especial gratidão. Pelos conselhos e interessantes sugestões, pela amizade e alegria de viver que infundia. A saudade que sentimos é garantia de que estará sempre conosco.

Aos colegas de *l'entraide pour le Dauphin*, que muito facilitaram a recolha bibliográfica, deixo o meu abraço de reconhecimento: Florence Woillet, Jérôme Pesquet, Michel Deloore, Monica Galletto, Paula Barata, Rui Formoso, Anabela Correia. Vocês foram incansáveis.

Para todos os meus familiares e amigos, que acompanharam este trabalho com a compreensão e o apoio que só o carinho pode desculpar, vai um sentido agradecimento.

Obrigado estou, ainda, aos que, na Faculdade e na Colibri, possibilitaram, com empenho e interesse, a edição do texto.

E a Petrónio, também gostaria de dar umas palavritas. Mas essas, não as digo já. Seguem mais adiante.

*DELFIN LEÃO*

## OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

As revistas são indicadas de acordo com as siglas de *L'année philologique*. Transcrevem-se na íntegra periódicos que não figuram nesta bibliografia da Antiguidade greco-latina.

O texto base para as citações do *Satyricon* é a edição de MÜLLER-EHLERS. Para os capítulos anteriores ao *Festim*, deu-se preferência a PELLEGRINO. No caso da *Cena Trimalchionis*, optou-se pelo texto de MARMORALE.

(Página deixada propositadamente em branco)

## A "QUESTÃO PETRONIANA"

*Paucos quippe intra dies eodem agmine Annaeus Mela, Cerialis Anicius, Rufrius Crispinus, C. Petronius cecidere [...]*\* .

TÁCITO, Ann. 16.17.1

Na literatura latina, o *Satyricon* constitui, de certo modo, um caso especial, quer pelo tema, quer pela estrutura, quer pelo estilo. O estado de mutilação em que chegou até nós agrava a dificuldade dos problemas que o leitor se vê obrigado a enfrentar. Alguns – como o da natureza e moralidade do romance – são fonte de tais controvérsias que a própria compreensão da obra sai gravemente prejudicada. Julgamos, por isso, que o assunto merece ser reconsiderado, para se buscarem soluções mais conformes com os propósitos do autor.

O estudo do *Satyricon* que vamos fazer supõe a discussão prévia de alguns problemas relativos à sua datação e autoria, ambos muito importantes para a correcta apreciação do romance. Foi K. F. C. Rose<sup>1</sup> quem os tratou, em nossa opinião, de maneira mais sistemática e mais arguta. Os argumentos que invocou e o cuidado que pôs na sua fundamentação tornam as conclusões extraídas muito difíceis de impugnar. Recordemos, então, em primeiro lugar, os pontos fundamentais que levaram Rose a pronunciar-se pela data tradicional (a que coloca a composição da obra na época neroniana). Esses elementos são de natureza literária, arqueológica, histórica e social:

1. Nomes ocorrentes no *Satyricon*. Destes<sup>2</sup> apenas se tratam aqui, com mais pormenor, os que forem posteriormente objecto de crítica.

– *Apelles*. Plócamo diz que, na sua juventude, só tinha como rival

---

\* 'No espaço de alguns dias, caíram, realmente, uns após outros, Aneu Mela, Cerial Anício, Rúfrio Crispino, Gaio Petrônio [...]'.

<sup>1</sup> *The date and author of the Satyricon* (Leiden, 1971).

<sup>2</sup> Lista mais completa em Rose, *op. cit.* 21-24.

na excelência do canto o próprio Apeles.<sup>3</sup> Houve um cantor famoso com este nome no reinado de Calígula. É, assim, possível que Plócamo fosse um *adulescentulus* nessa altura e que rondasse os quarenta anos de idade no principado de Nero.

– *Menecrates*. Enquanto se encontra no banho, Trimalquião trau-teia composições de um tal Menécrates.<sup>4</sup> Ora viveu no tempo de Nero um citaredo deste nome que o imperador cobriu de riquezas.

– *Petraites*. É um gladiador que o anfitrião muito admira.<sup>5</sup> Na Campânia, e no reinado de Nero, está assinalada a existência de um gladiador com o mesmo nome (ou com a variante *Tetraites*). Como a proeminência de personagens deste tipo é, regra geral, muito efémera, a sua evocação, alguns anos mais tarde, perderia o efeito que Petrônio tem em mira.

– *Maecenatianus*. Trimalquião reclama para o seu epitáfio este *agnomen*,<sup>6</sup> que não faz parte do seu nome verdadeiro, como podemos ver pela inscrição de 30.2: *C. POMPEIO TRIMALCHIONI, SEVIRO AVGVSTALI, CINNAMVS DISPENSATOR*.<sup>7</sup> É pouco provável que o novo-rico seja um dos famosos libertos do valido de Augusto. Está mais de acordo com a sua habitual jactância que Trimalquião pretenda mostrar-se um émulo de Mecenas no refinamento e amor às artes.

2. Eventos e personagens da época imperial.<sup>8</sup> Destes, vão apenas considerar-se os que nos parecem fundamentais e um outro que será objecto de discussão posterior.

– *Inauditus mos*. É assim que Encólpio classifica o requinte, oferecido aos convivas pelos escravos do anfitrião, de lhes ungirem os pés e de os adornarem com flores (70.8). Gregos e Judeus já tinham este costume muito antes do reinado de Nero, onde só foi introduzido por Otão, íntimo do imperador entre 54 e 58. O motejo, entendido certamente pela corte, só faria sentido enquanto Nero se encontrasse no poder.

<sup>3</sup> 64.4: *Quando parem habui, nisi unum Apelletem?* 'Quando é que eu tive rival à altura, a não ser Apeles e só ele?'

<sup>4</sup> 73.3: *coepit Menecratis cantica lacerare*. 'Pôs-se a esfarrapar canções de Menécrates.'

<sup>5</sup> 52.3: *Nam Hermerotis pugnans et Petraitis in poculis habeo*. 'Quanto aos combates de Hémeros e de Petraites, tenho-os gravados em taças.' Cf. 71.6: *et Petraitis omnes pugnans* 'e todos os combates de Petraites' (que Trimalquião pretende ver imortalizados no próprio túmulo).

<sup>6</sup> 71.12: *C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus hic requiescit*. 'Gaio Pompeio Trimalquião Mecenciano aqui repousa.'

<sup>7</sup> 'A Gaio Pompeio Trimalquião, séviro de Augusto: Cínamo, seu administrador.'

<sup>8</sup> Rose, *ibid.* 24-27, onde acrescenta mais oito casos.

– *Regis filius*. Hérmeros, ao invectivar Ascilto, diz-lhe: *Eques Romanus es? Et ego regis filius* (57.4)<sup>9</sup>. Este passo constitui, provavelmente, uma alusão ao liberto de Cláudio, Palas, que morreu em 62. Muito depois dessa data, a referência passaria despercebida.

– Tesouros escondidos. Este exemplo da falsidade dos sonhos, em que a mente adormecida julga ter encontrado um tesouro<sup>10</sup> e logo desperta para a amarga realidade, tem sido aproximado de um evento acontecido no reinado de Nero e relatado por Tácito (*Ann.*, 16.1 sqq.; cf. também Suetónio, *Nero* 31). Trata-se do escândalo causado por Cesélio Basso. Este, movido por uma visão onírica, convenceu o imperador a organizar uma expedição destinada a procurar as riquezas escondidas da rainha Dido, quando tudo não passava de um engano.

3. Aspectos da vida diária.<sup>11</sup> Os factos referidos nesta secção não permitem fixar com exactidão a data do *Satyricon*. Alguns deles remetem-nos, contudo, para usos e costumes em vigor no séc. I.

– Menciona-se, a título de exemplo, o caso das pinturas murais, como a descrita para a casa de Trimalquião (29.1-6); a descrição de costumes judeus (102.14), que ilustra os mesmos conhecimentos e ignorâncias característicos de tempos não posteriores à época de Nero; Trimalquião possui uma pega (28.9), o que parece ser eco da grande procura, nessa altura, de aves falantes; o marido da matrona de Éfeso é enterrado *in hypogaeo Graeco more* (111.2): a partir de 150, um romano não sublinharia esse tipo de enterramentos.

4. Sociedade no *Satyricon*. A análise do fundo legislativo, económico e social aponta para uma data a rondar os meados do séc. I.<sup>12</sup>

– Comércio do vinho. Trimalquião, após um desaire inicial (76.3-8), negociou o vinho da Campânia numa altura em que este atingia bons preços em Roma. Na época de Domiciano, os agricultores encontravam-se já em dificuldades, devido à competição oriunda das províncias e, no séc. II, era o vinho da Hispânia que dominava o mercado. Os investimentos do liberto colocam-no, portanto, no séc. I.

– Posses de Trimalquião. O novo-rico trabalhava como comerciante independente; e não há, no *Satyricon*, indicação dos vários grémios e regulamentações que, a partir de Adriano, organizavam este tipo de actividades. Por outro lado, possui *latifundia* (48.2 sq., 77.3),

---

<sup>9</sup> 'És cavaleiro romano? E eu, filho de rei.'

<sup>10</sup> 128.6.

<sup>11</sup> *Ibid.* 27-30.

<sup>12</sup> Também neste caso se salientam apenas os principais elementos. Lista mais completa em Rose, 30-34.

um tipo de propriedade que cai em desuso a partir dos Flávios, pois os escravos tornavam-se cada vez mais raros. Trimalquião, pelo contrário, é senhor de centenas de servos (37.9).

– Disputa de cargos públicos. Das palavras de Equiôn (45.4-8) se depreende que a competição era acesa (e as inscrições de Pompeios são disso elucidativas). A partir dos fins do séc. I, contudo, o exercício de tais funções tornou-se um fardo a evitar.

– Anéis de ouro. Trimalquião não se atreve a usá-los, por muito que o quisesse fazer (32.3), pois só a partir dos tempos de Antonino é que a sua utilização foi generalizada. No séc. I estava reservada aos cavaleiros.

5. Alusões a Nero. Em nossa opinião, constituem fortes argumentos a favor de uma datação no reinado deste imperador. Tais paralelos – facilmente identificáveis pela audiência que frequentava a corte – perderiam a sua actualidade assim que mudasse a figura do governante. Por outro lado, são demasiado numerosos para serem ignorados. Facto curioso é que a grande maioria ocorre na *Cena* e se concentra na figura de Trimalquião. São frequentes, sobretudo, no início do *Festim*, como se o autor pensasse que, a seguir às primeiras páginas, já não seria necessário manter uma paródia tão cerrada. Aproveitaria, então, para arremedar também certos hábitos de Augusto e de Cláudio. Entre muitas dessas semelhanças,<sup>13</sup> podemos salientar:

- as cores favoritas de Trimalquião (28.4, 8);
- o grupo de *cursores* que tem à sua ordem (28.4, 29.7);
- a *pyxis aurea* (29.8), onde guardava a primeira barba, e a *armilla aurea* (32.4), que trazia no braço direito;
- o gosto de se rodear de muitas almofadas (32.1-2, 59.3, 78.5);
- a posse de um escravo de nome *Carpus* (36.5);
- o apreço devotado à música de órgãos hidráulicos (36.6);
- o uso de serradura colorida (68.1-2);
- o incómodo sofrido com a queda de um acrobata (54.1).

Pelas razões expostas, que Rose discute e aprofunda, se conclui que o *Satyricon* foi escrito em pleno reinado de Nero.

Consideremos, agora, a sua autoria. Este assunto é também anali-

---

<sup>13</sup> Vide Rose, 75-81. Sobre uma lista que engloba cerca de noventa passos, com a correspondente informação noutros autores, cf. 82-86. Como o próprio estudioso admite, nem todos serão válidos, mas, ainda assim, o número é impressionante. Ao contrário do que pensa este filólogo (estado em Suet. *Nero* 39), não nos parece que Nero considerasse divertida a paródia da sua pessoa, o que explicará, em parte, as poucas notícias que do romance temos e o seu estado fragmentário. Cf. *infra* a discussão do retrato tacitiano do *Arbiter*.

sado pelo mesmo estudioso.<sup>14</sup> Em sua opinião (que é a da maior parte dos filólogos do nosso tempo), deve identificar-se o *Petronius Arbiter* dos códices com o *elegantiae arbiter* da corte de Nero, retratado por Tácito. E resume desta forma os pontos de contacto entre ambos:

- o apelido *Arbiter*;
- o julgamento de questões de bom gosto (no *Satyricon* estende-se à poesia, retórica, pintura e escultura);
- certa predilecção pelo epicurismo;
- o interesse votado ao comportamento sexual;
- a familiaridade com a vida da corte e do imperador;
- a capacidade de passar da paródia retórica e literária altamente elaborada ao discurso das classes mais baixas: a um tempo, membro erudito da corte de Nero e seu possível companheiro nas incursões às ruas mais degradadas de Roma e nas estadias de lazer em lugares da Campânia.

O mais provável é que *Arbiter* não seja um verdadeiro *cognomen*, mas sim título dado a Petrónio enquanto participante no círculo restrito do imperador. Tácito (*Ann.* 16.18) atribui-lhe *Gaius* como *praenomen*;<sup>15</sup> Plínio (*N.H.* 37.20) e Plutarco (*Mor.* 60d-e), quase certamente por vias distintas, apontam *Titus*. Ora é fácil admitir uma corruptela na tradição manuscrita (*C.* por *T.*), e afirmar que o verdadeiro *praenomen* será *Titus*. O passo seguinte é identificar este Tito Petrónio com um dos vários *Petronii* proeminentes no reinado de Nero. O candidato mais seguro é *Titus Petronius Niger*, cônsul em 62. O *Satyricon* teria sido iniciado nesse ano e terminado – se é que o chegou a ser – antes de Março ou Maio de 66, altura em que Petrónio se suicidou.

Outro aspecto que tem provocado alguma controvérsia prende-se com o nome do romance. Rose considera igualmente este problema.<sup>16</sup> Inclina-se para *Satyricon* <*libri*> ('livros das lascívia à maneira dos sátiros'), um genitivo do plural que encontra paralelos como *Georgicon* de Virgílio, *Iliacon* de Lucano e *Astronomicon* de Manílio. Partilhámos esta opinião, embora actualmente alguns filólogos prefiram o neutro do plural *Satyrica*, de que conhecemos também muitos paralelos na antiguidade. Mas é provável que Petrónio quisesse jogar na ambiguidade entre a interpretação proposta e o termo *satura* (*satira*). Este género era caracterizado pela variedade de temas tratados e pela crítica de costumes. Ambas se encontram no *Satyricon*. Se a primeira

<sup>14</sup> 38-59.

<sup>15</sup> Cf. texto em epígrafe.

<sup>16</sup> 1-8.

é evidente – o que acentua as dificuldades para enquadrar a obra dentro de um género específico –, já a segunda tem sido muito discutida e até negada. Vários estudiosos aceitam a paródia, humor e ironia, mas negam a pertinência de verdadeira crítica social, por não reconhecerem a presença de uma moralidade que sirva de base a essa crítica. Um dos propósitos deste trabalho assenta na tentativa de mostrar que esse referente ético existe de facto.

Pouco tempo depois da publicação póstuma do estudo de Rose, René Martin<sup>17</sup> veio propor uma datação cerca de vinte a trinta anos posterior, colocando o romance na época flávia, mais concretamente no reinado de Domiciano. Embora o seu artigo venha, de novo, salientar quanto é difícil estabelecer uma solução definitiva para o problema, não nos parece que sirva de alternativa válida à datação tradicional defendida por Rose e corroborada por outros grandes especialistas.<sup>18</sup> Vamos, por isso, analisar sumariamente os pontos fundamentais em que Martin procura basear a sua crítica:<sup>19</sup>

– O primeiro aspecto prende-se com o tesouro encontrado apenas em sonhos, facto entendido como alusão ao episódio de Cesélio Basso. Martin argumenta que esta é somente uma comparação para exprimir a frustração sentida depois do fracasso de Encólpio/Polieno nos braços de Circe. Constitui, ainda, motivo corrente na literatura; além disso, o tesouro noticiado por Tácito (e Suetónio) seria muito mais importante do que o leva a crer o passo do *Satyricon*. Tais observações podem ser válidas, sem dúvida, mas não impedem que a referência ao escândalo que abalou Roma seja também pertinente. De qualquer modo – como reconhece o próprio Rose – trata-se de um elemento de fraco peso para a datação neroniana.

– Trimalquião dita para epitáfio do seu futuro monumento fúnebre, além dos *tria nomina*, o misterioso qualificativo *Maecenatianus*. Depois de Burmann,<sup>20</sup> tem-se procurado ver nele um *agnomen* usado oficialmente por Trimalquião. Pretenderia indicar que fazia parte dos famosos *Maecenatiani*, os antigos escravos de Mecenas, libertados, por ele, à hora da morte. Teria, portanto, nascido antes da morte daquele, o mais tardar em 8 a.C. Trimalquião andaria, pois, perto dos setenta anos no reinado de Nero, o que está de acordo com o qualificativo de *senex* apresentado no *Satyricon*. Martin é de opinião que se trata simplesmente de um epíteto que o vaidoso Trimalquião a si

---

<sup>17</sup> "Quelques remarques concernant la date du *Satyricon*": *REL* 53 (1975) 182-224.

<sup>18</sup> Mais pormenores em Martin, 182.

<sup>19</sup> Assunto que trata, especialmente, em 187-198.

<sup>20</sup> Citado por Martin, 189.

aplica: 'émulo, discípulo de Mecenas', o que vê apoiado em vários traços com que o liberto imita o conselheiro de Augusto.<sup>21</sup> A argumentação é aceitável, mas, se a referência não obriga à datação tradicional, também não a exclui. E Rose tem, ao cabo, a mesma opinião que Martin.

– Em seguida, estuda a referência a três personalidades reais ligadas ao mundo do espectáculo: o cantor Apeles, o músico Menécrates e o gladiador Petraits. Este argumento é muito importante. Se as pessoas em questão fossem figuras ilustres – como Séneca, Lucano, Cevino –, nada nos surpreenderia que se mantivessem na memória do escritor, e do seu público, durante muitos anos. Mas têm uma importância muito secundária, cuja proeminência e actualidade depressa é substituída pelo aparecimento de novos *talentos*.

Como vimos, Menécrates e Petraits são contemporâneos de Nero e ambos do agrado de Trimalquião, facto que parece confirmar a datação tradicional. No entanto, para Martin é psicologicamente mais natural que um velho se refira a atletas e artistas que lhe ficaram na memória desde a juventude, «sauf dans l'hypothèse du vieillard jouant au jeune homme (ce qui n'est pas le cas de Trimalchion)».<sup>22</sup>

Creemos que o estudioso francês erra exactamente no entendimento que revela ter de Trimalquião: é verdade que as pessoas de mais idade se prendem a certas imagens da sua juventude, mas isso não convém de forma alguma àquele extravagante novo-rico. Estamos perante alguém obcecado pela ideia da morte.<sup>23</sup> Recordemos, a título de exemplo, o corneteiro que indica, a cada hora, quanto da vida se escoou (26.9), o esqueleto articulado que manda trazer para a sala de jantar (34.8) e que a todos recorda a fugacidade da vida; o desfecho do *Festim*, em que, após a leitura do testamento, comensais e criados fingem, a pedido de Trimalquião, o funeral do dono da casa (78.4 sqq.). Quem assim age procura, a todo o custo, afastar a ideia de que se encontra a transcorrer os derradeiros dias: Trimalquião repete, esperançado, a previsão do *mathematicus* Serapas (76.10-77.2), segundo a qual ainda lhe restam de vida *annos triginta et menses quattuor et dies duos*. Deve, para isso, mostrar-se activo e actualizado. Assim se entende que nos apareça, no início da *Cena*, a jogar à bola com jovens escravos (27.1), e seja dotado, ao longo de toda a refeição, de uma energia insuspeitada. Pela mesma razão, parece mais verosímil que tenha preferência pelos artistas e atletas do momento.

---

<sup>21</sup> 191-193.

<sup>22</sup> *Art. cit.*, 196.

<sup>23</sup> Apenas se aflora aqui este facto, porque vai ser considerado com mais profundidade no estudo dedicado às personagens de Trimalquião, Licas e Eumolpo, no cap. 5.

Apeles, por seu turno, é o cantor mencionado por Plócamo, um dos amigos e convivas de Trimalquião. Plócamo gloria-se de ter possuído, quando *adulescentulus*, uma voz rival da daquele cantor, que viveu no tempo de Calígula. Isto faria com que a personagem que assim se exprime andasse pelos quarenta anos no reinado de Nero. Martin argumenta que a idade dos amigos do dono da casa deveria rondar a do anfitrião – os sessenta a setenta anos. Por outro lado, Plócamo indicia padecer de gota crónica,<sup>24</sup> que raramente se manifesta antes dos sessenta. No entanto, perguntemos outra vez: se aceitarmos a interpretação dada para a figura de Trimalquião, será estranho que ele tenha amigos mais jovens? É de crer que não, antes pelo contrário. Ficamos com o problema da doença de Plócamo. Antes de mais, não é segura a exactidão técnica do termo *podagricus*. Depois, mesmo que Plócamo sofra de gota crónica, não se afigura impossível que, neste caso, seja de admitir a hipótese de ela estar a afligir alguém de menos idade que o usual. Sobretudo se Petrónio estiver a pensar em pessoa sua conhecida e do círculo da corte.

Como consequência da data proposta por Martin para a composição do romance – o reinado de Domiciano – duas conclusões óbvias se impõem:

1. Deixa de ser possível a identificação do *Petronius Arbiter*, que nos lega a tradição literária, com o *elegantiae arbiter* da corte de Nero,<sup>25</sup> porquanto ele se chamaria *Petronius Niger*. Rose demonstrou, como vimos, a realidade contrária: que *Arbiter* era um apelido literário dado em atenção ao papel que Petrónio desempenhava na corte do imperador. O filólogo francês, pensa, no entanto, que o apelido teria de ser *Arbiter elegantiae*, pois *Arbiter*, isolado, não faria sentido.<sup>26</sup> Bastará argumentar com um exemplo de todos conhecido: Elvis Presley foi, e continua a ser muitas vezes, designado simplesmente por *o Rei*. Será necessário perguntar: *rei de quê?*

Martin recorre ainda a outro argumento: Macróbio (séc. V da era cristã) informa-nos de que o autor do *Satyricon* – ao contrário de Apuleio – não era um romancista de ocasião, mas um perito neste género literário.<sup>27</sup> Todos reconhecemos que o romance não é obra de

<sup>24</sup> 64.3: *Iam, inquit ille, quadrigae meae decucurrerunt, ex quo podagricus factus sum.* 'Já as minhas quadrigas – objectou ele – deixaram de correr, desde que fiquei gotoso.'

<sup>25</sup> Inferência adiantada em 203-206.

<sup>26</sup> 203, n. 4.

<sup>27</sup> 204, n.1: *Comm. in somn. Scip.*, 1.117: *argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus multum se Arbiter exercuit, uel Apuleium nonnumquam luisse miramur.*

amador. Porém, como boa parte do romance se perdeu, também outras obras do mesmo autor, escritas, inclusive, antes de integrar o círculo do príncipe, se podem ter perdido. Martin, contudo, insiste: nada, no retrato tacitiano, nos leva a crer que o *elegantiae arbiter* tivesse escrito um romance ou, muito menos, que na sua composição fosse especialista. É o típico argumento *ex silentio*. Ora convém recordar que o referido género literário era olhado com reservas pelos autores "sisudos" de Roma; daí que a omissão de Tácito, um severo moralista, seja justificada, embora o historiador recorde – talvez significativamente – os *codicilli* que Petrónio envia ao imperador à hora da morte. E vale a pena lembrar que o primeiro testemunho que temos do *Satyricon* é de Terenciano Mauro, por volta do ano 200 da nossa era. Estaremos autorizados a dizer que o romance não foi escrito antes dessa data?

2. Martin sugere, pela primeira vez, que o poema *Bellum ciuile*, da autoria de Eumolpo e não de Petrónio – como o filólogo faz questão de afirmar –, seria, além de uma *retractatio* parcial da *Pharsalia* de Lucano, uma paródia dos *Punica* de Sílio Itálico.<sup>28</sup> Para abonar esta hipótese, Martin alega a contemporaneidade do "seu" Petrónio e do autor dos *Punica* e a semelhança entre certos passos de um e de outro. Aceitar que é Sílio Itálico quem imita Petrónio afigura-se-lhe pouco provável: não é prudente crer que um autor sério vá buscar elementos a uma obra paródica e ridícula.

A verdade é que esta argumentação pode ser usada contra o próprio Martin. O filólogo francês admite que são muito frequentes os pontos de contacto com a *Farsália*; aceita que Eumolpo escreve o poema para mostrar como se deve versar correctamente o tema da guerra civil;<sup>29</sup> e acaba por sugerir – sem querer – que o Bom Cantor foi, afinal, bem sucedido. É que algumas das inovações que aconselha viriam a ser desenvolvidas pelos poetas neoclássicos da época flávia, de que Sílio Itálico é o maior representante.<sup>30</sup> Ora, se se entendem os factos desta forma, não se afigura tão estranho que o autor dos *Punica* tenha aproveitado ideias ditas quase a brincar, numa obra que lhe chegara às mãos, possivelmente, por um amigo ou conhecedor de Petrónio. Que as coisas assim ocorreram é a própria escassez de passos semelhantes entre as duas obras que o sugere.<sup>31</sup>

Martin afirma, ainda, embora sem grande convicção, que alguns

---

<sup>28</sup> 206-224.

<sup>29</sup> Cf. *Satyricon*, cap. 118.

<sup>30</sup> Martin, 212.

<sup>31</sup> Apenas cinco: Martin, 212-221. Ao tratar de uma questão diferente, Carmelo Salemmme, "Un contributo a Lucano e Petronio", *P&I* 12-14 (1970-72), 64-77, p. 73, afirma, sem reservas, a convicção de que Sílio Itálico imitou Petrónio.

dos pormenores da vida de Sílio seriam semelhantes aos da existência de Eumolpo.<sup>32</sup> Mas esses traços são suficientemente gerais para se poderem aplicar também a outras personalidades.

Como vimos, Martin nega a identificação do autor do romance com o Petrónio, *elegantiae arbiter*, retratado por Tácito, sem apresentar qualquer alternativa válida, quando, pelo contrário, essa identificação é bastante tentadora. Por isso, vale a pena transcrever e traduzir a informação do historiador (*Ann.*, 16.18-20.2):<sup>33</sup>

**18.** *De C. Petronio pauca supra repetenda sunt. Nam illi dies per somnum, nox officiis et oblectamentis uitae transigebatur; utque alios industria, ita hunc ignauia ad famam protulerat; habebaturque non ganeo et profligator, ut plerique sua haurientium, sed erudito luxu. Ac dicta factaque eius quanto solutiora et quandam sui neglegentiam praeferentia, tanto gratius in speciem simplicitatis accipiebantur. Proconsul tamen Bithyniae et mox consul uigentem se ac parem negotiis ostendit. Dein reuolutus ad uitia seu uitiorum imitatione inter paucos familiarium Neroni adsumptus est, elegantiae arbiter, dum nihil amoenum et molle adfluentia putat, nisi quod ei Petronius adprobauisset. Vnde inuidia Tigellini quasi aduersus aemulum et scientia uoluptatum potioem. Ergo crudelitatem principis, cui ceterae libidines cedebant, adgreditur, amicitiam Scaeuini Petronio obiectans, corrupto ad indicium seruo ademptaque defensione et maiore parte familiae in uincla rapta.*

**19.** *Forte illis diebus Campaniam petiuerat Caesar et Cumas usque progressus Petronius illic attinebatur. Nec tulit ultra timoris aut spei moras neque tamen praeceps uitam expulit, sed incisas uenas, ut libitum, obligatas aperire rursum et adloqui amicos, non per seria aut quibus gloriam constantiae peteret. Audiebatque referentis nihil de immortalitate animae et sapientium placitis, sed leuia carmina et facilis uersus. Seruorum alios largitione, quosdam uerberibus adfecit. Inuit epulas, somno indulisit, ut quamquam coacta mors fortuitae similis esset. Ne codicillis quidem, quod plerique pereuntium, Neronem aut Tigellinum aut quem alium potentium adulatus est, sed flagitia principis sub nominibus exoletorum feminarumque et nouitatem cuiusque stupri perscripsit; atque obsignata misit Neroni. Fregitque anulum ne mox usui esset ad facienda pericula.*

**20.** *Ambigenti Neroni quonam modo noctium suarum ingenia notescerent, offertur Silia, matrimonio senatoris haud ignota et ipsi ad omnem libidinem adscita ac Petronio perquam familiaris. Agitur in exilium tamquam non siluisset quae uiderat pertuleratque, proprio odio.*

<sup>32</sup> 223-224.

<sup>33</sup> O texto adoptado é o estabelecido por Henri Goelzer (Paris, 1969).

**18.** Sobre Gaio<sup>34</sup> Petrónio importa referir alguns dados anteriores. Os dias passava-os ele mergulhado no sono e as noites nas ocupações e prazeres da vida. Tal como a outros o zelo, assim a ele a indolência o guindara à fama; e, no entanto, não era considerado um libertino nem um dissipador, como a maioria dos que esbanjam os bens, mas sim homem de gostos requintados. As suas palavras e acções, quanto mais desprendidas e ostensivas de certo descuido de si mesmo, com maior benevolência eram acolhidas como indício de simplicidade. Contudo, no cargo de procônsul da Bitínia e, pouco depois, no de cônsul, soube mostrar-se enérgico e à altura das responsabilidades. Quando regressou, mais tarde, à vida de prazer ou à sua imitação, foi admitido no círculo reduzido dos íntimos de Nero, como árbitro de elegâncias, ao ponto de a saciedade do príncipe nada considerar agradável e delicado no luxo a não ser aquilo a que Petrónio tivesse dado aprovação. Daí a inveja de Tigelino, que o via como rival e entendedor mais capaz na ciência dos prazeres. Tratou, portanto, de acicatar a crueldade do príncipe, à qual todas as demais paixões cediam passo, ao acusar Petrónio de amizade com Cevino; subornou-se um escravo para fazer a denúncia, retirou-se a possibilidade de defesa e a maior parte da criação foi arrastada para a cadeia.

**19.** Acontece que, por aqueles dias, César se tinha deslocado para a Campânia e, quando avançou até Cumas, Petrónio aí foi retido. Não se agarrou este por mais tempo a delongas de temor ou de esperança, nem sequer baniu a vida de forma precipitada; antes cortou as veias e, como lhe aprouve, as fechou e voltou a abrir, enquanto conversava com os amigos, mas não de assuntos sérios nem de temas com que buscasse a glória da firmeza de carácter. Prestava atenção não a quem lhe falava da imortalidade da alma e de máximas filosóficas, mas a quem lhe recitava poemas ligeiros e versos divertidos. Quanto aos escravos, a uns prodigalizou benesses, a outros varadas. Participou num banquete, gozou as delícias do sono, para que a morte, embora forçada, parecesse accidental. Tão-pouco se pôs a adular, em emendas testamentárias, como a maioria dos que estavam condenados à morte, Nero, Tigelino ou qualquer outro dos poderosos; antes descreveu em pormenor as depravações do príncipe e o escândalo de cada um dos seus excessos, encobrimdo-os com o nome de promíscuos e de rameiras: relato que enviou, depois de selado, a Nero; e partiu o sinete, para impedir que depois servisse para fazer vítimas.

**20.** Andou Nero perplexo sobre a forma como a natureza das suas noites se tornara conhecida: ocorre-lhe Sília, mulher de não baixa família, dado o seu casamento com um senador, e pelo próprio prínci-

---

<sup>34</sup> Se aceitarmos a sugestão de Rose, *op. cit.*, 55 e *passim*, convirá corrigir C. em T., para termos a referência correcta a *Titus Petronius Niger*.

pe chamada a participar em todas as suas lascívia e muito íntima de Petrónio. Foi enviada para o exílio devido ao ressentimento do imperador, com a desculpa de não ter guardado silêncio sobre o que vira e de o haver divulgado.'

Para Tácito, a morte é um momento extremamente importante, em que a verdadeira personalidade se manifesta: é a revelação de toda uma vida. E nos *Annales*, mais do que em qualquer outra obra do historiador, assistimos a várias mortes, naturais e impostas, uma arma política muito usada nos tempos do Império e oportunidade derradeira para a vítima mostrar a sua liberdade moral. Antes da descrição da morte do *Arbiter*, temos a do pai de Lucano, Mela, personagem ambiciosa e antipática, com a qual Petrónio estabelece nítido contraste. Mela acaba por ser envolvido, através de uma carta forjada, na conjura de Pisão, pelo que vai ter de se suicidar. Antes de o fazer, lega, por testamento, uma grande soma de dinheiro a Tigelino e ao genro deste, a fim de tentar salvar, para a família, a restante fortuna. Além disso, arrasta outras pessoas para a desgraça, ao acusá-las de cumplicidade.<sup>35</sup>

Petrónio é-nos primeiro apresentado como um *lucifugus*, alguém que vive engolfado nos prazeres nocturnos da vida: *nam illi dies per somnum, nox officiis et oblectamentis uitae transigebatur*; depois a nota desconcertante e, de alguma forma, original: *utque alios industria, ita hunc ignavia ad famam protulerat*. A seguir, Tácito tem a preocupação de esclarecer a imagem do retratado e que, à partida, pareceria negativa: *habebaturque non ganeo et profligator, ut plerique sua haurientium, sed erudito luxu*. A afirmação que depois faz é das mais importantes e ricas de significado. Ela poderá ajudar-nos a compreender melhor o carácter de Petrónio e o tipo de discurso que escolheu ao longo do *Satyricon*: *ac dicta factaque eius quanto solutiora et quandam sui neglegentiam praeferentia, tanto gratius in speciem simplicitatis accipiebantur*. Refere-se o historiador à natureza descuidada e irreverente das expressões e atitudes de Petrónio, interpretadas como indício de simplicidade, a mesma que o romancista há-de reclamar para a sua obra.

Esta a sua *ars uiuendi* e, em coerência com ela, temos, à maneira de epílogo, a sua *ars moriendi*:<sup>36</sup> *nec tulit ultra timoris aut spei moras neque tamen praeceps uitam expulit, sed incisas uenas, ut libitum*,

<sup>35</sup> Em clara oposição com a atitude de Petrónio: *Ne codicillis quidem, quod plerique pereuntium, Neronem aut Tigellinum aut quem alium potentium adulatus est. [...] Fregitque anulum ne mox usui esset ad facienda pericula.*

<sup>36</sup> Expressões de A. D. Leeman, "Tacite sur Pétrone: mort et liberté", *ASNP* 8 (1978) 421-434, p. 429.

*obligatas aperire rursus et adloqui amicos, non per seria aut quibus gloriam constantiae peteret. Audiebatque referentis nihil de immortalitate animae et sapientium placitis, sed leuia carmina et facilis uersus.*<sup>37</sup> Ou seja, a mesma indiferença de viagem acidental<sup>38</sup> que tinham a sua linguagem e vida. Tácito parece perturbado pela admiração que implicitamente demonstra por Petrónio: não lhe louva o des-caso; também não o condena.

Falta-nos considerar os *flagitia principis sub nominibus exoletorum feminarumque et nouitatem cuiusque stupri perscripsit atque obsignata misit Neroni*. A tentação, discutível mas insistente, é identificar este relato com o *Satyricon*. Tal facto ajudaria a explicar certas características do romance, como as alusões frequentes a Nero e a paródia literária e de costumes, que só uma audiência selecta como a da corte imperial estaria em condições de apreciar. Será razoável pensar que o *princeps* não teve conhecimento do romance, senão após a morte do seu autor,<sup>39</sup> e que terá até multiplicado os esforços para destruir todas as cópias.

Discutimos brevemente a vida de Petrónio porquanto nos parece que, em relação à sua obra, convém ter a mesma cautela que Tácito usou perante o homem, embora aquela seja independente deste. Não é fácil definir o romance, mas reputá-lo ligeiro parece-nos prematuro e injusto. Que o seu autor tinha uma vertente mais séria e profunda, é o próprio biógrafo quem no-lo diz: *proconsul tamen Bithyniae et mox consul uigentem se ac parem negotiis ostendit*. Quando necessário, soube mostrar-se enérgico e à altura dos acontecimentos, com a responsabilidade exigida.

Procuraremos no *Satyricon* uma atitude semelhante.

---

<sup>37</sup> Com esta contrasta a morte de Séneca, e.g. 15.63.7: *Et nouissimo quoque momento suppeditante eloquentia aduocatis scriptoribus pleraque tradidit*. 'E, mesmo nesse derradeiro momento, já que a inspiração lhe brotava abundante, chamou os secretários e ditou-lhes muitos pensamentos.'

<sup>38</sup> Será, porventura, curioso comparar a morte do *Arbiter* com a dos homens que tiveram uma vida despreocupada na idade de ouro, no mito das cinco idades de Hesíodo: *iniit epulas, somno indulsit, ut quamquam coacta mors fortuitae similis esset*; e *Trabalhos e dias*, 116: *θυνησκον δ' ὡς θ' ὑπνωι δεδμημένοι* «Morriam, mas como que vencidos pelo sono.» O sentido dos dois passos é o mesmo: o sono é a transição mais suave para a morte e convém perfeitamente à existência de *bon vivant* de Petrónio.

<sup>39</sup> Cf., no retrato tacitano, cap. 20 (*Ambigenti Neroni...*).

(Página deixada propositadamente em branco)

## SITUAÇÃO DAS LETRAS E DOS LETRADOS

*Non de ui neque caede nec ueneno,  
sed lis est mihi de tribus capellis:  
[...]  
Iam dic, Postume, de tribus capellis.\**

MARCIAL, 6.19

Procurámos seguir os contornos esquivos da personalidade de Petrónio: é tempo de nos debruçarmos directamente sobre o *Satyricon*. Este epigrama de Marcial pode fornecer-nos o mote a explorar em primeiro lugar. Com a graça que o caracteriza, o poeta desvela a forma como os advogados conduziam os casos. Por mais singela que fosse a razão do pleito, sempre o orador, esquecendo a objectividade da questão, encontrava maneira de fazer grandes circunlóquios sobre assassínios, guerras, piratarías. Cansado de todo este empolamento, Marcial exclama: *Iam dic, Postume, de tribus capellis*.

Com uma realidade semelhante se inicia a parte conservada do *Satyricon*. Quem pronuncia o inflamado discurso de abertura é Encólpio, que fala na imediata vizinhança de certa escola de oratória. A *declamatio* dirige-se a Agamémnon, professor de retórica e, provavelmente, responsável pela escola junto à qual ambos fazem as suas actuações.<sup>1</sup>

\* 'Não é de violências, nem de carnificinas nem de venenos, / mas sim de três cabrinhas, que trata o meu pleito: [...] Pois então fala lá, Póstumo, dessas três cabrinhas!'

<sup>1</sup> É intencional o uso deste termo. Como adiante veremos, não se trata de uma simples discussão informal, mas antes de uma estudada tentativa de ambos se impressionarem mutuamente. Encólpio pretende ser convidado para jantar; Agamémnon, como professor, não quer que o jovem brilhe mais do que ele (3.1). Apenas por especulação se poderá determinar o movente desta cena. Ensaio elucidativo em Paola Cosci, "Per una ricostruzione della scena iniziale del *Satyricon*", *MD* 1 (1978) 201-207. Juntem-se as ponderações de George Kennedy, "Encolpius and Agamemnon in Petronius", *AJPh* 99 (1978) 171-178; de Paolo Soverini, "Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio", *ANRW* II.3 (1985) 1706-1779, sobretudo 1707-1710; e ainda de Carlo Pellegrino, *Satyricon. I capitoli della retorica* (Roma, 1986) 97-120. Sobre os antecedentes da parte conservada do romance, consultar John P. Sullivan, *The Satyricon of Petronius – a literary study*

A crítica petroniana tem debatido muito a questão de saber se as reflexões de carácter estético e ético, tecidas por Encólpio e Agamémnon neste e noutros pontos da obra, e às quais se devem juntar as de Eumolpo, veiculam ou não as ideias do autor. Convém, desde já, esclarecer que se não vai aqui estudar este problema da mesma forma com que ele tem sido abordado.<sup>2</sup> É difícil distinguir os elementos que estavam simplesmente na tradição satírica, ou que são paródicos ou então subsidiários da caracterização das personagens, daqueles que constituem a visão de Petrónio. Corre-se sempre o risco de atribuir ao autor textual perspectivas que são, na realidade, do crítico. É, no fundo, uma questão insolúvel em obra como esta, onde não se pode afirmar, com plena certeza, que haja apartes exclusivos do romancista. Por essa razão, vamos seguir outro caminho, que também apresenta alguns escolhos. Em vez de o estudo se ater a esta ou àquela personagem, a este ou àquele episódio, procurará dar um "instantâneo" do mundo que Petrónio recria. É através da análise dessa proposta global que se tentará definir as ideias do autor: o que apreciaria e o que veria com desagrado, o que louva e o que gostaria de ver, de alguma forma, corrigido.

Feitas estas ressalvas, passemos aos pontos considerados mais relevantes para a questão. Começaremos pela leitura de parte da inflamada intervenção de Encólpio (1.1):

*...cum alio genere Furiarum<sup>3</sup> declamatores inquietantur qui clamant: «Haec uulnera pro libertate publica excepi; hunc oculum pro uobis impendi: date mihi ducem qui me ducat ad liberos meos, nam succisi poplites membra non sustinent.»*

Com outro tipo de Fúrias andam atormentados os declamadores que apregoam: «Estas feridas, eu as recebi em prol da liberdade pública; esta vista, no vosso interesse a sacrifiquei: dai-me um guia que me guie até junto dos meus filhos, pois estes jarretes truncados já não sustentam o corpo.»

---

(London, 1968), trad. ital., com actualizações do autor, *Il Satyricon di Petronio – uno studio letterario* (Firenze, 1977), em especial 21-71 (de ora avante, as citações serão feitas pela edição italiana). Considerar ainda P. G. Walsh, *The Roman novel* (Bristol, rep. 1995), 73-78.

<sup>2</sup> O leitor interessado poderá consultar a bibliografia selecta, que vai em apêndice, e ponderar o extenso artigo de Paolo Soverini, "Il problema delle teorie retoriche...", ao qual voltaremos mais vezes. Em relação a cada problema que discute, este estudioso apresenta grande quantidade de referências bibliográficas, de cujas posições faz um breve sumário. Se este processo tem a vantagem de alertar o leitor para a complexidade das questões, dificulta, por outro lado, o acompanhamento das ideias do autor. Ainda assim, é um trabalho sério e aconselhável.

<sup>3</sup> Embora Pellegrino, cuja edição aqui se adopta, escreva a palavra com minúscula, justifica-se o emprego da maiúscula, pois o carácter mitonímico do termo parece seguro neste contexto.

É clara a ironia de abertura: quem assim tanto se acalora contra os *declamatores* está, ele mesmo, a fazer uma *declamatio*. Os temas que verbera estavam na tradição diatrúfica – como se vê pelo próprio texto que serve de epígrafe ao capítulo. Encólpio fala como foi ensinado a falar e não é capaz de se apartar dessa (de)formação, do comportamento e das reações aprendidas na escola, mesmo quando as situações exigem atitudes adequadas ao facto concreto. Como mais tarde se verá, a sua maneira de encarar os problemas da vida é tão artificial como as palavras e a postura que decorou.

Mas, neste discurso, haverá uma crítica séria por parte de Petrônio? Importa alargar o campo de visão antes de se tentar uma resposta. Lembrem-se duas afirmações do jovem orador (1.2-3):

*Haec ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris uiam facerent. Nunc et rerum tumore et sententiarum uanissimo strepitu hoc tantum proficiunt ut, cum in foro uenerint, putent se in alium orbem terrarum delatos. Et ideo ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his quae in usu habemus aut audiunt aut uident, sed piratas cum catenis in litore stantes [...].*

Atitudes destas ainda se poderiam tolerar, se indicassem o caminho da eloquência aos que a procuram. Mas o empolamento dos temas e a ressonância balofa das frases só os levam a que, mal cheguem ao foro, se imaginem transportados para outro continente. Por isso, julgo que os jovens, ao frequentarem a escola, se tornam parvos de todo, porque não ouvem falar nem vêem nenhum dos problemas do dia-a-dia, mas sim piratas com grilhetas em punho, emboscados na costa [...].

Encólpio denuncia a desarticulação total que se observa entre a aprendizagem e o tipo de requisitos necessários para se enfrentar a realidade, a inépcia do sistema educativo em preparar os alunos para a vida. O que torna a declaração importante e curiosa é que o mesmo Encólpio, e os intelectuais que com ele vagueiam, são o exemplo vivo desta situação. Como transição para a análise do seu comportamento, ajunte-se uma parte da resposta de Agamémnon, que é, ao mesmo tempo, defesa contra as acusações do jovem (3.3):

*Sicut ficti adultores cum cenas diuitum captant nihil prius meditantur quam id quod putant gratissimum auditoribus fore (nec enim aliter impetrabunt quod petunt nisi quasdam insidias auribus fecerint) [...].*

É ver a manha dos aduladores: quando andam à caça de jantar em casa rica, só pensam em dizer o que lhes parece que vai agradar mais aos seus ouvintes (e não há outra forma de conseguirem o que pretendem a não ser irem armando certas esparrelas aos ouvidos) [...].

O que Agamémnon não sabia – ou talvez soubesse, já que, como professor, devia conhecer bem o tipo (a menos que a ênfase lhe vedasse os olhos) – é que o seu interlocutor estava justamente a aplicar essa mesma receita, que tão bem aprendera quanto as lições de retórica. É o amigo Ascilto quem o afirma, sem margem para dúvidas (10.2): *Multo me turpior es tu, hercule, qui ut foris cenares poetam laudasti.*<sup>4</sup> E que o jovem caiu nas boas graças do retor claramente o indicam os próprios termos com que este acolhe o seu discurso (3.1):

*Adulescens, [...] quoniam sermonem habes non publici saporis et, quod rarissimum est, amas bonam mentem, non fraudabo te arte secreta.*

Meu rapaz, [...] já que discorres com um gosto nada vulgar e – predicado muito raro – aprecias o bom senso, não te vou sonegar os segredos desta arte.

Os capítulos seguintes são bastante lacunosos, pelo que se não pode afirmar com plena segurança que jantar foi esse para o qual Encólpio conseguiu um convite, mas tudo leva a crer que se tratasse do famoso *Festim de Trimalquião*.<sup>5</sup> Para ali se dirigem os três amigos de então – Encólpio, Gíton e Ascilto – e ali vão encontrar Agamémnon e o seu ajudante, Menelau.<sup>6</sup> É muito importante a presença dos intelectuais ao longo do banquete. Mas antes de a analisar, convém conhecer melhor o carácter do professor de retórica, que ressalta duma informação ministrada já no decurso do *Festim* (52.7):

*Excipimus urbanitatem iocantis, et ante omnes Agamemnon, qui sciebat quibus meritis reuocaretur ad cenam.*

Acolhemos com aplauso o dito espirituoso do gracejador <Trimalquião>, e primeiro que todos Agamémnon, pois sabia com que favores seria de novo convidado para jantar.

Agamémnon pode, realmente, falar com propriedade da técnica dos adutores, pois ele mesmo é um perito calejado. Ao longo de todo o banquete se nota a subserviência dos intelectuais em relação à agudeza e requintes discutíveis do anfitrião. Procedem assim porque

---

<sup>4</sup> 'Muito mais vergonhoso do que eu és tu, caramba, que andaste a adular um poeta, só para ires jantar fora.' Notar que Agamémnon fechara a sua tirada com uma composição em verso (5).

<sup>5</sup> Cf. 26.7-10, onde *unus seruus Agamemnonis* lhes vem lembrar o nome da pessoa em casa de quem vão comer naquela noite: *Trimalchio, lautissimus homo*. Em todo o caso, se este não foi o único jantar para o qual granjearam um convite, foi pelo menos o mais aparatoso.

<sup>6</sup> Como se pode ver, estes dois últimos nomes parodiam a épica homérica: aqui, como na *Ilíada*, Menelau desempenha um papel secundário perante Agamémnon.

estão a comer a expensas do liberto,<sup>7</sup> mas o narrador, Encólpio, desdobra um leque de sentimentos ainda mais vasto: vai do deslumbramento, medo, ironia, até chegar à náusea e ao desespero.<sup>8</sup> A presença dos homens de letras não é indiferente para os restantes convivas. Sem contar com o exército de criadagem,<sup>9</sup> todos os demais participantes no banquete são libertos. Isso mesmo se pode concluir de passos como a breve apresentação que um deles faz a Encólpio de alguns dos elementos presentes no triclínio,<sup>10</sup> das falas que trocam entre si quando Trimalquião se afasta, movido por imperiosas necessidades fisiológicas.<sup>11</sup> Apesar de, em grande parte, os libertos serem pessoas que singraram na vida, não deixam de olhar os homens instruídos com uma desconfiança que não disfarça os complexos de inferioridade. A própria jactância com que o anfitrião exhibe o seu dinheiro, o seu poder e uma erudição que não possui<sup>12</sup> é o meio de que se vale para procurar vencer tal sentimento comum. No entanto, de par com todas as excêntricidades e surpresas que povoam o espaço da refeição, os intelectuais constituem outro elemento a contribuir para o tão almejado requinte.

A primeira ocasião em que se surpreende este clima de tensão latente é quando Trimalquião explica o significado dos signos do zodíaco. Começa com o Carneiro (39.5):

<sup>7</sup> Cf. e.g., entre os muitos exemplos disponíveis, 40.1, 41.8, 47.7, 48.7.

<sup>8</sup> Distinção arguta das sensações do Encólpio-protagonista ao longo do *Festum* e do olhar sobranceiro, mais experiente e maduro, do Encólpio-narrador, em Roger Beck, "Some observations on the narrative technique of Petronius", *Phoenix* 27 (1973) 42-61 e, em especial, do mesmo autor, "Encolpius at the *Cena*", *Phoenix* 29 (1975) 271-283. F. Jones, "The narrator and the narrative of the *Satyrica*", *Latomus* 46 (1987) 810-819, sobretudo 811-813, chama a atenção para trechos em que o narrador não conseguiu desligar-se de certos sentimentos da sua actuação enquanto protagonista.

<sup>9</sup> A afirmação não será muito exagerada. Além da grande quantidade de escravos necessários no serviço de mesa e nas diversões oferecidas por Trimalquião, há, inclusive, mais do que um turno (74.6-7): *Sumptis igitur matteis respiciens ad familiam Trimalchio «Quid uos» inquit «adhuc non cenastis? Abite, ut alii ueniant ad officium.» Subiit igitur alia classis, et illi quidem exclamauere: «Vale, Gai», hi autem: «Aue, Gai». 'Quando nos servimos, portanto, destes acepipes, Trimalquião virou-se para a criadagem e perguntou: «Vocês aí, porque é que ainda não jantaram? Vão-se mas é embora para virem outros tratar do serviço.» Rendeu-os, pois, outro grupo. Os que partiam exclamavam: «Adeus, Gaio!» Os que entravam: «Ora viva, Gaio!» Daí a algum tempo, com o avanço da hora e das libações, os próprios servos serão convidados para a mesa, com grande desconforto dos convidados (70.10-13).*

<sup>10</sup> 37.1-38.16. Introduce também Fortunata e acentua a riqueza de Trimalquião.

<sup>11</sup> 41.9-46.8.

<sup>12</sup> Cf. 39.3: *Oportet etiam inter cenandum philologiam nosse.* 'À mesa ficam sempre bem umas coisas de cultura.' Alguns exemplos das confusões com que, a cada momento, brinda os convivas: 48.7; 50.4-5; 52.1-2.

*Caelus hic, in quo duodecim dii habitant, in totidem se figuras conuertit, et modo fit aries. Itaque quisquis nascitur illo signo, multa pecora habet, multum lanae, caput praeterea durum, frontem expudoratum, cornum acutum. Plurimi hoc signo scholastici nascuntur et arietilli.*<sup>13</sup>

O céu que aqui vêem, onde moram os doze deuses, noutras tantas figuras se transforma e, a breve trecho, se converte em carneiro. Portanto, quem sob este signo nasce possui muito gado, muita lã, além de uma cabeça dura, cara desavergonhada e corno em riste. Grande parte dos intelectuais nasce sob a influência deste signo e os marrõzitos também.

Não é perfeitamente límpida a interpretação do passo, mas parece óbvia a alusão maligna aos intelectuais, pelo menos no que se refere a *caput praeterea durum, frontem expudoratum* e *cornum acutum*. O desdém aparente, esse é usual em Trimalquião. Mais significativo, ainda, será o interlúdio permitido pela temporária ausência do anfitrião. Um após outro, os libertos falam das preocupações e anseios de todos os dias. O último dos intervenientes, Equíon, depois de reagir com uma perspectiva mais moderada (45.1-13) às alegações pessimistas de Ganímedes no tocante à situação político-social (44.1-18), faz este comentário dirigido ao retor (46.1):

*Videris mihi, Agamemnon, dicere: «Quid iste arguat molestus?» Quia tu, qui potes loquere, non loquis. Non es nostrae fasciae, et ideo pauperorum uerba derides. Scimus te prae litteras fatuum esse.*

Até me parece, Agamémnon, que te estou a ouvir dizer: «Que anda para aí esta chaga a arengar?» Porque tu, que sabes falar, não falas. Não és da nossa laia e, por isso, fazes caçoada da linguagem dos pobretanas. Bem sabemos que as letras te deram volta ao miolo.

O liberto sente-se observado pelos olhos escarninhos do mestre de retórica. Por mais que convivam, o à-vontade e a transparência nunca serão possíveis; e a razão é bem clara: *non es nostrae fasciae*. Podem misturar-se, mas jamais confundir-se. Por isso, Equíon procura levar a conversa para um campo onde sabe que é superior aos intelectuais, o mundo da riqueza material (46.2): *aliqua die te persuadeam,*

---

<sup>13</sup> *Arietilli* parece estar relacionado, a um tempo, com as características do carneiro e dos estudiosos, pelo que a tradução pelo termo de gíria estudantil 'marrão' se afigura legítima. Outras interpretações que têm sido avançadas: 'discípulos', 'amantes de litígios', 'ingratos'. Sobre o sentido de *scholastici*, ver Kennedy, "Encolpius...", 174-175: o significado não seria tanto 'estudante' ou 'professor', mas sim «the declamation-buffs, the aficionados, for the most part enthusiastic amateurs» (p. 175).

*ut ad uillam uenias et uideas casulas nostras.*<sup>14</sup> Mas ele pretende mais: deseja alcançar também o poder da palavra e do conhecimento, não através de si mesmo, mas de um prolongamento seu, o próprio filho (46.2): *Et iam tibi discipulus crescit cicaro meus.*<sup>15</sup>

No exemplo seguinte, rompe-se esta atmosfera postíça de cordialidade e o conflito latente desencadeia-se com toda a violência pela boca de Hérmeros (57.1):

*Ceterum Ascyltos, intemperantis licentiae, cum omnia sublatis manibus eluderet et usque ad lacrimas rideret, unus ex conlibertis Trimalchionis excanduit, is ipse qui supra me discumbebat, et «Quid rides,» inquit «berbex? An tibi non placent lautitiae domini mei? Tu enim beatior es et conuiuare melius soles.»*

Ora acontece que Ascilto, com excessiva desenvoltura, levantava as mãos ao céu e de quanto era dito se punha a troçar, rindo a bom rir até às lágrimas. Um dos conlibertos de Trimalquião, precisamente o que estava à mesa logo acima de mim, entrou em fúria e explodiu: «De que te ris tu, minha besta quadrada? Será que te não agradam os requintes do meu senhor? Claro, tu és mais rico e costumás dar festas melhores!»

O riso desinibido de Ascilto, que as repetidas libações estimulavam, abriu caminho à indignação franca do liberto. Hérmeros não pôde aguentar a sobrançeria do jovem e atacou-o pelo ponto em que sabia fraco o adversário, a riqueza: *Tu enim beatior es et conuiuare melius soles.* Toda a sua argumentação se desenrola à volta deste binómio: Ascilto<sup>16</sup> que nada possui – a não ser a desconfortável formação que o atacante por enquanto não menciona – e Hérmeros, que conseguiu uma posição honrosa pelo esforço pessoal (57.5-6):

*Homo inter homines sum, capite aperto ambulo; assem aerarium nemini debeo; constitutum habui nunquam; nemo mihi in foro dixit: «Redde quod debes.» Glaebulas emi, lamellulas parauit; uiginti uentres pasco et canem. Contubernalem meam redemi, ne quis in sinu illius manus tergeret. Mille denarios pro capite solui. Seuir gratis factus sum. Spero, sic moriar ut mortuus non erubescam.*

<sup>14</sup> 'Ainda um destes dias te convenço a vires até à minha granja e a veres as minhas casitas.' No entanto, como se acentuará no cap. III, Equíon não é, propriamente, rico.

<sup>15</sup> 'E já o meu pardalito cresce para ser teu aluno.' No próximo capítulo se analisarão as ideias deste liberto sobre educação. Não convincente a sugestão de Alan D. Booth, "The schooling of slaves in first-century Rome", *TAPhA* 109 (1979) 11-19, esp. 16-17, que vê neste *cicaro* literalmente um *seruulus* e não o filho de Equíon.

<sup>16</sup> A julgar pelos desabafos de Encólpio, Ascilto é um liberto (81.4), mas não conseguiu honradamente esta posição (*stupro liber, stupro ingenuus*), ao contrário do que sucederia com Hérmeros.

Sou um homem como os homens a sério, caminho de cabeça erguida; não devo um tostão furado a ninguém; nunca fui citado em tribunal; ninguém me disse em público: «Paga o que deves.» Comprei uns palmos de terra, amalhei uns trocados; sustento vinte bocas e um cão. Resgatei a minha companheira, para ninguém limpar as mãos no regaço dela. Paguei mil denários pela minha pessoa. Fizeram-me séviro sem eu despendir um chavo. Espero vir a morrer sem ter de corar depois de morto.

Não falta, sequer, o confronto com Agamémnon, alguém que, pela maior maturidade, conhece melhor as regras da conveniência (57.8):

*Tibi soli ridiclei uidemur. Ecce magister tuus, homo maior natus: placemus illi.*

Só aos teus olhos é que parecemos de risota. Repara no teu mestre, um tipo já de idade: para ele estamos bem.

O riso alastra para uma extensão do mesmo Ascilto, isto é, Gíton, que faz de escravo de ambos os amigos.<sup>17</sup> A exaltação de Hérmeros sobe de tom, perante tal descaramento (58.1-14). Também aqui salientamos apenas os momentos mais significativos (58.1-2):

*Post hoc dictum Giton, qui ad pedes stabat, risum iam diu compressum etiam indecenter effudit. Quod cum animaduertisset aduersarius Ascyli, flexit conuicium in puerum et «Tu autem» inquit «etiam tu rides, cepa cirrata? Io Saturnalia, rogo, mensis december est?»*

Depois deste sermão, Gíton, que estava espedado aos nossos pés e há muito vinha a sufocar o riso, soltou também gargalhadas descompostas. Quando o adversário de Ascilto deu pela coisa, dirigiu contra o miúdo o alarido dos seus insultos: «Ah, também tu,» – vociferou – «também tu te ris, minha cebola riça? Vivam as Saturnais! Ora diz-me cá: já estamos no mês de Dezembro?»

Hérmeros vai orientar o ataque em duas frentes. A primeira está expressa neste texto: traduz a reacção contra o despalante inaceitável de um escravo, sobretudo aos olhos de um liberto, pois os *parvenus* são, regra geral, menos complacentes com os elementos da classe social a que dantes pertenciam. Por isso, Hérmeros pergunta, com ironia: *Io Saturnalia, rogo, mensis december est?* Era durante as Saturnais, realizadas de 17 a 22 de Dezembro, que a ordem social se

---

<sup>17</sup> Cf. 26.10. Em mais duas ocasiões, Gíton e Encólpio, embora livres, irão desempenhar o papel de escravos, agora de Eumolpo (103.1-2 e 117.4-11) – o que, como se verá em devido tempo, não deixa de ser significativo.

invertia e os escravos podiam ser servidos pelos senhores.<sup>18</sup> A segunda frente prende-se com o facto de Gíton ser um reflexo da educação que tem o seu presumível dono (58.3): *Plane qualis dominus, talis et seruus*.<sup>19</sup> Mas se, com Ascilto, só se atrevia a procurar superá-lo no plano material, já com Gíton, por se cuidar socialmente mais elevado, o desafia para um duelo situado no campo da agudeza do intelecto. As suas palavras salientam, no fundo, a superioridade do espírito pragmático, uma das grandes carências dos intelectuais (58.7-8):

*Non didici geometrias, critica et alogias menias, sed lapidarias litteras scio, partes centum dico ad aes, ad pondus, ad nummum. Ad summam, si quid uis, ego et tu sponsiunculam: exi, defero lamnam. Iam scies patrem tuum mercedes perdidisse, quamuis et rhetoricam scis.*

Não estudei geometrias, nem crítica nem outras maluqueiras semelhantes, mas sei ler as inscrições nas pedras e dividir até cem os asses, as libras, os sestércios. Numa palavra: se queres experimentar, façamos eu e tu uma apostazinha. Força, aí tens a minha parada. Vais já ver que o teu pai perdeu os patacos, apesar dos teus conhecimentos de retórica.

O desafio erudito de Hérmeros não chega às alturas de Trimalquião, antes se contenta com exemplos daquilo a que chamaríamos sabedoria popular (58.8-9). Contudo, a conclusão que tira pode ser muito significativa para a realidade da educação ministrada a Gíton e, por extensão, aos outros *scholastici*: *Iam scies patrem tuum mercedes perdidisse, quamuis et rhetoricam scis*. Para se singrar nesta vida, são necessários outra barca e outros timoneiros.

Em boa hora interveio o anfitrião para impedir que a disputa tivesse piores consequências (59.1-2). Pouco depois, pede a Níceros, outro dos convivas, que conte uma das suas histórias, com que a todos costumava deleitar (61.2). Ele acede, não sem interpor algumas reticências (61.4):

*Itaque hilaria mera sint, etsi timeo istos scholasticos, ne me derideant. Riserint: narrabo tamen. Quid enim mihi aufert, qui ridet? Satius est rideri quam derideri.*

Por isso, vamos mas é à galhofa, embora tenha receio destes intelectuais, não vão eles pôr-se a rir de mim. Pois que se riam: vou contar à mesma. Tira-me algum bocado, o que se ri? Mais vale que se riam comigo do que se riam de mim.

<sup>18</sup> Desta ilusão vive o teatro plautino, onde o rei do tablado é o escravo. Mas o comediógrafo estava consciente de que as Saturnais só duravam o tempo da representação.

<sup>19</sup> 'Pois claro: tal patrão, tal criado.' Cf., com o mesmo sentido, 58.5 e 58.13.

O mesmo receio de ser alvo da irrisão dos eruditos, o mesmo retraimento. Níceros decide arriscar e com isso dará uma lição a todos. A história (61.5-62.14) é autobiográfica, mas compreende-se que o narrador tema pela forma como vai ser recebida: o seu conteúdo fantástico envolve noites de lua-cheia, metamorfoses, sangue, morte. O pedantismo dos *scholastici* deveria levá-los a racionalizar o conto, olhá-lo com cepticismo... mas tal não aconteceu. Acolheram-no com a estupefacção dos supersticiosos (63.1): *Attonitis admiratione uniuersis*.

Depois de asseverar a seriedade de Níceros (63.1-2), o anfitrião aproveita o clima tétrico que se gerara para contar também ele 'coisas do arco-da-velha' – *asinus in tegulis*. Desta vez, a narração do facto (63.3-10), que o próprio Trimalquião tinha presenciado, lida com feitiçeias que roubam corpos, os trocam por fantoches empalhados, e outra vez receio, insegurança e morte. Entre os ouvintes a reacção foi única e geral (64.1-2):

*Miramur nos et pariter credimus, osculatique mensam rogamus  
Nocturnas, ut suis se teneant, dum redimus a cena. Et sane iam lucer-  
nae mihi plures uidebantur ardere totumque triclinium esse mutatum.*

Mostrámos, a um tempo, o nosso espanto e a nossa credulidade. E, depois de beijarmos a mesa, pedimos às Feitiçeias da Noite que se deixem ficar por suas casas, quando voltarmos do jantar. E a verdade é que já me parecia que as lâmpadas acesas se haviam multiplicado e que toda a sala de jantar se transformara a meus olhos.

A imaginação impressionável de Encólpio talvez o leve ao exagero, mas o certo é que todos ficaram afectados pela história e por isso fizeram o gesto apotropaico de beijar a mesa, a fim de evitarem o toque malsão das *Nocturnae*. Não há neste passo marcas de ironia,<sup>20</sup> de falsa preocupação. De nada aproveitou o estudo aos intelectuais: os libertos conseguiram dominar a mente dos homens de letras.

Para que a sua derrota seja completa e inequívoca, falta confrontá-los com o sucesso que lhes é vedado e que o anfitrião, um ex-escravo sem cultura, conseguiu. A vida de Trimalquião é um exemplo de força de vontade, de ânimo até nas horas mais difíceis, de sentido de oportunidade (75.9-77.6). O comentário que abre este desabafo pode parecer de mau gosto, injusto até para alguns dos presentes, mas traduz uma realidade bem amarga para o grupo dos *scholastici* (75.8):

*Nam ego quoque tam fui quam uos estis, sed uirtute mea ad hoc  
perueni. Coricillum est quod homines facit, cetera quisquilia omnia.*

---

<sup>20</sup> Salvo, talvez, em *miramur nos et pariter credimus*, mas pode ser reacção do Encólpio-narrador.

Ora também eu já fui o que vocês são, mas, com a minha força de vontade, cheguei aonde me vêem. A geniqueta do coração é que faz um homem: tudo o mais são balelas.

É essa energia que lhes falta – o *coricillum* –, objectivos e coragem para os perseguir. Quanto a Trimalquião, não se pode dizer que seja feliz. Apesar do sucesso que alcançou, e que ele apregoa como bálsamo para si mesmo, sofre de uma enfermidade que alastra com o tempo que passa. Melhor é deixá-lo, por enquanto, vencedor e sobranceiro.

Chegou o momento de referir um ponto que não foi considerado no devido lugar, por faltarem, então, elementos para o julgar convenientemente. Antes de granjearem o convite para o *Festim*, os anti-heróis (Encólpio, Ascilto e Gíton) tiveram uma aventura, mais dolorosa que aprazível, com a sacerdotisa de Priapo, Quartila.

Estavam os três na locanda, a comer a refeição preparada pela diligência de Gíton, quando são abruptamente interrompidos por Quartila, Psique, a serva, e uma menina, Pâniquis.<sup>21</sup> A sacerdotisa vinha em busca de reparação para o crime que os aventureiros tinham cometido ao espiarem – tudo parece indicá-lo – as cerimónias secretas em honra de Priapo.<sup>22</sup> O desagravo seria uma orgia dedicada ao deus. Em determinado ponto da narração (não é possível dizer se ainda na locanda, se já na casa de Quartila) dá-se esta informação (20.4):

*Duas institas ancilla protulit de sinu alteraque pedes nostros alligavit, altera manus.*

A serva tirou duas faixas do corpete: com uma nos atou os pés, com outra as mãos.

O contexto fragmentário não permite saber exactamente do que se trata, mas é legítimo supor que as mulheres estão a amarrar os nossos anti-heróis, uma situação que envolverá sadomasoquismo ou qualquer ritual burlesco-religioso. No entanto, pondere-se esta hipótese interpretativa: se tomarmos em linha de conta a posição dos intelectuais como tem vindo a ser analisada, talvez se possa ver simbolizada nesta cena a incapacidade dos mesmos para lidar com os problemas que se lhes deparam. Estão indefesos, inermes perante os caprichos dos senhores do momento.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Eventos narrados entre 16.1-26.6.

<sup>22</sup> Cf. 17.8.

<sup>23</sup> Encólpio chega a pensar num confronto corpo a corpo – três elementos do sexo masculino contra três do sexo feminino – e havia já escolhido os pares que se iriam defrontar (19.4-5). Alguma coisa, contudo, que o texto não especifica, os deixou à mercê das mulheres. Por ironia, o combate previsto irá realizar-se, não com as

Bastante mais tarde, a seguir ao *Festim*, os anti-heróis entregam-se ao sono, mas, durante a noite, Ascilto subtrai a Encólpio o pérfido amante. A ruptura é inevitável. Que o traidor os deixe, depois de repartidos os haveres! Mas Ascilto quer também dividir Gíton e este, quando lhe dão a escolher, não respeita ligações tão antigas como laços de sangue: segue Ascilto (79.9-80.6). Encólpio resolve, então, afastar-se para reflectir e decide tirar vingança. É com essa firme disposição que sai de casa (82.2-4):

*Sed dum attonito uultu efferatoque nihil aliud quam caedem et sanguinem cogito frequentiusque manum ad capulum, quem deuoueram, refero, notauit me miles, siue ille planus fuit siue nocturnus grassator, et «Quid tu» inquit «commilito, ex qua legione es aut cuius centuria?» Cum constantissime et centurionem et legionem essem ementitus, «Age ergo» inquit ille «in exercitu uestro phaecasiati milites ambulant?» Cum deinde uultu atque ipsa trepidatione mendacium prodidisset, ponere iussit arma et malo cauere.*

Mas enquanto, com ar desvairado e feroz, penso somente em chacina e sangue e levo, a cada momento, a mão ao punho da espada que consagrara à minha vingança, eis que em mim repara um soldado, fosse ele um desertor ou algum vagabundo nocturno, e me pergunta: «Olha lá, camarada, de que legião és tu ou de que centúria?» Invenstei, com toda a segurança, o nome do centurião e da legião. «Então diz-me cá,» – insistiu ele – «lá no vosso exército, os soldados andam de calçado branco?» Quando depois o meu rosto e as próprias tremuras puseram a descoberto a mentira, aconselhou-me a entregar as armas e a acautelá-las de punições.

Encólpio sentia-se a encarnação de um herói épico. Ao afastar-se para um *locumque secretum et proximum littori* (81.1), está a viver a angústia de novo Aquiles, quando Agamémnon o espoliou de Briseida. Ao decidir vingar-se, transforma-se em segundo Eneias, que sai à procura do inimigo introduzido dentro de Tróia para causar a ruína da cidade.<sup>24</sup> Mas esta não é uma sociedade em que se pratiquem actos celebráveis em epopeia. Apenas na sua mente o jovem enamorado está apto a levar avante o plano que traçara. Os *phaecasia*<sup>25</sup> que calça denunciam-no e, antes do gesto, o desarmam as palavras do soldado: para vencer num mundo em que todos se enganam é necessário assumir com aprumo a atitude que se adopta. Encólpio é ainda muito novo

---

armas de Marte, mas com as de Vénus. E os homens saem a perder. Cf. 20.8, 22.1, 25.1-7, 26.3-6.

<sup>24</sup> Respectivamente *Iliada*, 1.348 sqq. e *Eneida*, 2.314. Cf. P. G. Walsh, *The Roman novel...*, 36-37 e 92.

<sup>25</sup> Os *phaecasia*, de origem oriental, eram um calçado de pele branca e macia usado pelos sacerdotes, em Atenas. Fortunata calça uns sapatos de tipo semelhante (67.4).

e inexperiente. A lição há-de aprendê-la mais tarde, com Eumolpo, um grande amante das artes e um embusteiro ainda maior que os seus companheiros de aventura.

Antes da análise da linguagem dos *scholastici* e do significado dos dois poemas mais extensos de Eumolpo – *Troiae halosis* e *Bellum ciuile* –, há outro episódio que vale a pena considerar. A companhia de Ascilto fora trocada pela do Bom Cantor e com ele decidiram embarcar, rumo a futuro incerto. É já dentro do navio que ambos descobrem que Eumolpo os trouxera, sem saber, para as mãos de dois grandes inimigos: Licas e Trifena (100.3-101.6). Gíton e Encólpio estão desesperados e, depois de explicarem ao companheiro a razão do seu temor, procuram todos três, com afã, uma saída salvadora do antro do Ciclope (101.7). Cada hipótese parece mais impossível e mais bizarra que a anterior: Gíton sugere, primeiro, que se convença o piloto a mudar de rota (101.8-11); Encólpio, que entrem num bote e se deixem ir à deriva (102.1-102.7); Eumolpo, que os dois amantes se dissimulem como fardos de mercadoria (102.8-12). A quarta proposta, da lavra de Encólpio, merece particular atenção (102.13):

*Adhuc aliquod iter salutis quaerendum est. Inspecite quod ego inueni. Eumolpus, tamquam litterarum studiosus, utique atramentum habet. Hoc ergo remedio mutemus colores a capillis usque ad unguis. Ita tamquam serui Aethiopes et praesto tibi erimus sine tormentorum iniuria hilares et permutato colore imponemus inimicis.*

Temos é de procurar ainda outra via de salvação. Meditem no que me veio à cabeça: Eumolpo, como homem dado às letras, anda pela certa com tinta. Ora, lançando mão deste remédio, mudemos a cor da pele, desde a ponta dos cabelos até às unhas dos pés. Assim disfarçados de escravos etíopes, estaremos à tua disposição, felizes da vida e sem o gravame dos suplícios. Com a cor da pele transformada, conseguiremos aldrabar os nossos inimigos.

Encólpio, como de costume, está a ser simplista. Mas atente-se no instrumento da metamorfose: *Eumolpus, tamquam litterarum studiosus, utique atramentum habet*. É o que caracteriza Eumolpo como amante das letras e, por extensão, também os acompanhantes: a tinta. As objecções que Gíton<sup>26</sup> vai opor são, desta vez, muito pertinentes (102.14-15):

*Quidni? [...] tamquam hic solus color figuram possit peruertere et non multa una oporteat consentiant, ut omni ratione mendacium constet. [...] Color arte compositus inquinat corpus, non mutat.*

---

<sup>26</sup> Como se verá noutro capítulo, Gíton mostra ter, em certas alturas, uma perspicácia e intuição que devem, com toda a propriedade, ser consideradas femininas.

Como assim? [...] Como se esta cor só por si pudesse transformar uma pessoa! Muitos pormenores é necessário estarem de acordo e não apenas um, a fim de que o engano se mantenha com todo o rigor. [...] Uma cor artificial suja o corpo, não o muda.

O texto quase dispensa comentários. O autor parece dizer, de forma velada mas eficaz, algo que não tem sido notado pelos estudiosos, mas em que temos aqui insistido: aos intelectuais não basta cobrirem-se com a tinta de escrever, isto é, utilizarem a formação literária como escudo protector. Isso tinge o corpo, a aparência, mas não vence, porque não convence. Só há dois caminhos: ou mudarem a formação, a fim de se poderem adaptar às exigências de um mundo em evolução, ou serem coerentes com o embuste, que é apregoar uma ética e uma estética e desacreditá-las na prática.

De seguida, convém reconhecer no estilo algumas marcas da verdade que Gíton admite, em teoria: *color arte compositus inquinat corpus, non mutat*. Há que ponderar alguns exemplos onde a expressão deveria ser mais sincera e mais espontânea, pois são momentos onde a tensão é maior.<sup>27</sup> Na elaboração deste estudo seguir-se-ão de perto algumas ideias de Peter George.<sup>28</sup> A beleza de Gíton, a que se junta uma volubilidade calamitosa, é causa de grandes aflições para Encólpio e de frequentes disputas com outros pretendentes: é o que se passa com Ascilto (9.2-10.1), Eumolpo (92.1-5), Trifena (113.5-9), para referir apenas os principais. Torna-se difícil saber, no meio destas atitudes, o que pensa e sente realmente Gíton. As intervenções do adolescente são eivadas de profunda artificialidade, como se ele não fosse capaz de ter sentimentos espontâneos e naturais.<sup>29</sup> Recorde-se o passo em que se discutem as propostas de evasão da nau de Licas, e Gíton critica a ideia de Encólpio (102.15):

*Age, numquid et labra possumus tumore taeterrimo implere?  
numquid et crines calamistro conuertere? numquid et frontes cicatricibus scindere? numquid et crura in orbem pandere? numquid et talos ad terram deducere? numquid <et> barbam peregrina ratione figurare?*

Ora diz lá: acaso se podem os lábios com um inchaço horrível dilatar? acaso os cabelos com o ferro frisar? acaso o rosto com cicatri-

<sup>27</sup> Não é sem fundamento que muitas pessoas gaguejam quando estão nervosas ou que, nessas alturas, deixem aflorar lugares-comuns e regionalismos que, geralmente, são evitados por se julgarem inconvenientes.

<sup>28</sup> "Style and character in the *Satyricon*", *Arion* 5 (1966) 336-358.

<sup>29</sup> Vale a pena citar George, "Style and character...", 339: «In only one of the eleven passages does Gíton approach anything like a normal conversational tone (139). In all the other speeches, no matter how short they may be, there is a high degree of self-consciousness and artificiality. The speeches are not ordinary conversation: they are extracts from declamations.»

zes retalhar? acaso as pernas em arco franquear? acaso os calcanhares até ao chão rebaixar? acaso a barba com talhe exótico moldar?

Quase parece um discurso do *genus deliberatiuum*, onde o orador tenta provar aos defensores da causa contrária (Encólpio) e ao auditório (Eumolpo) que a opção não é boa. Gíton vale-se, para isso, da acumulação de seis interrogativas directas, com a colocação sistemática do verbo em posição final. Nas últimas cinco, subentende-se o elemento zeugmático – *possumus* – de que dependem todas as infinitivas presentes. O carácter postiço da linguagem encontra paralelo no comportamento estereotipado que Gíton assume e ao qual não faltam os escolares ecos literários (80.3):

*Inter hanc miserorum dementia[m] infelicissimus puer tangebatur utriusque genua cum fletu petebatque suppliciter ne Thebanum par humilis taberna spectaret neque sanguine mutuo pollueremus familiaritatis clarissimae sacra.*

No meio desta loucura de dois infelizes, o desesperado miúdo entre lágrimas nos abraçava a ambos os joelhos e pedia, encarecidamente, que a nossa pobre locanda não reproduzisse o cenário de uma nova Tebas; que o sangue de um e de outro não profanasse o sacrário de uma intimidade já famosa.<sup>30</sup>

Encontra-se a mesma (de)formação literária em Ascilto, como é o caso do episódio em que ele atenta, pela primeira vez, contra o dúbio pudor de Gíton (9.5): *Si Lucretia es, [...] Tarquinium inuenisti.*<sup>31</sup>

Os discursos também lhe não saem com a fluência e simplicidade naturais, antes são cuidadosamente elaborados (9.8-9):

*Non taces, [...] gladiator obscene, quem † de ruina † harena dimisit? Non taces, nocturne percussor, qui ne tum quidem, cum fortiter faceres, cum pura muliere pugnasti, cuius eadem ratione in uiridario frater fui qua nunc in deuersorio puer est?*

Será que te não calas, [...] gladiator obsceno, que a arena libertou à custa de um desabamento? Será que te não calas, nocturno trespassador, que nem quando te armavas em machão foste capaz de te bater com uma mulher de verdade? de quem eu fui amante no parque, da mesma forma que o é agora na locanda este miúdo?<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Alusão ao célebre combate singular entre Etéocles e Polinices, que põe fim à vida dos dois irmãos e constitui um dos motivos das tragédias do ciclo tebano. Cf. outros exemplos do comportamento arrebatado do jovem: 9.2, 80.4, 94.9-12, 101.1-2. Em 108.10, Gíton ameaça castrar-se, um tópico criticado no *Bellum ciuile*, vv. 20-24. Como diz George, "Style and character...", 341: «The spurious emotions and false drama demanded of the declaimer in the rhetorical schools have in him become indistinguishable from genuine emotions and real drama.»

<sup>31</sup> 'Se te armas em Lucrecia, [...] achaste o teu Tarquínio.'

<sup>32</sup> Para a interpretação deste passo, vejam-se Gilbert Bagnani, "Encolpius gladiator

Podemos assinalar a repetição anafórica (*non taces*), o quiasmo aliado ao homeoteleuto (*gladiator obscene, nocturne percussor*), a aliteração (*fortiter faceres, pura ... pugnasti, frater fui*), o paralelismo (*in uiridario, in deuersorio*), a acumulação de relativas com variação poliptótica do pronome (*quem, qui, cuius, qua*).

Como Encólpio desempenha o papel de narrador, maior é a extensão de texto a ele atribuído, pelo que se torna mais difícil encontrar no seu estilo as marcas que vimos nos seus dois companheiros. Mas se tomarmos em linha de conta a distinção, feita por Beck, entre o Encólpio-narrador e o Encólpio-protagonista, o trabalho pode ser facilitado. Supondo a economia da narrativa dependente do primeiro, é lícito surpreender a expressão do segundo nos mesmos instantes analisados para Ascilto e Gíton. Bastará recordar um curto exemplo (79.11):

*Quoniam [...] fidem scelere uiolasti et communem amicitiam, res tuas ocius tolle et alium locum quem polluas quaere.*

Já que [...] a lealdade com um crime violaste e a amizade mútua, levanta quanto antes as tuas coisas e procura outro sítio para o conspirares.<sup>33</sup>

Os domínios onde incide a falta (*fidem, communem amicitiam*) rodeiam o verbo que a exprime (*uiolasti*), o que torna mais pungente o centro da querela. As duas orações seguintes têm uma organização sintáctica semelhante: objecto directo da acção (*res tuas, alium locum*), expansão determinativa dessa mesma acção (*ocius*) ou do seu objecto (*quem polluas*) e verbo que exprime a acção (*tolle, quaere*), ambos no imperativo.

O carácter melodramático das atitudes encontra-se também largamente representado nesta personagem, por natureza receosa e submissa,<sup>34</sup> embora Gíton seja mais convincente. Lembre-se a reacção de Encólpio, quando se vê aferrolhado na estalagem (94.8):

*Inclusus ego suspensio uitam finire constitui. Et iam semicinctio <lecti> stantis ad parietem spondam uinxeram ceruicesque nodo condebam, cum reseratis foribus intrat Eumolpus cum Gitone meque a fatali iam meta reuocat ad lucem.*

---

*obscenus*", *CPh* 51 (1956) 24-27; Roger Pack, "The criminal dossier of Encolpius", *CPh* 55 (1960) 31-32; R. B. Harlow, "Pharmace: Petronius 107.15", *Hermes* 102 (1974) 377; Paolo Soverini, "Le perversioni di Encolpio (per una nuova possibilità di interpretazione di Petr. 9.8 s.)", *MCSN* 1 (1976) 99-107.

<sup>33</sup> Cf. e.g. 81.2-6, 83.4-6, 102.10-12.

<sup>34</sup> George, p. 349, fala de «psychological impotence» e acrescenta: «Again, like Gíton, Encolpius is a compound of literary sophistication (though not good taste) and practical naïveté.»

Ao ver-me assim aferrolhado, decidi pôr fim à vida por enforcamento. Tinha já prendido à parede, com o cinto, a armação da cama colocada ao alto e passava o nó pelo pescoço, quando se abre a porta e entra Eumolpo com Gíton, e do fatal remate me chama, de novo, à luz.<sup>35</sup>

Do estudo até agora desenvolvido, parece resultar com clareza que os intelectuais não só não conseguem assumir uma atitude e linguagem espontâneas, como se encontram inermes perante o mundo que os rodeia. É descabido o temor dos libertos, quando os olham com desconfiança e constrangimento. São os novos-ricos os senhores do momento. Dominam a sociedade como, quando o desejam, dominam a mente dos *scholastici*, à mercê das superstições. Estes jovens estudantes só às escondidas ensaiam a arte de bem enganar.<sup>36</sup> Para que a clareza não denuncie os seus embustes, terão de saber assumi-los, ainda que para tanto se vejam obrigados a trocar o seu estatuto de homens livres pelo de escravos, o que também é uma forma de derrota.

Frustrados os planos de vingança, Encólpio procura, na pinacoteca, bálsamo para o coração dorido. Da admiração interesseira dos quadros o vem distrair a entrada de uma personagem caricata (83.7):

*Ecce autem, ego dum cum uentis litigo, intrauit pinacothecam senex canus, exercitati uultus et qui uideretur nescio quid magnum promittere, sed cultu non proinde speciosus, ut facile appareret eum <ex> hac nota litteratorum esse, quos odisse diuites solent.*

Vai senão quando, ainda eu barafustava com os ventos, vejo entrar na pinacoteca um ancião de cabelo branco. Tinha o rosto atormentado e parecia anunciar não sei que grandezas, apesar do seu traje bem pouco brilhante. Por estes indícios claros, tinha todo o ar de ser um desses cultores das letras, que, regra geral, não gozam do favor dos ricos.

É Eumolpo, marcado pelas rugas da experiência, certo ar de solenidade e de sabedoria. Encólpio ficou bem impressionado.<sup>37</sup> O ancião logo parece confirmar os dados da aparência, ao declamar um pequeno poema sobre o desprezo das riquezas (83.8-10), primeiro indício do afã irreprensível de declamar versos e de uma prédica moralizante, que a sua vida irá desmentir. A história do Menino de

<sup>35</sup> Outras situações semelhantes: 94.13, 101.1-2, 108.11.

<sup>36</sup> Cf. episódio no foro (12.1-15.9).

<sup>37</sup> Roger Beck, "Eumolpus poeta, Eumolpus fabulator: a study of characterization in the *Satyricon*", *Phoenix* 33 (1979) 239-253, diz, 247, que esta sensação é experimentada pelo Encólpio-protagonista quando vê alguém pela primeira vez, semelhante à que conheceu quando Habinas entrou no festim (65.4-7).

Pérgamo (85.1-87.10) põe essa realidade a descoberto. Mas Encólpio não extrai as consequências que deveria e, por isso, pede ao Bom Cantor que lhe explique a causa da decadência das artes liberais, sobretudo da pintura (88.1-10). A explicação é a mesma referida por alturas da primeira intervenção: *pecuniae cupiditas*. Só depois destas considerações preliminares declama a *Troiae halosis*, por sugestão de um dos quadros.<sup>38</sup> A crítica tem reconhecido neste poema uma imitação do livro II da *Eneida*, paródia ao estilo de Séneca trágico ou até de um poema que Nero teria composto por ocasião do incêndio de Roma.<sup>39</sup> Todas estas posições são defensáveis, sobretudo as duas primeiras, mas não é o problema da paródia ou imitação que convém aqui tratar e isso por duas razões. Primeiro, porque dificilmente se poderia trazer algum dado novo; segundo, porque o objectivo é observar a funcionalidade deste poema dentro do romance e não considerar questões de intertextualidade. Por isso se referem unicamente as tendências principais da crítica e se remete para bibliografia especializada quem quiser aprofundar a questão. Estas afirmações são válidas também para o outro poema de Eumolpo que vai ser ponderado: o *Bellum ciuile*.

Contributo importante para a perspectiva escolhida é o trabalho de Froma I. Zeitlin.<sup>40</sup> Valerá a pena transcrever o resumo (p. 56) que a estudiosa faz das características comuns aos dois poemas, antes do início da análise de cada um deles: «The *Troiae Halosis* and the *Bellum Ciuile* of Petronius' *Satyricon* share several characteristics. Both are poems steeped in literary allusions, composed and delivered by one man, the poet Eumolpus. The theme of both is war, and the conflicts described are both crucial in the ideological history of Rome. The texts of the two fragments break off abruptly, leaving the action in a state of unresolved chaos. Finally, both are preceded by aesthetic criticisms which lament the failure of the arts.»

O poema sobre a queda de Tróia<sup>41</sup> tem 65 versos. Nos primeiros

---

<sup>38</sup> A ἔκφρασις é um elemento frequente no romance antigo, bem como na epopeia. Veja-se E. Courtney, "Parody and literary allusion in Menippean satire", *Philologus* 106 (1962) 86-100, p. 97. À excepção de Encólpio, os circunstantes vão saudar o poema com uma saraivada de pedras (90.1). Expressão semelhante de desagrado colherá Eumolpo nos banhos públicos (92.6).

<sup>39</sup> Cf. Sullivan, *Il Satyricon di Petronio...*, 182-185, P. G. Walsh, "Eumolpus, the *Halosis Troiae*, and the *De bello ciuili*", *CPh* 63 (1968) 208-212 e Soverini, "Il problema delle teorie retoriche...", 1738-1741 e 1759-1771.

<sup>40</sup> "Romanus Petronius: a study of the *Troiae halosis* and the *Bellum ciuile*", *Latomus* 30 (1971) 56-82.

<sup>41</sup> Ao citar a *Troiae halosis* (89) e o *Bellum ciuile* (119-124.1), indicam-se apenas os números dos versos.

três situa-se a narração no tempo (*Iam decuma [...] messis*) e dá-se informação sobre o estado das tropas. Mais do que o desalento ou cansaço, é o medo que campeia no exército (*inter ancipites metus, atro [...] metu*), um sentimento que se propaga ao longo de toda a composição. Entre os vv. 4-10 temos a notícia da construção do cavalo de madeira, por instigação divina (v. 4: *Delio profante*). O cavalo é deixado como se fora uma dádiva a Atena (v. 10: *suo uoto*). A guerra parecia ter finalmente acabado. A essa esperança davam alento a dedicatória inscrita no cavalo (vv. 12-13: *hoc titulus fero / incisus*) e a história forjada de Sínon (vv. 13-14: *hoc ad fata compositus Sinon / firmabat*).<sup>42</sup> Os Troianos, não suspeitosos da armadilha, recebem o embuste como uma oferta verdadeira (vv. 15-16: *turba [...] in uota properat*). O movimento é irrefletido, como deixa entrever o uso dos termos *turba* 'multidão' e *properat* 'precipita-se'; por outro lado, é significativo do anseio de paz.

Também na história do Menino de Pérgamo, os atentados ao pudor da criança, pela parte de Eumolpo, são expressos em termos de *uotum*.<sup>43</sup> No entanto, ambos estão conscientes de que se trata de um dolo. É para a suspeita do engano que o sacerdote Laocoonte tenta, duas vezes, atrair os seus concidadãos (vv. 18-20, 23-24), mas a sua mão e a sua lança são impotentes para vencer a força do destino (v. 21: *fata sed tardant manus*; v. 23: *inualidam manum*). Para que permaneça o embuste (v. 22: *dolis*; v. 28: *fraude [...] noua*), o sacerdote e os filhos serão as primeiras vítimas da longa série que a cidade irá tributar. Das águas surge um par de serpentes (v. 35) que se dirigem para as duas crianças e lhes dão o abraço letal (vv. 41-44). Importa registar que cada um, esquecido da própria aflição, procura levar auxílio ao outro (vv. 45-46: *neuter auxilio sibi, / uterque fratri*; v. 47: *mutuo [...] metu*). Com esta atitude marca um contraste vivo o comportamento de Gíton, cuja fidelidade a Encólpio é tão volátil quanto o orvalho da manhã. Outro tanto se diga de Ascilto.<sup>44</sup> A incapacidade de Laocoonte é de novo lembrada (v. 49: *infirmus auxiliator*) e também

<sup>42</sup> *Ad fata* vem juntar-se à informação de que esta iniciativa tem a sanção divina (v. 4), para salientar que será vã qualquer tentativa humana para contrariar estas determinações superiores. Assim acontecerá com Laocoonte.

<sup>43</sup> 85.5: *uotum feci*; 86.2: *ad hoc uotum*; 86.5: *in unum omnia uota coniunxi*. Reconhecemos que algumas das aproximações propostas, daqui em diante, entre episódios do romance e os dois poemas mais extensos de Eumolpo não são das mais evidentes. Mas se forem, ao menos, aceitáveis – e parece ser o caso –, servem de reforço à consideração da obra como um todo e ajudam a contrariar a ideia de que os poemas teriam sido compostos, por Petrónio, noutra altura e mais tarde incluídos no romance.

<sup>44</sup> E.g. 79.11 e 80.6. Zeitlin, "Romanus Petronius...", 63-64, também chama a atenção para este aspecto.

ele perece (vv. 51-52: *Iacet sacerdos inter aras uictima / terramque plangit.*)<sup>45</sup> Laocoonte leva o ministério até às últimas consequências, atitude muito diferente da assumida pelas sacerdotisas de Priapo, que desculpam a sua luxúria e avidez com o culto ao deus. Ironia do destino, o último sacrifício de Laocoonte é triplo: ele e os filhos são três vítimas do mesmo engano.

Noutro ponto do romance, encontram-se Filomela e os dois filhos (um menino e uma rapariga), também cientes de um dolo (140.1-11). Mas, enquanto Laocoonte faz tudo para que o embuste não caia sobre ele, sobre os filhos e sobre os concidadãos, Filomela é a fatora do artifício. Os Troianos levam para dentro das muralhas, sem o saberem, o instrumento da sua morte; Eumolpo alinha conscientemente no jogo para celebrar os ritos da vida (140.5-10).

Os Argivos saem do cavalo *iam plena Phoebe* (v. 54), luz que torna mais evidente o logro. Mas escusam de temer, pois os Troianos estão mergulhados numa escuridão mais profunda que a noite: o entorpecimento causado pelo vinho (v. 56: *sepultos [...] nocte et mero*). É significativa a utilização do termo *sepultos*, pois foi a imprevidência da alegria que lhes cavou a sepultura. Como o poeta faz notar, transitam directamente desse sono ébrio para a morte (vv. 62-64: *hic graues alius mero / obtruncat et continuat in mortem ultimam / somnos*).<sup>46</sup> O desamparo da cidade é total (vv. 64-65): *ab aris alius accendit faces / contraque Troas inuocat Troiae sacra*.<sup>47</sup> Dir-se-ia que os sobreviventes de Tróia, futuros fundadores de Roma, não puderam levar consigo os deuses, pois estes pereceram com a cidade. E que dizer do *Satyricon*? Será um mundo sem deuses? Quartila afirma que é mais fácil encontrar uma divindade que um homem (17.5), e ela mesma é sacerdotisa de Priapo. E tem razão. Há forças poderosas, mas provavelmente não são as consagradas no panteão olímpico. Essa presença, que se nota em toda a obra, será mais evidente no poema sobre a guerra civil.

A *Troiae halosis* centra-se no estratagema do cavalo de madeira, o dolo que permitiu a queda de Tróia. Parece que os sobreviventes da catástrofe aprenderam a lição. Os seus descendentes – a sociedade do

<sup>45</sup> 'Jaz o sacerdote como vítima entre os altares e pesa sobre a terra.'

<sup>46</sup> Com razão salienta Zeitlin, "Romanus Petronius...", 64-65, que a insistência no vinho lembra também «Encolpius who loses Giton when *solutus mero*, and the men of the present day, who in Eumolpus' words are *demersi uino scortisque* (88.6)», uma referência reforçada «by the inclusion of *turba sepulta mero* (119, v. 31) in the description of the vices of Rome in the *Bellum Ciuile*.»

<sup>47</sup> 'Dos altares outro acende os archotes e contra os próprios Troianos invoca os deuses de Tróia.' A esta afirmação devem ligar-se os vv. 52-53: *Sic profanatis sacris / peritura Troia perdidit primum deos*. 'Assim profanadas as relíquias, Tróia, à beira da perdição, perdeu primeiro os deuses.'

tempo de Petrónio – não usaram a aprendizagem para prevenir logros posteriores, antes fizeram do próprio engano a principal forma de encarar a vida. Trataremos deste ponto noutro capítulo. Baste por agora o comentário de Zeitlin (63): «The Wooden Horse is a symbol of the fall of Troy; it is also a metaphor of the *Satyricon*.»

O poema sobre a guerra civil, além da notória imitação de Virgílio, que o mesmo Eumolpo aconselha (118.5), tem sido interpretado pelos filólogos como paródia ou *retractatio* da *Pharsalia* de Lucano, paródia dos *Punica* de Sílio Itálico ou até, invertendo os dados da questão, como fonte inspiradora para Lucano.<sup>48</sup> Destas posições, as que parecem mais aceitáveis são as que admitem o influxo virgiliano e a possível paródia/*retractatio* em relação a Lucano. Por isso, é de admitir que as observações feitas por Eumolpo no cap. 118 se possam dirigir também ao sobrinho de Séneca, embora não apenas a ele. A crítica é mais ampla e deve ter como objectivo as tendências da poesia, sobretudo a épica, no tempo de Petrónio.<sup>49</sup> Pelas razões já apresentadas, não aprofundaremos esta *vexata quaestio*. O objectivo da análise do *Bellum ciuile* é tentar mostrar que há paralelismo entre a marcha de César sobre Roma e a dos anti-heróis para Crotona. Esse factor favoreceria a aproximação das duas cidades e permitiria curiosas extrapolações para o entendimento do poema e do romance.

Depois de terem escapado a um naufrágio (114.1-115.5) e de sepultarem Licas que, pouco antes, a todos fazia tremer (115.7-20), os sobreviventes – Eumolpo, Encólpio, Gíton e Córax – metem-se ao caminho (116.1-3):

[...] *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. Cum deinde diligentius exploraremus qui homines inhabitarent nobile solum quodue genus negotiationis praecipue probarent post attritas bellis frequentibus opes [...].*

[...] 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 trata-

<sup>48</sup> Ideia defendida por Pierre Grimal, *La Guerre Civile de Pétrone, dans ses rapports avec la Pharsale* (Paris, 1977). Ver ainda Soverini, "Il problema delle teorie retoriche...", 1754-1759; Sullivan, *Il Satyricon di Petronio...*, 165-182; e Beck, "Eumolpus poeta...", 239, n. 1.

<sup>49</sup> Neste sentido se pronuncia Giulio Puccioni, "L' *Ilioupersis* di Petronio", *In mem. E. V. Marmorale*, Univ. di Genova (Pubb. Ist. Filol. Class.) 37 (1973) 107-138, esp. 137-138.

va de Crotona, cidade muito antiga e outrora a principal de Itália. Em seguida, ao procurarmos saber, com todo o empenho, que gentes eram as que habitavam este solo ilustre e a que tipo de actividade sobretudo se dedicavam, depois que, em tantas e tantas guerras, arruinaram a sua riqueza, [...].

No alto de um monte, avistam Crotona à distância. De forma semelhante, César, no cimo dos Alpes,<sup>50</sup> estende os olhos pela Hespéria (vv. 153-154: *summo de uertice montis / Hesperiae campos late prospexit*) e decide, perante Júpiter, a sua marcha sobre Roma (vv. 156-168). Por outro lado, Crotona é uma cidade que sucumbiu às múltiplas guerras em que se envolveu. Ora não só este poema versa o tema da guerra civil, como os anti-heróis viveram um simulacro de guerra fratricida a bordo do barco de Licas (108.6-109.5).<sup>51</sup> E Roma é, ainda, vituperada no *Bellum ciuile* pelo afã desmedido de guerras (cf. e.g. vv. 58-60). O *uilicus* continua a sua informação (116.6-7):

*In hac enim urbe non litterarum studia celebrantur, non eloquentia locum habet, non frugalitas sanctique mores laudibus ad fructum perueniunt, sed quoscumque homines in hac urbe uideritis, scitote in duas partes esse diuisos: nam aut captantur aut captant.*

Ora nesta cidade não se cultiva o estudo das letras, a eloquência não encontra nela lugar, a moderação e os bons costumes não alcançam a recompensa do reconhecimento. Fiquem, contudo, a saber que todas as pessoas que encontrarem nesta cidade se repartem por dois grupos: ou são caçados ou andam à caça.

O pouco apreço pelas artes e a notícia da existência de *heredipetae* dão a Eumolpo a ideia de construir o maior de todos os seus embustes: o de se fazer passar por homem rico. Com isso muda não só a sua identidade, como também a dos companheiros, que passam a dizer-se seus escravos (117.1-10).

Esta realidade de Crotona foi já denunciada nas considerações tecidas por Eumolpo antes da *Troiae halosis* (88.1-10) e, de algum modo, o será no cap. 118. Por outro lado, *frugalitas sanctique mores* são coisa que não existe na Roma corrompida (cf. 119, vv. 30-52). Se se alargar um pouco a análise, poderá notar-se que, sobretudo ao longo da *Cena*, a ostentação de riquezas, o excesso de vinho e de comida estão bem representados. E aquilo que se diz dos habitantes de

<sup>50</sup> César, na realidade, não chegou a transpor os Alpes, mas a descrição que Tito Lívio (21.36 sqq.) tinha feito da travessia de Aníbal ficara na tradição como modelo a adoptar em situações deste tipo. Por outro lado, este "erro" ilustra a doutrina de Eumolpo (118.6), segundo a qual o poeta se não deve ater rigorosamente à precisão histórica.

<sup>51</sup> Cf. Zeitlin, "Romanus Petronius...", 67.

Crotona – *nam aut captantur aut captant* – não será um espelho fiel das relações que se estabelecem ao longo do romance?

Considerem-se mais alguns exemplos. Nos vv. 14-18 refere-se a procura de animais para os jogos de circo; a fome das feras é, frequentemente, saciada com sangue humano. Mais à frente (vv. 39-42), recorda-se que o apoio e o voto dos cidadãos estão com quem melhor recompensa der. Não são essas ideias as que se encontram expressas na fala de alguns dos libertos, sobretudo nas intervenções de Ganimedes e de Equión (44.1-45.13)? E que dizer de Habinas, a quem parece bem esta reflexão (66.6): *Et si [...] ursus homuncionem comest, quanto magis homuncio debet ursum comesse?*<sup>52</sup> Mais pungente ainda será a realidade trazida no final da parte conservada do romance.

Nos vv. 20-23 censura-se a castração, mas é Gíton quem, na luta a bordo do barco, mima esta drástica solução (108.10). *Quaerit se natura nec inuenit*:<sup>53</sup> não são o mesmo Gíton e Encólpio amantes, ora de mulheres, ora de homens?<sup>54</sup> Os requintes que se vituperam nos vv. 24-26 (*omnibus ergo / scorta placent fractique enerui corpore gressus / et laxi crines*)<sup>55</sup> não são os mesmos que fazem com que Encólpio/Polieno caia nas boas graças de Circe (126.1-2)? Estes paralelos favorecem a hipótese de que a diatribe é mais contra os costumes da Roma imperial que da Roma republicana.

Na sequência das informações colhidas pelos anti-heróis, o *uili-cus* acrescenta (116.9):

*Adibitis [...] oppidum tamquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi cadauera quae lacerantur aut corui qui lacerant.*

Vocês dirigem-se [...] 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.

Crotona é um mundo estéril onde se não cura da vida, mas simplesmente se espera que as pessoas morram, para lhes poder devorar os haveres. No poema de Eumolpo, a descrição do mundo infernal (vv. 71-75) abre um paralelo com este cenário de morte. Depois do discurso de César, começam os presságios de bom augúrio. Entre eles

<sup>52</sup> 'Ora [...] se o urso devora o pobre do homem, com mais razão não deve o pobre do homem devorar o urso?' Isto é: homens que devoram ursos que devoram homens. Antropofagia em segundo grau.

<sup>53</sup> V. 24: 'Anda à procura de si a natureza e não se encontra.'

<sup>54</sup> Cf. os desabafos de Encólpio (81.5) e a paixão que, em Crotona, nutre por Circe.

<sup>55</sup> 'A todos, portanto, agradam as meretrizes e os passos ondeantes de um corpo efeminado e os cabelos soltos.'

figura (vv. 177-178): *de caelo Delphicus ales / omina laeta dedit.*<sup>56</sup> Uma das aves proféticas consagradas a Apolo é o corvo, que se encontra, simbolicamente, na cidade fantasma. E um dos presságios vistos é (vv. 181-182): *ipse nitor Phoebi uulgato laetior orbe / creuit.*<sup>57</sup> Acontece que, em Crotona, ao contrário da *Graeca urbs*, onde decorre a primeira parte conservada do romance, os episódios se passam à luz clara do dia. Não há manobras obscuras, pois todos estão conscientes do engano e aprenderam a viver com ele e dele.

Os companheiros de Eumolpo juram-lhe fidelidade até às últimas consequências (117.5) e, antes de partirem para a cidade, pedem o auxílio da divindade (117.11). César invocou igualmente Júpiter, quando justificava a marcha sobre Roma (vv. 156 sqq.), e vai disposto a vencer as adversidades, com o apoio indiscutível dos soldados (vv. 168-176). Entre as provas que têm de enfrentar encontra-se uma chuva intensa, que sobre eles cai como onda do oceano (vv. 199-200: *ipsae iam nubes ruptae super arma cadebant, / et concreta gelu ponti uelut unda ruebat*).<sup>58</sup> Foi um mar ainda mais enfurecido que atirou para a praia a comitiva que se dirige a Crotona.

Um dos trabalhos que esperam os recém-instituídos escravos de Eumolpo é o de carregarem os despojos do naufrágio (117.11):

*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.*

Mas Gíton não aguentava um peso a que não estava afeito e o assalariado Córax repudiava este trabalho de escravo. A cada momento pousava a bagagem, maldizia a nossa pressa e ameaçava atirar os fardos ao chão ou até escapar-se com a carga.

Os habitantes de Roma, à notícia do avanço de César, fogem em tumulto e confrontam-se com situações semelhantes à do texto (vv. 230-231): *grandaevosque patres <\*> onerisque ignara iuventus / id pro quo metuit, tantum trahit.*<sup>59</sup> A fuga é generalizada, pois até Pompeio vira as costas a Roma (vv. 215-244). No entanto, o que acontece em Crotona é o contrário: mal os náufragos entram na cidade, são os

<sup>56</sup> 'Das alturas do céu a délfica ave trouxe presságios favoráveis.'

<sup>57</sup> 'E o próprio disco de Febo alcançou uma intensidade maior que a do seu brilho habitual.'

<sup>58</sup> 'Já as próprias nuvens, rasgadas, caíam sobre as armas, precipitando-se como as ondas do mar cristalizadas pelo frio.'

<sup>59</sup> 'Os jovens, não acostumados a este fardo, <carregam> os idosos pais: cada um leva apenas aquilo por que mais teme.' Müller assinala uma lacuna; traduz-se pelo sentido.

caçadores de heranças que sobre eles caem de todos os lados (124.2). A debandada referida no poema não se dá apenas no plano humano. Os próprios deuses se deixam contagiar: *Pax* (v. 249), *Fides* (v. 252), *Iustitia* e *Concordia* (v. 253) abandonam a terra. O seu lugar é ocupado por *Erinyes* (v. 255), *Bellona* e *Megaera* (v. 256), *Letum*, *Insidiae* e a *lurida Mortis imago* (v. 257), *Furor* (v. 258).<sup>60</sup>

Não são estas as presenças e as ausências da sociedade do *Satyricon*? É certo que personificações do bem e do mal são frequentes na tradição épica, mas ainda assim não deixam de ser significativas. Os demais deuses encontram-se no poema para preencherem a necessidade de uma maquinaria divina, como aconselha Eumolpo (118.6). Todos, à exceção de um, que é o verdadeiro móbil da acção do *Bellum ciuile*, bem como de todo o romance: a *Fortuna*. Da sua importância se falará no cap. VI.

Um facto que poderá ter certo interesse é o curioso número de versos deste poema: 295. Ao apresentar um poema de 295 versos, em vez de lhe acrescentar (seria fácil) mais cinco para obter um número redondo,<sup>61</sup> talvez Petrónio tenha querido sugerir que a composição estava inacabada. Esta conjectura encontra apoio no texto. Recordem-se as últimas palavras de Eumolpo, antes de iniciar a declamação que pretende ser um exemplo da melhor forma de compor um poema sobre a guerra civil (118.6):

*tamquam, si placet, hic impetus, etiam si nondum recepit ultimam manum.*

Algo, se quiserem, à maneira deste improviso, se bem que ainda não tenha recebido a última demão.

A interpretação imediata é a de que o poema foi escrito de um fôlego e ainda não sofreu a necessária acção do *labor limae*. Mas outra pode ser apontada: esta composição está por se cumprir, o desfecho ainda não foi dado. E não convém esquecer que quem entra em Crotona/Roma quando a declamação termina é o grupo de Eumolpo (124.2): *Cum haec Eumolpos ingenti uolubilitate uerborum effudisset, tandem Crotona intrauimus*.<sup>62</sup> Como o combate a travar nesta Roma

<sup>60</sup> Quadro semelhante se pode ver no mito das cinco idades de Hesíodo: na pior delas, a quinta. Cf. *Trabalhos e Dias*, 190-201.

<sup>61</sup> Além do mais, é um múltiplo de três, número mágico, que talvez tenha alguma importância no romance, como no cap. V se salientará. Por outro lado, o esquema da triplicação é um recurso frequente em Petrónio. Cf. e.g. Rosalba Dimundo, "Il perdarsi e il ritrovarsi dei percorsi narrativi (Petronio, 140. 1-11)", *Aufidus* 2 (1987) 47-62, p. 57. Ainda assim, a regra não se aplica à *Troiae halosis*, que tem 65 versos.

<sup>62</sup> 'Quando, com notável fluidez de discurso, Eumolpo deu vazante a estes versos, entrámos finalmente em Crotona.'

da actualidade ia ser duro, descansam numa pequena pousada e só ao outro dia afrontam a turba dos *heredipetae*. Estes caem sobre o grupo como amigos, mas as suas intenções são malévolas. Contudo, os caçadores de heranças não sabem que, desta feita, as possíveis vítimas estão armadas com a manha rapace dos predadores.

Há ainda um outro factor que pode favorecer a interpretação dada ao final do poema e à chegada a Crotona. Eumolpo parece necessitar dos versos como do ar que respira. É com razão que Encólpio lhe diz (90.3):

*Rogo, [...] quid tibi uis cum isto morbo? Minus quam duabus horis mecum moraris, et saepius poetice quam humane locutus es.*

Explica-me lá: [...] onde pretendes tu chegar com essa tua mania? Andas comigo há menos de duas horas e já mais vezes falaste à maneira dos poetas que dos humanos.

Embora Eumolpo leve uma existência mais de acordo com as histórias do que com a sua poesia moralizante,<sup>63</sup> o certo é que ela é muito importante na sua vida. Analise-se um último passo, precisamente aquele em que Encólpio e Gíton assistem à génese de uma parte do *Bellum ciuile* (115.4):

*At ille interpellatus excaudit et «Sinite me» inquit «sententiam explere; laborat carmen in fine.»*

Mas ele, ao ver-se interrompido, entrou em fúria e gritou: «Deixem-me acabar esta frase; está encravado o poema na parte final.»

A interpretação mais óbvia é que Eumolpo está com problemas de inspiração no último momento. Acontece aos melhores, mas a loquacidade poética do Bom Cantor deixava prever o contrário. Por isso será possível outra visão: a sua vida, como um *carne*, está a chegar ao fim. Eumolpo prepara-se, sem o saber, para compor o episódio mais *elaborado* da sua existência. Exactamente o que vai pôr em prática em Crotona e lhe vai permitir um poder e uma popularidade que nunca lhe deram versos nem histórias. Integrado nestas reflexões, o último verso do poema ganha, também, um renovado alcance (v. 295): *Factum est in terris, quicquid Discordia iussit.*<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Cf. Beck, "Eumolpus poeta ...", 253.

<sup>64</sup> 'Cumpriu-se à face da terra tudo quanto a Discórdia determinou.' Estas palavras dirigem-se primeiro às consequências imediatas da guerra civil, que a Discórdia antevê; podem, por extensão, referir a decadência da Roma imperial, de que Crotona é imagem, e a batalha tácita que Eumolpo e os amigos vão travar com os *heredipetae*.

Na cidade que não apreciava letras nem poetas, o Bom Cantor vai prescindir, finalmente, da poesia. Ironicamente parece encontrar também aí a morte. A inspiração que os Crotoniatas não quiseram ouvir vão ter, por último, de devorar.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Mais adiante se retomará este ponto. Alguns dos aspectos invocados ocorrem em Beck, "Eumolpus *poeta*...", 248: a marcha para Roma e para Crotona, os apoiantes de César e de Eumolpo, o apelo aos deuses. Neles, porém, o autor vê uma forma de comprometer «the seriousness of the verse and to expose its spurious grandeur.» Merece, também, ser lembrada a interpretação final que Zeitlin deixa dos dois poemas (*art. cit.*, 82): «The scene of the *Troiae Halosis* is a preparation for the *Bellum Ciuile*. It introduces a glimpse of the public world of Rome which the *Bellum Ciuile* will expand in verse and the symbolism of Croton will exploit. The *Troiae Halosis* negates Vergil's Troy, the *Bellum Ciuile* his Rome.»

(Página deixada propositadamente em branco)

## PRECEPTORES E ALUNOS

*Τοῦνεκά με προέηκε διδασκέμεναι τάδε πάντα,  
μύθων τε ῥητῆρ' ἔμειναι πρηκτῆρά τε ἔργων.*

HOMERO, *Ilíada*, 9.442-443

Discutimos, no capítulo anterior, o alcance do discurso inflamado com que Encólpio abre a parte conservada do romance. O jovem denuncia asperamente a desarticulação entre o ensino ministrado na escola e os conhecimentos que a vida real exige. Eram palavras honestas, mas que já se repetiam havia séculos. O seu valor, e o que as torna provável veículo das ideias de Petrónio sobre a educação, reside no facto de encontrarem eco ao longo do romance, na conduta dos *scholastici*. Encólpio não hesita em atribuir a culpa desta situação aos professores (1.3; 2.2). Uma vez que é para um desses mestres de oratória que o jovem fala, torna-se fundamental saber como é que o *magister* se vai defender das acusações. É a projecção dos seus argumentos ao longo da obra que se procura agora analisar.

Antes de considerarmos as palavras de Agamémnon, convém lembrar o que o antigo preceptor do maior guerreiro homérico tem para lhe dizer. Fénix recorda a Aquiles – ferido na honra por outro Agamémnon, este o chefe dos chefes – o motivo pelo qual lhe foi ordenado por Peleu que acompanhasse o filho: 'Por essa razão me enviou, para eu te instruir em todos estes pontos: / saber usar a palavra e praticar façanhas.' Eram estes os termos da ἀρετή homérica: a excelência na coragem e no discurso, que o pai deseja para Aquiles. Já ficou dito que a sociedade onde se movimentam as personagens do *Satyricon* não tem espaço para actos louváveis na epopeia, nem a fluência do verbo colhe a eficácia de outrora. À força de abusada, a palavra caiu no descrédito. Mas estes aspectos não foram os únicos a mudar. Também os pais deixaram, há muito, de pedir aos mestres dos seus rebentos que se guiassem pelo elevado exemplo de Fénix. É a verdade dos novos tempos que interessa, de seguida, conhecer.

Agamémnon ficou impressionado com a invulgar facúndia de Encólpio (3.1). Urgia responder com uma tirada à altura da interven-

Em seu entender, os discípulos apenas secundariamente são responsáveis pela má orientação dos estudos a que se aplicam. O orador não poupa os reais culpados da situação (4.1-2):

*Quid ergo est? Parentes obiurgatione digni sunt, qui nolunt liberos suos seuera lege proficere. Primum enim, sicut omnia, spes quoque suas ambitioni donant; deinde, cum ad uota properant, cruda adhuc studia in forum impellunt et eloquentiam, qua nihil esse maius confitentur, pueris induunt adhuc nascentibus.*

Em que ficamos, portanto? Os pais é que devem ser chamados à pedra, pois não querem que os filhos beneficiem de uma severa disciplina. Antes de mais, como fazem com tudo, sacrificam à ambição inclusive as próprias esperanças; depois, na pressa de satisfazerem os seus anseios, empurram para o foro os filhos, ainda verdes no estudo. E com a eloquência, de que proclamam a grandeza sem rival, querem vestir os miúdos logo à nascença.

São os pais, por conseguinte, os maiores fautores desta triste realidade, decorrente da urgência de conseguir dividendos, ainda que sejam prematuros. É uma situação que todos conhecem, em que todos vivem, que todos favorecem, mas que ninguém admite, mesmo quando a idade deveria aconselhar ponderações mais avisadas (4.4):

*Nunc pueri in scholis ludunt, iuuenes ridentur in foro et, quod utroque turpius est, quod quisque perperam discit, in senectute confiteri non uult.*

Agora, os miúdos passam o tempo a brincar na escola, os jovens são alvo de caçoada no foro e – facto ainda mais escandaloso – ninguém, na velhice, quer admitir que fez um mau aprendizado.

Agamémnon encerra a intervenção com um pequeno poema (5): *schedium Lucilianae humilitatis*.<sup>4</sup> Nele afirma a necessidade de uma sólida formação literária e filosófica, para quem se aventura nas ínvias sendas da retórica. É essa ideia que condensa nos dois últimos

---

<sup>4</sup> A. Fred Sochatoff, "Imagery in the poems of the *Satyricon*", *CJ* 65 (1970) 340-344, alinha este poema ao lado de uma série de outros que aparecem no romance. Todos eles têm em comum o facto de usarem «images relating to luxury and hedonism» (344). Se a ocorrência destes temas seria de esperar no *arbiter elegantiae* de Nero, por outro lado, « they may add further validity to the ranking of him with Persius, Martial, and Juvenal as the leading satirists of imperial Rome, as those who with clear eyes and eloquent voice called attention to the inner decay which was sapping away at her greatness» (344).

P. Cosci, "Per una ricostruzione...", 202-203, salienta que, ao contrário do que a designação *schedium* fazia prever, o poema não é uma improvisação simples, mas antes elaborada e até obscura. Se tal facto contradiz os propósitos de simplicidade de Agamémnon, parece justificar, também, a *ars secreta* que este promete não sonegar a Encólpio (3.1).

versos da composição (21-22): *sic flumine largo / plenus Pierio defundes pectore uerba.*<sup>5</sup>

Não deixam dúvidas, afinal, as reais convicções de Agamémnon. O retor procura apenas impressionar Encólpio e não acredita seriamente no que está a dizer: o assunto há muito que pertencia à tradição diatríbica. Era somente um tema, entre outros, com que treinava os alunos. Da mesma forma denuncia a manha dos aduladores, quando ele próprio a pratica.

Vista assim, de forma isolada, toda esta cena inicial dificilmente poderá ser considerada uma reflexão sincera da parte de Petrónio, que vá além da simples crítica à ressonância balofa das lições dos mestres de oratória.<sup>6</sup> No entanto, convém submeter as palavras de Agamémnon à mesma indagação que fizemos para as afirmações de Encólpio. Se delas se encontrar eco noutros episódios espalhados ao longo do romance, será legítimo pensar que Petrónio reconhecia a pertinência destes reparos à sociedade do seu tempo. Por outras palavras: trata-se de saber se as observações feitas e a moralidade implícita têm validade intencional.

Saltemos alguns capítulos da narrativa para irmos encontrar os *scholastici* no *Festim*. Interessa considerar o momento em que Equión, um dos libertos convidados, se dirige a Agamémnon, não já para revelar acanhamento em relação aos eruditos, mas para lhe falar dos propósitos educativos que nutre a respeito do filho.

A primeira informação que dá respeito às capacidades intelectuais do rapaz e à aplicação que o caracteriza (46.3):

*Iam quattuor partis dicit; si uixerit, habebis ad latus seruulum.  
Nam quicquid illi uacat, caput de tabula non tollit.*

Já sabe dividir por quatro; se vingar, terás à tua beira um criadinho. Pois sempre que tem um tempito livre, não levanta a cabeça dos livros.

O orgulho do pai está bem patente, como faz questão de acentuar logo a seguir. Há, no entanto, certas tendências no seu *cicaro*<sup>7</sup> que lhe não agradam muito e que, por isso, vigia de perto (46.3-4):

<sup>5</sup> 'Assim abeberado em largo manancial, / farás brotar palavras dignas de um coração piério.'

<sup>6</sup> Eugen Cizek, "À propos des premiers chapitres du *Satyricon*", *Latomus* 34 (1975) 197-202, diz que Encólpio acentua a degradação da eloquência, que se estende a quase todos os domínios da cultura, enquanto Agamémnon enfatiza as dificuldades do ensino. O leitor não vê contradição, mas complemento nas duas exposições. Cizek retoma a mesma posição em "Face à face éloquent: Encolpe et Agamemnon", *PP* 30 (1975) 91-101.

<sup>7</sup> Carlo Pellegrino, na sua edição crítica do romance (Roma, 1975), *ad loc.*, faz recuar este vocábulo a um substrato mediterrânico pertencente à terminologia da

*Ingeniosus est et bono filo, etiam si in aues morbosus est. Ego illi iam tres cardeles occidi, et dixi quia mustella comedit. Inuenit tamen alias nenias, et libentissime pingit.*

É espertote e de bom estofo, se bem que seja apanhado por aves. Já lhe matei três pintassilgos e disse que os tinha comido a doninha. Mas lá descobriu outras lérias e o seu maior prazer é pintar.

É uma pequena alma de artista, a que se sente pulsar através da descrição de Equíon: um amante da natureza e da pintura. A verdadeira *mustella* é o pai, como o próprio confessa. Sem o saber, vive num submundo onde campeiam os sentimentos terra-a-terra, a inferioridade. Como a doninha, Equíon é incapaz de divisar horizontes mais amplos, mais claros, porque sempre se movimentou na escuridão dos interesses mesquinhos. A atracção que o filho sente pela pintura, e que Equíon vai consentindo, é classificada entre *alias nenias*. O termo acaba por ser mais significativo do que parece, de imediato. Se Equíon o usa na acepção de 'futilidade', 'entretimento', o certo é que o sentido primeiro é de 'canto fúnebre'. Como se a pintura constituísse, no fundo, o lamento mudo do filho, uma aguarela de lágrimas em memória dos *tres cardeles* mortos.

Começa a ganhar contornos a aplicação da crítica formulada por Agamémnon contra os progenitores. A sua consistência não pára de aumentar (46.5-6):

*Ceterum iam Graeculis calcem impingit et Latinas coepit non male appetere, etiam si magister eius sibi placens sit. Nec uno loco consistit, sed uenit, dem litteras, sed non uult laborare. Est et alter non quidem doctus, sed curiosus, qui plus docet quam scit. Itaque feriatis diebus solet domum uenire, et quicquid dederis, contentus est.*

Depois, já passou a perna aos gregotes e começa a dar uns toquezitos no latim, se bem que o professor dele seja um convencido. E não há maneira de assentar arraiais; mas vem – quer que eu lhe passe a livrança –, mas trabalhar não é com ele. Há ainda outro que, em boa verdade, não tem grande preparação, mas é zeloso e ensina mais do que sabe. Por isso, costuma aparecer lá por casa nos dias de folga e o que se lhe der, com isso se contenta.

Equíon começa por reafirmar a capacidade do filho para aprender: depois do estudo do grego, inicia, já, o aprofundamento da língua latina, segundo o método comum às escolas romanas.<sup>8</sup> No respeitante

---

fauna, de significado próximo ao do *passerculus* plautino – interpretação que se pretendeu ecoar na tradução desta palavra, no capítulo anterior. Um dado que poderá favorecer esta sugestão é o apreço que a criança nutre pelas aves. *Cicaro meus* poderia constituir, na mente do pai, uma reminiscência dessa predilecção. Subsiste, contudo, uma dificuldade: Equíon não iria designar o filho com a

ao trabalho dos professores, a sua opinião é mais flutuante.<sup>9</sup> Equíon não é um homem de grandes posses (46.1-2), pelo que terá enviado, primeiramente, o filho para um *ludus litterarius* não muito dispendioso, como era o caso da escola de rua. Só que o professor deste tipo de escola andava sempre a mudar de sítio, em busca de mais e melhores alunos (*nec uno loco consistit*).<sup>10</sup> O liberto, obviamente desiludido com o ensino público, decide tentar a instrução privada, embora a qualidade do professor não seja muito boa (*est et alter non quidem doctus, sed curiosus, qui plus docet quam scit*). Não deve ser um pedagogo a tempo inteiro, mas alguém que desempenha este serviço fora do tempo normal de ensino (*feriatis diebus*) e que, por isso mesmo, está ao alcance das posses de Equíon (*et quicquid dederis, contentus est*).<sup>11</sup>

No entanto, ao mudar de professor, o liberto pretende alterar também a orientação dos estudos do filho (46.7):

*Emi ergo nunc puero aliquot libra rubricata, quia uolo illum ad domusionem aliquid de iure gustare. Habet haec res panem. Nam litteris satis inquinatus est. Quod si resilierit, destinavi illum artificii docere, aut tonstreinum aut praeconem aut certe causidicum, quod illi auferre non possit, nisi Orcus.*

Portanto, comprei agora ao miúdo alguns alfarrábios avermelhados,<sup>12</sup> pois quero que ele prove umas lascas de direito para uso da

---

expressão que lhe recordava uma tendência indesejável do rebento, a avaliar pela atitude que, a seguir, revela. Por outro lado, não deixa de ser tentadora a interpretação sugerida por outros editores (e.g. Marmorale), onde a expressão é relacionada com a forma como Cícero tratava o filho nas cartas: *Cicero meus*. O termo poderia ter-se generalizado na acepção de 'sabidote', 'bem-falante'.

<sup>8</sup> Cf. e.g. Quintiliano (1.1.12): *a Graeco sermone puerum incipere malo*. 'Prefiro que a criança comece pela língua grega.' Desse método se encontra eco nas palavras de Agamémnon (5, v. 9 sqq.).

<sup>9</sup> As opiniões aqui expressas são, *grosso modo*, comuns às de A. D. Booth, "The schooling of slaves...", 17-18, que têm a vantagem de não pressuporem lacunas no texto. Embora faça observações interessantes em relação à natureza dos professores, o estudioso não é tão feliz ao identificar o *cicero meus* com um escravo favorito de Equíon e não com o filho, como já observámos no capítulo anterior.

<sup>10</sup> Booth, 18, sugere, ainda, que pagar adiantado a um mestre como este constituía um risco, pelo que o liberto, por segurança, prefere fazer uma espécie de contrato a acordar os deveres do professor e os honorários (*dem litteras*); o *magister*, contudo, parece não cumprir os termos do contrato (*sed non uult laborare*). No entanto, pensamos que é algo duvidosa esta interpretação de *dem litteras* como 'contrato'.

<sup>11</sup> *Feriatis diebus* pode ter valor concessivo: este professor vem 'mesmo' nos dias de folga, quando o anterior *non uult laborare*. *Quicquid dederis, contentus est*, pode referir-se ao facto de ser moderado nos honorários, porque tem consciência das suas limitações.

<sup>12</sup> Os títulos dos livros de leis eram escritos a vermelho. A tradução proposta visa salvar a metáfora original e é corroborada pelo facto de ser essa a cor de Direito, ainda hoje, na universidade.

casa. É uma coisa que dá pão. De letras já está infestado que chegue! Se lhe der para respingar, decidi ensinar-lhe um ofício: ou barbeiro ou pregoeiro ou, no mínimo, advogado. São coisas que ninguém lhe pode tirar, a não ser o Orco.

Com a mudança de professor, tornam-se mais evidentes os projectos do liberto. O rapazinho bem que pode ir esquecendo as aves e a pintura, pois, por vontade do pai, já tem o seu futuro determinado: estudar os *libra rubricata* que lhe comprou.<sup>13</sup> De estudos literários já o miúdo tem o suficiente (*nam litteris satis inquinatus est*). Os sonhos do filho são todos sacrificados à necessidade prática de conseguir um ofício que dê dinheiro (*habet haec res panem; destinaui illum artificii docere*).<sup>14</sup> O leitor sente que a criança e os seus ideais são, a pouco e pouco, sufocados com o virar da página.<sup>15</sup>

Os comentários de Agamémnon vêm-se, assim, confirmados pelas deliberações de Equíon. É esta técnica de jogos de correspondências, já observada antes em Petrónio, que lhes dá pertinência como propostas críticas. Se os pais, portanto, têm culpa, igualmente a partilham os mestres, não só por se submeterem às perspectivas ancilosas daqueles, mas porque também assumem comportamentos pouco recomendáveis num pedagogo. Para melhor clarificar esta realidade, analisaremos a actuação de outro pedagogo de alto bordo: Eumolpo. Os momentos que interessam directamente são aqueles onde o Bom Cantor assume explicitamente essa função: a história do Menino de Pérgamo (85.1-87.10) e, já em Crotona, o episódio passado com

---

<sup>13</sup> É, de algum modo, a confirmação das palavras de Agamémnon (4.2): *cruda adhuc studia in forum impellunt et eloquentiam, qua nihil esse maius confitentur, pueris induunt adhuc nascentibus*.

<sup>14</sup> Como salienta G. Clement Whittick, "Echion's son and his tutors: Petronius 46.3-8", *RhM* 100 (1957) 392-393, esta ideia pragmática de Equíon é reforçada na frase com que o liberto termina a sua intervenção (46.8): *Litterae thesaurum est, et artificium nunquam moritur*. 'As letras são um tesouro e um ofício nunca morre.' O liberto parece não se aperceber da contradição entre o que diz agora das *litterae* e o que, havia pouco, afirmara, a menos que ele considere este 'tesouro' um 'pequeno pecúlio' ou utilize, desta vez, *litterae* na acepção de 'saber', 'instrução'. Mas, talvez mais viável, seja a hipótese de que Equíon juntou dois provérbios, sem se preocupar com a articulação entre eles. O seu discurso, aliás, está remendado com estes 'centões', uma peculiaridade linguística que parece ser eco da profissão que exerce: *centonarius* (45.1). Consulte-se, sobre este problema, John Patrick Lynch, "The language and character of Echion, the ragpicker: Petronius, *Satyricon* 45-46", *Helios* 9 (1981-1982) 29-46, esp. 34 sqq. Por outro lado, o problema não se põe, se se atribuir a *et* não o valor copulativo, mas sim adversativo.

<sup>15</sup> Cf. Vincenzo Ciaffi, "Intermezzo nella *Cena* petroniana (41.10-46.8)", *RFIC* 32 (1955) 113-145, esp. 142-145.

Filomela e os filhos (140.1-11). Um e outro têm como principal actante o velho poeta.

O primeiro destes passos é narrado por Eumolpo, como bálsamo para o dorido Encólpio, para lhe mostrar que, afinal, a inconstância dos *pueri* é de todos os tempos.<sup>16</sup> Começa desta forma (85.1):

*In Asiam cum a quaestore essem stipendio eductus, hospitium Pergami accepi. Vbi cum libenter habitarem, non solum propter cultum aedicularum, sed etiam propter hospitis formosissimum filium, excogitavi rationem, qua non essem patri familiae suspectus amator.*

Certa vez, quando fui para a província da Ásia, em serviço militar, ao mando de um questor, recebi hospedagem em Pérgamo. Ali residia eu de bom grado, não só pela comodidade da casita, mas também por causa do filho do hóspede – uma verdadeira estampa! Tratei logo de magicar numa estrangeirinha, com que me não tornasse suspeito, ao dono da casa, de andar caído de amores.

A acção é colocada num passado impreciso, mas certamente distante, pois Eumolpo é já um *senex canus* (83.7) e a aventura passa-se numa altura em que ele servia como militar (*stipendio*). Como adiante se verá, este dado é importante para o significado do conto. A colocação da história na província da Ásia, na cidade de Pérgamo, ajuda a estabelecer um contacto com a realidade material, mas também a remeter para uma atmosfera lendária. Esta região era sinónimo, para os Romanos, de luxúria refinada.<sup>17</sup> Quanto a Eumolpo, esse tinha boas razões para se dar por satisfeito (*cultum aedicularum; hospitis formosissimum filium*). Desejoso de estreitar as relações com o filho do anfitrião, o soldado pensa na forma de não deixar desconfiado aquele *pater familiae*.<sup>18</sup> Eis, então, os pormenores do plano (85.2):

*Quotiescumque enim in conuiuio de usu formosorum mentio facta est, tam uehementer excandui, tam seuera tristitia uiolari aures meas obsceno sermone nolui, ut me mater praecipue tamquam unum ex philosophis intueretur.*

<sup>16</sup> Sobre este, como sobre todos os contos inseridos no *Satyricon*, é fundamental o estudo de Paolo Fedeli e Rosalba Dimundo em *I racconti del Satyricon* (Roma, 1988) 16-91, do qual algumas ideias serão aproveitadas aqui e noutros pontos da exposição.

<sup>17</sup> Rosalba Dimundo, "La novella del fanciullo di Pergamo. Structure narrative e tecnica del racconto", *AFLB* 25-26 (1982-1983) 133-178, p. 134, insiste neste pormenor.

<sup>18</sup> Ao conceber o plano de se aproximar do *puer*, Eumolpo começa a identificar-se com Páris que, ao seduzir e raptar Helena, esposa do seu anfitrião, Menelau, não respeitou os laços de hospitalidade e foi a causa próxima da expedição a Tróia. Atitude muito diferente da do pai do *puer* foi a do ancião que se prontificou a ajudar Ascilto (8.1 sqq.). O significado deste passo será analisado no próximo capítulo.

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

O ardil consistia em assumir um comportamento de pudico moralista, de defensor intransigente da inocência (*tam uehementer excandui, tam seuera tristitia*).<sup>19</sup> O plano resulta e a própria mãe – a despeito de toda a intuição feminina – é a primeira a considerá-lo *unum ex philosophis*.<sup>20</sup> Estava aberto o caminho para um relacionamento privilegiado com o *puer* (85.3):

*Iam ego coeperam ephebum in gymnasium deducere, ego studia eius ordinare, ego docere ac praecipere, ne quis praedator corporis admitteretur in domum.*

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

Eumolpo assume o papel de pedagogo de pleno direito; a sua presença em todos os actos da vida do miúdo é salientada pela insistência na primeira pessoa (*ego ... deducere; ego ... ordinare; ego docere ac praecipere*). A maior diligência colocava-a ele na vigilância a algum *praedator corporis* que pretendesse insinuar-se em casa. Mas fá-lo, não para seguir os conselhos de Pausânias no *Banquete* (183c) de Platão, segundo o qual é missão do pedagogo manter longe dos amados os seus amantes: a intenção do Bom Cantor é ficar com a exclusividade da atenção e desfrute do *puer*.<sup>21</sup>

Assim que a ocasião se lhe ofereceu, o soldado/pedagogo tratou de vencer a pudicícia do miúdo. Por três vezes o tentou, com atrevimento crescente; nas três foi bem sucedido o seu *uotum*: *Domina [...]* *Venus, si ego hunc puerum basiauero ita ut ille non sentiat, cras illi par columbarum donabo* (85.5); *Si hunc [...]* *tractauero improba manu et ille non senserit, gallos gallinaceos pugnacissimos duos donabo patienti* (86.1); *dii [...]* *immortales, si ego huic dormienti*

<sup>19</sup> Esta falsa indignação encontrará paralelo mais sincero no final do conto (87.10): *plane uehementer excandui*. Cf. Dimundo, "La novella del fanciullo...", 174.

<sup>20</sup> A leitura de Eumolpo em chave socrática tem sido muito acentuada entre os estudiosos. Cf. e.g. 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 Grazia Sommariva, "Eumolpo, un 'Socrate epicureo' nel *Satyricon*", *ASNP* 14 (1984) 25-53. Como depois se verá, também é possível o paralelo com Sólon.

<sup>21</sup> Cf. Dimundo, "Da Socrate a Eumolpo...", 257-259.

*abstulero coitum plenum et optabilem, pro hac felicitate cras puero asturconem Macedonicum optimum donabo, cum hac tamen exceptione, si ille non senserit* (86.4).<sup>22</sup> Tudo se passa com um acordo tácito entre ambos: o *puer* finge dormir; Eumolpo finge acreditar nisso. As oferendas, destinadas ao miúdo, embora as preces sejam feitas aos deuses, são significativas: as duas pombas, além de aves de Vénus, a deusa invocada, são símbolo de fidelidade conjugal; o par de galos constitui uma dádiva frequente entre amantes homossexuais; o cavalo veicula a imagem da impetuosidade do desejo. Mas o *puer*, como vulgar meretriz, só olha ao *pretium* e, quando este falta, esfria a sua disponibilidade.<sup>23</sup>

O soldado/pedagogo, contudo, não desistira. Uns dias mais tarde, volta à carga. E o filho do anfitrião, enquanto ia ameaçando (*Aut dormi, aut ego iam dicam patri. [...] Patrem excitabo.*),<sup>24</sup> deixava que fossem caindo as resistências e gostou, inclusive, do atrevimento do Bom Cantor. O *puer*, que até aí assumira um papel passivo (cf. e.g. 86.1, *patienti*) toma, agora, a dianteira. Três vezes incita um Eumolpo mais e mais estafado à consumação do desejo (87.5-9): *Si quid uis, fac iterum. [...] Numquid uis? [...] Quare non facimus?*<sup>25</sup> Já exaurido, com uma indignação e uma sonolência que nada tinham de fingido ou estudado, o Bom Cantor devolve ao *puer* o estribilho (87.10): *Aut dormi, aut ego iam patri dicam.*<sup>26</sup>

Ao encerrar o episódio, Eumolpo identifica-se, finalmente, com o papel de pedagogo que os anfitriões lhe confiaram. Não o faz por estar convencido de que essa é a melhor atitude, mas simplesmente porque a fadiga e a insistência incansável do *puer* o irritaram. De alguma forma, Petrónio parece significar que a *luxuria* (excesso,

<sup>22</sup> 'Vénus, [...] senhora minha, se eu puder beijar este menino de forma que ele se não aperceba, amanhã lhe darei um par de pombas'; 'se o [...] puder acariciar com mão atrevida, sem que ele se aperceba, dar-lhe-ei, pela sua complacência, um par de galos lutadores dos mais aguerridos'; 'deuses [...] imortais, se deste menino adormecido conseguir uma união completa e de acordo com os meus desejos, em reconhecimento por esta felicidade lhe darei, amanhã, um esplêndido corcel da Macedónia, mas com uma única condição: que ele não dê conta de nada.'

<sup>23</sup> Cf. Dimundo, "La novella del fanciullo...", 146 e 149. Sobre a simbologia do cavalo, ver Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles – Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (Paris, 1982), s.v. *cheval*.

<sup>24</sup> (87.3): 'Ou dormes ou vou já dizer ao meu pai.' [...] 'Vou acordar o meu pai.'

<sup>25</sup> 'Se quiseres, podes fazer de novo. [...] Então, não queres mais? [...] Porque é que não fazemos outra vez?'

<sup>26</sup> Dimundo, "Da Socrate a Eumolpo...", 257, salienta, com acerto, que a repetição da ameaça dita pouco antes pelo rapaz representa «un vero e proprio *aprosdoketon*, che sorprende il *puer* e al tempo stesso il lettore».

saciedade) leva à morte (neste caso da *libido*).<sup>27</sup> Daí que uma certa contenção deva ser observada.

Eumolpo parodia a figura de Sócrates: não só a que aparece no *Banquete* de Platão, da qual é uma degradação cômica, como também a concepção idealizada que dele tinha o estoicismo contemporâneo de Petrónio, nomeadamente o de Séneca, que nele via a imagem do *sapiens*. Em oposição ao filósofo ateniense apresenta-se este Sócrates epicurista, que se comporta segundo as exigências do momento.<sup>28</sup>

O disfarce de Sócrates está de acordo com a impressão que Eumolpo deixara na mãe do miúdo (*tamquam unum ex philosophis*), mas as vestes de Sólon também lhe servem, em parte. Este poeta e legislador grego foi considerado, na Antiguidade, um dos Sete Sábios. A ele se atribuía uma das máximas gravadas no templo de Apolo, em Delfos: μηδὲν ἄγαν. É essa necessidade de moderação que aparece na sua *Eunómia* (frg. 3 Diehl) e, sobretudo, na chamada *Elegia às Musas* (frg. 1 Diehl). Ora o final do conto contém, precisamente, um apelo (embora burlesco) à moderação.

O Bom Cantor revelou-se um mau pedagogo, porque traiu os desígnios que tinham levado os progenitores do *puer* a confiarem-lhe o filho. Estes pais, por conseguinte, não estão abrangidos pelas críticas de Agamémnon. Um dado importante é que estes *parentes* pertencem a uma ou duas gerações anteriores à daqueles que constituem o alvo da crítica do retor. Uma vez que a aventura é colocada, como ficou dito, nos verdes anos de Eumolpo, os *parentes obiurgatione digni* enfileiram-se ou na geração do *fabulator* ou mesmo na do *puer*. Desde o tempo do *pater familiae* do conto e sua esposa, representantes de um passado mais salubre, há uma clara degradação até se atingir a actualidade. Os anciãos da sociedade contemporânea de Encópio (Eumolpo, a *anicula quaedam* de 6.4, o *pater familiae* de 8.2) e os pais das crianças em idade escolar, como Equíon (da geração do *puer*), é que são alvo da censura. Os costumes evoluíram, para pior.

Um último episódio interessa juntar à análise desta questão. Já em Crotona, o velho poeta embusteiro goza de uma popularidade e bem-estar que lhe fazem esquecer a má sorte anterior (125.1 sqq.). A riqueza que não possui o torna presa apetecida de todos os *heredipetae*, entre eles certa Filomela (140.1-11). Chegou a altura de a conhecer melhor (140.1):

<sup>27</sup> Conceitos explorados por William Arrowsmith, "Luxury and death in the *Satyricon*", *Arion* 5 (1966) 304-331. A eles voltaremos noutra capítulo.

<sup>28</sup> Ideia defendida por Sommariva, "Eumolpo, un 'Socrate epicureo'...", 39 sqq. A estudiosa reconhece, contudo, que este Sócrates parodiado, tal como o verdadeiro, desempenha um certo papel de fustigador dos costumes. Assim, o conto teria a função pedagógica de pôr em evidência a hipocrisia dos *pueri* (31).

*Matrona inter primas honesta, Philomela nomine, quae multas saepe hereditates officio aetatis extorserat, tum anus et floris extincti, filium filiamque ingerebat orbis senibus, et per hanc successionem artem suam perseuerabat extendere.*

Certa dama, das mais virtuosas, chamada Filomela, que muitas heranças frequentemente extorquirá valendo-se da juventude, agora, que estava entradota e de flor ressequida, impingia o filho e a filha aos velhos sem herdeiros. E, através desta sucessão, lá continuava a pro-pagar a sua arte.

O início do episódio está permeado de típica ironia petroniana: a designação de *matrona* (reforçada por *inter primas honesta*) e o nome *Philomela*<sup>29</sup> deixavam prever uma alta autoridade moral. Essa primeira impressão é desfeita pela referência ao seu *officium* interesseiro. Agora que a idade o não permitia (*anus et floris extincti*), continuava a exercer a arte através de prolongamentos seus (*filium filiamque*). É precisamente com esse objectivo que ela se dirige a Eumolpo (140.2):

*Ea ergo ad Eumolpum uenit et commendare liberos suos eius prudentiae bonitatique ... credere se et uota sua. Illum esse solum in toto orbe terrarum, qui praeceptis etiam salubribus instruere iuuenes quotidie posset.*

Ela, por conseguinte, veio ter com Eumolpo, <e afirmou> que confiava os filhos à sua sabedoria e bondade e que a si própria se depunha e às suas esperanças <nas mãos do velho>. Era ele o único, à face da terra, capaz de formar aqueles jovens, dia após dia, com saluta-res conselhos.

Vem confiar os filhos à *prudentiae bonitatique*<sup>30</sup> do ancião e exprime os próprios anseios em forma de *uota*. Como se viu no episódio anterior, Eumolpo designava igualmente as investidas sexuais como *uota*. Uma vez que Filomela se dirige ao falso rico com a proposta de este lhe educar os filhos, é provável que Eumolpo seja mais

<sup>29</sup> Filomela e Procne, filhas de Pandíon, rei de Atenas, estão ambas ligadas à ideia de violência e de sacrifício em defesa da integridade no tocante ao comportamento sexual. Sobre a relação que este episódio estabelece com a história do Menino de Pérgamo e da Matrona de Éfeso (111.1-112.8) ver R. Dimundo, "Il perdersi e il ritrovarsi dei percorsi narrativi (Petronio, 140.1-11)", *Aufidus* 2 (1987) 47-62.

<sup>30</sup> Sobre a forma indirecta como Petrônio alude a episódios de natureza sexual, ver Paolo Soverini, "Polisemia ed espressione 'indiretta': su taluni aspetti della trattazione petroniana di argomenti 'sessuali'", *BStudLat* 8 (1978) 252-269, estudo alargado em "Note di lettura alle due 'Milesie' petroniane", *Euphrosyne* 10 (1980) 97-105. Julia Fisher, "Métaphore et interdit dans le discours érotique de Pétrone", *CEA* 5 (1976) 5-15, salienta que existe, no *Satyricon*, uma interdição sexual e social, ligada sobretudo à homossexualidade, que leva a que os episódios deste teor sejam descritos de forma metafórica.

velho do que ela.<sup>31</sup> Por essa razão, talvez se possa admitir que a relação de idade entre ambos seja aproximadamente a mesma que existira, anos atrás, entre Eumolpo e o *puer*. Petrónio parece sugerir que a lição dada, então, pelo soldado/pedagogo foi bem acolhida e se difundiu por toda a sociedade. O jogo que ambos agora fazem é o mesmo que, antes, se estabelecera entre o *puer* e Eumolpo, embora o objecto do desejo seja a filha de Filomela. Um factor que pode favorecer este paralelo é a alta consideração moral em que, supostamente, esta mãe tem o falso *magister: illum esse solum in toto orbe terrarum*. Esta declaração é o eco daquela outra mais sincera, que fez a *mater* do Menino de Pérgamo, convencida da real pudicícia do pedagogo: *tamquam unum ex philosophis*.

Diferença fundamental é que essa *mater* de outrora queria, efectivamente, livrar o filho da corrupção moral, enquanto esta, num acordo tácito com o pretense mestre, oferece os rebentos como processo para satisfazer as suas ambições. Uma vez mais, as palavras de Encópio, sobre os professores, e as de Agamémnon, sobre os pais, se vêem confirmadas.

Recorde-se, por último, a descrição dos filhos de Filomela (140.4):

*Nec aliter fecit ac dixerat, filiamque speciosissimam cum fratre ephebo in cubiculo reliquit simulavitque se in templum ire ad uota nuncupanda.*

Se bem o disse, bem o fez: deixou a filha, que era um pedaço de mulher, e o irmão, ainda um rapazito, no quarto e fingiu ir ao templo fazer umas promessas.

O facto de os jovens serem um de cada sexo pode salientar a providência da mãe/alcoviteira, que, desta forma, está preparada para atender qualquer tipo de gosto dos 'clientes'. Outro ponto de contacto com o episódio decorrido em Pérgamo é que esta acção tem, igualmente, a suposta sanção divina (*simulavitque se in templum ire ad uota nuncupanda*).

Embora a proposta fosse adiantada veladamente, Eumolpo interpretou-a da forma que lhe convinha, e que já estava implícita; não tardou, por isso, a convidar a moça para a celebração dos ritos do amor (140.5), exortando-a *ut sederet supra commendatam bonitatem*.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Em 140.9 o poeta é designado como um *senex*. De Filomela, contudo, diz-se que é *anus et floris extincti*. De qualquer modo, deve ter menos idade que o aventureiro, pois os filhos são ainda muito jovens (cf. 140.4). Pelo tipo de vida que se adivinha que levou, os anos devem ter começado a pesar-lhe bem cedo.

<sup>32</sup> 140.7. Quanto ao duplo significado de *sedere*, consultar Soverini, "Polisemia...", 257-258. É bem visível, também, a ambivalência de *bonitas*, referida aqui e em 140.2, dessa vez por Filomela.

Um pormenor nada despiciendo é que se não ouvem as vozes das principais vítimas deste jogo superior de interesses: os dois jovens. Aceitam sem reacções a sorte para a qual foram impelidos. Não são, sequer, deformados, mas simplesmente objectos, títeres sem vontade. Na geração do *puer* ainda se escutam os seus comentários interesseiros e provocadores. Agora, nem isso.<sup>33</sup> A única voz de desesperado apelo é a do filho de Equión, mas sente-se que, a breve trecho, também ela será abafada.

Da análise feita neste capítulo, importa salientar que Agamémnon, ao responder a Encólpio, acata as acusações feitas pelo jovem à classe dos professores, como grandes responsáveis pela decadência da oratória e da cultura em geral. Salienta, contudo, que maior é a culpa dos pais, a cujas ambições o *magister* se tem de sujeitar, se não quer ficar sem *discipuli*. A questão residia em saber se estas afirmações poderiam ser veículo de uma crítica séria da parte de Petrónio aos modos como a educação era orientada. Para a elucidar se aplicou o mesmo método usado para a análise da formação dos *scholastici*: procurar ecos destas posições ao longo do romance. Na fala do liberto Equión se vê que não hesita em sacrificar aos seus interesses os sonhos do filho, com a mesma frieza com que lhe matou os *cardeles*. Em Eumolpo, no *puer*, em Filomela e seus filhos se notam as marcas de uma degradação crescente da consciência dos pedagogos, dos pais e dos filhos, até se atingir um patamar de amoralidade, abulia, que é, na realidade, uma forma de morte. Essa degeneração é pautada pela referência a um passado de maior equilíbrio, cada vez mais distante. Desautoriza-o o sono de um *pater familiae*, que entorpece também a *mater* extremosa, e que já não é recordado senão como ameaça inerme em questiúnculas de amantes.

Onde param os defensores dos bons costumes? É a resposta a esta questão que se buscará no próximo capítulo.

---

<sup>33</sup> No capítulo seguinte, a propósito do episódio de Quartila, se verá uma realidade semelhante.

DISSOLUÇÃO DO *MOS MAIORVM*

*Hospes, quod deico paullum est: asta ac pellege.  
 Heic est sepulcrum hau pulcrum pulcrae feminae.  
 Nomen parentes nominarunt Claudiam.  
 Suom mareitum corde deilexit souo.  
 Gnatos duos creauit. Horunc alterum  
 In terra linquit; alium sub terra locat.  
 Sermone lepido, tum autem incessu commodo.  
 Domum seruauit, lanam fecit. Dixi. Abei.\**

De forma lapidar, o texto proposto em epígrafe concentra os predicados da verdadeira *matrona*. A beleza (*sepulcrum hau pulcrum pulcrae feminae*);<sup>1</sup> o amor sincero dedicado ao marido (*suom mareitum corde deilexit souo*); os filhos que trouxe à luz (*gnatos duos creauit*); a afabilidade do discurso e a graça do andar (*sermone lepido, tum autem incessu commodo*); a dedicação ao governo do lar (*domum seruauit, lanam fecit*).

Todos estes predicados se encontram em Filomela, mas invertidos. Também fora bonita, em seu tempo. Ainda não desceu ao sepulcro, mas Crotona assemelha-se a um grande campo assolado pela peste dos *heredipetae*, que esperam a morte daqueles a quem almejam depredar os haveres. Dela se não diz que tivesse marido, mas sugere-se que deve ter conhecido muitos homens, que nunca amou, a não ser por dinheiro. Tem dois filhos, ambos vivos, porém destituídos de vontade própria. Exprime-se num discurso hábil, mas com o único fim de melhor iludir as vítimas eleitas. E o *officium* que exerce, a forma de *domum seruare*, não se pode comparar à recatada ocupação de Cláudia: a lã que Filomela trabalha foi tosquiada na pele dos amantes-ovelhas.

---

\* Epitáfio do tempo dos Gracos, encontrado em Roma e desaparecido depois do séc. XVI. Cita-se pela edição de Alfred Ernout, *Recueil de textes latins archaïques* (Paris, 1938). Tradução: 'Forasteiro, breve é o que tenho para dizer: pára e lê até ao fim. / Aqui se vê o sepulcro não pulcro de uma pulcra mulher. / Pelo nome de Cláudia seus pais a nomearam. / Seu marido amou-o de todo o seu coração. / Dois filhos gerou. Desses, um / deixa sobre a terra, o outro sob a terra o aloja. / Espirituosa a sua conversa, gracioso o seu andar. / Zelou a casa, fiou a lã. Disse. Podes ir.'

<sup>1</sup> O jogo de palavras assenta na falsa etimologia do termo *sepulcrum*, decomposto em *se-*, prefixo que marcaria a ausência, e *pulcrum*, 'belo'. Cf. Ernout, *ad loc.*

Haverá, no *Satyricon*, alguma mulher que corresponda ao modelo de Cláudia? Será o *mos maiorum* defendido por algum dos seus tradicionais representantes? É o estudo destas duas questões que se propõe neste capítulo.

Baluartes dos bons costumes eram os anciãos, marcados pelo tempo e pela vida, a quem a experiência aconselhava maior ponderação. No capítulo precedente, analisou-se a actuação de dois membros desse escalão etário: Eumolpo e Filomela. E se ambos se mostravam diligentes na educação dos mais jovens, certo é que o faziam apenas em proveito pessoal, valendo-se da ingenuidade ou da abulia dos seus formandos. Mas outros há, na aparência mais discretos, mas igualmente ávidos de tórbidos negócios. A sua presença nota-se desde os primeiros momentos da parte conservada do romance.

Distraído a ouvir a resposta de Agamémnon à intervenção que pouco antes fizera, Encólpio não se havia apercebido de que Ascilto o abandonara na escola de retórica (6.1). Temendo que o companheiro pudesse ficar a sós com Gíton,<sup>2</sup> o jovem orador lança-se, assim que pode, no seu enalço. Mas as ruas eram desconhecidas e ele mais não conseguia do que andar às voltas e regressar sempre ao mesmo lugar. Estava encurralado no labirinto que era a cidade desconhecida.<sup>3</sup> Precisava de encontrar uma Ariadne que lhe indicasse o caminho da salvação (6.3-7.3):

*Itaque quocumque ieram, eodem reuertebar; donec et cursu fatigatus et sudore iam madens accedo aniculam quandam, quae agreste holus uendebat, et «Rogo,» – inquam – «mater, numquid scis ubi ego habitem?».*

*Delectata illa urbanitate tam stulta et «Quidni sciam?» – inquit, consurrexitque et coepit me praecedere. Diuinam ego putabam et subinde ut in locum secretiorem uenimus, centonem anus urbana reiecit et «Hic» – inquit – «debes habitare». Cum ego negarem me agnoscere domum, uideo quosdam †inter titulos† nudasque meretrices furtim spatiantes. Tarde, immo iam sero intellexi me in fornice esse deductum.*

Por isso, fosse eu para onde fosse, voltava sempre ao mesmo sítio; vai senão quando, cansado destas correrias e já empapado em suor, me aproximo de certa velhota, que vendia hortaliça do campo, e lhe pergunto: «Por favor, tiazinha, não saberás por acaso onde é que eu moro?»

<sup>2</sup> Embora a ordem destes capítulos iniciais não seja clara, os possíveis receios de Encólpio parecem ser confirmados pelas palavras de Gíton, que acusa Ascilto de ter assaltado o seu pudor na ausência do primeiro. Cf. 9.2-5.

<sup>3</sup> No cap. 6 se retomará o tema do labirinto e o significado que pode assumir dentro do *Satyricon*.

Ela achou muita graça a cortesia tão néscia e respondeu: «Pois não havia de saber?» E prontamente se levantou e se pôs a andar à minha frente. Já eu via nela uma inspirada dos deuses. Logo que chegámos a um canto mais escuso, a simpática velhota afastou uma cortina e disse: «É aqui que deves morar.» Negava eu a pés juntos reconhecer a casa, quando vejo uns tipos que vagueavam a furta-passo entre etiquetas e rameiras em pelota. Tarde, já mesmo fora de horas, percebi que ela me tinha levado para um bordel.

Encólpio trazia estampados no rosto a desolação e o cansaço: *cursu fatigatus et sudore iam madens*. Deste desalento o vem retirar a hipótese de uma saída: a *anicula quaedam*,<sup>4</sup> de mester inofensivo (*quae agreste holus uendebat*). Qual não foi o espanto e alegria do jovem ao constatar que ela estava disposta a ajudá-lo, com todo o desembaraço e sem fazer, sequer, perguntas (*diuinam ego putabam*).<sup>5</sup> Essa ingenuidade, que tantos dissabores lhe iria trazer, não o deixa desconfiar do *locus secretior* para onde se dirigem, nem a prontidão da velha lhe permitia supor o engano que o ameaçava. É ainda com simplicidade que pretende resistir ao incisivo *Hic debes habitare*. Encólpio mal podia acreditar! Aquela tiazinha prestável tinha-o conduzido a um antro de rameiras. Que até ao último instante acreditara nas boas intenções dela, está a prová-lo o tempo que demorou a entender o dolo: *tarde, immo iam sero intellexi*. Na verdade, a velha tem algumas desculpas do seu lado: não era tonta a pergunta do rapazote? Mas porque não reparou ela no ar perplexo do jovem? Porque a única ajuda que estava disposta a dar era conduzi-lo *in fornicem*. Porque não desconfiou Encólpio da prontidão da *anicula*? Por ingenuidade, certamente, por desalento, mas também porque esperava daquela pessoa idosa um comportamento muito diferente (e, com ele, o leitor

<sup>4</sup> Juntar a esta designação imprecisa a do *pater familiae* (8.2) e a do *equus Romanus, ut aiebant, infamis* (92.10), que fazem parte de episódios a analisar ao longo deste capítulo. O facto de não terem nome poderá ser uma forma de os tornar personagens-tipo, representantes do nível etário ou classe a que pertencem. Da *matrona quaedam Ephesi* (111.1) também se não indica nome, mas a sua vinculação a Éfeso cria na mente do leitor determinado horizonte de expectativas, que ela primeiro contraria, mas acaba, como se verá, por justificar.

P. G. Walsh, *The Roman novel...*, 87, ao considerar o passo da *anicula quaedam*, reconhece nele uma possível paródia literária: «As Aeneas was directed to Carthage by his mother Venus, so this *mater* leads the way for Encolpius – to a local brothel.» Neste episódio, como no que envolverá o respeitável *pater familiae*, Walsh vê apenas uma síntese cômica de *satura* e de *σατυρικá*. Não há dúvida de que estes elementos estão presentes, mas Walsh, como se tentará demonstrar, não está a ser totalmente justo com Petrónio.

<sup>5</sup> Partindo das subtis distinções de Beck ("Some observations...", "Encolpius at the *Cena*..."), será legítimo pensar que o comentário *delectata illa urbanitate tam stulta* pertença ao Encólpio-narrador, pois a aflição do Encólpio-protagonista lhe não permitiria essa reflexão, nem o admite o seu comportamento, antes de entender a trapaça a que fora atraído.

de Petrónio). O episódio é deliberadamente cómico, mas, no fundo, a actuação da velhota talvez esteja a ser condenada.

Encólpio foge, entre maldições atiradas à serviçal avozinha, e vai chocar, à saída, com o próprio Ascilto, tão esbaforido como ele (7.4): *putares ab eadem anicula esse deductum*.<sup>6</sup> Algo animado pela desdita do companheiro, logo lhe pergunta o que faz em paragens tão inconvenientes. É a vez de Ascilto contar a sua história (8.1-3):

*Sudorem ille manibus deterisit et «Si scires» – inquit – «quae mihi acciderunt!» «Quid noui?» – inquam ego. At ille deficiens «Cum errarem» – inquit – «per totam ciuitatem nec inuenirem quo loco stabulum reliquisset, accessit ad me pater familiae et duces se itineris humanissime promisit. Per anfractus deinde obscurissimos egressus in hunc locum me perduxit prolatoque peculio coepit rogare stuprum.»*

Depois de limpar o suor com as mãos, ele desabafou: «Se soubesses o que me aconteceu!» «Que há de novo?» – indaguei. «Andava eu a vaguear por toda a cidade» – continuou, quase sem fôlego – «e não havia maneira de encontrar o sítio onde deixara a locanda, quando veio ter comigo um pai de família e, com toda a simpatia, se ofereceu para me indicar o caminho. Depois enfiou por ruelas tortuosas e muito escuras, até me trazer a este sítio; e, de paga em punho, se me pôs a convidar para a pouca-vergonha.»

Ascilto encontrava-se em situação semelhante à do companheiro: *cum errarem per totam ciuitatem nec inuenirem quo loco stabulum reliquisset*. Mas se, no caso anterior, fora Encólpio a interpelar a *anicula quaedam*, agora é um *pater familiae* a oferecer-se, *humanissime*, como guia. Se Encólpio se mostra, com frequência, ingénuo e medroso, Ascilto é, as mais das vezes, insensível, resoluto e descarado.<sup>7</sup> Mesmo assim, não achou estranho que o senhor de aspecto respeitável o levasse *per anfractus obscurissimos*. Pela mesma razão, ficou surpreendido com a reacção do velho: *prolatoque peculio<sup>8</sup> coepit rogare stuprum*. A aventura com o *pater familiae* acaba por ser ainda mais chocante do que com a *anicula*. Esta tinha-se limitado a conduzir Encólpio a um lupanar, do qual auferiria, possivelmente, uma comissão; aquele chega ao ponto de pedir para si próprio os favores amorosos do jovem. E tudo indica que a simples recusa de Ascilto

<sup>6</sup> 'Dir-se-ia que a mesma velhota o tinha conduzido.'

<sup>7</sup> Cf. e.g. 9.6 sqq., 80.1-8, 97.1 sqq.

<sup>8</sup> P. Soverini, "Polisemia ed espressione 'indiretta'...", 264, sugere que *peculium*, além do significado imediato de 'dinheiro', «pare anche altrove in grado di assumere un valore metaforico-osceno, nell' allusione al 'patrimonio' costituito dal membro virile».

não tenha sido suficiente para o deter.<sup>9</sup> Acresce, ainda, que (se *peculium* não tiver valor equívoco) o *pater familiae* lhe terá oferecido dinheiro pela prestação desejada. Atendendo ao normal comportamento de Ascilto<sup>10</sup> – e, de resto, também de Encólpio e de Gíton –, chega a surpreender um pouco que se não tenha mostrado receptivo à proposta do velho. Talvez Ascilto, embora tão liberal naquele tipo de concessões, tenha julgado que tal solicitação, vinda da boca de uma pessoa de quem esperava um comportamento bem diferente, era, de facto, excessiva. Talvez o próprio Ascilto tenha ficado *escandalizado* com atitude tão pouco ortodoxa – o que só reforça a gravidade da infracção cometida.

Por outras palavras: Encólpio e Ascilto, apesar de levarem vida dissoluta, não deixam de olhar com espanto e mesmo repúdio a atitude destes dois anciãos, de quem esperavam, no meio da rede inextricável de enganos que de todo o lado os enleia, uma actuação honesta e de leal ajuda. Mas nem esse apoio esperado os favorece: os mais idosos são os primeiros a darem exemplo de corrupção e torpeza.

Poderá argumentar-se que estes dois velhos fazem parte das classes inferiores, por princípio e natureza mais inclinadas a pensar no proveito imediato do que em questões de ética. Entre a aristocracia, herdeira directa de melhor tradição, certamente se colheria comportamento bem distinto. Verdade seja que o mundo do *Satyricon* é, sobretudo, constituído por personagens de baixa extracção social. Apesar disso, há alguns episódios que envolvem pessoas de um estrato superior. O mais claro é o que aparece na aventura, narrada por Eumolpo, dos banhos públicos. O Bom Cantor tentara declamar aí um poema, mas esteve a ponto de apanhar uma surra. Expulso do balneário, começou a clamar por Encólpio, ao mesmo tempo que certo jovem – Ascilto em pessoa, igualmente indignado – gritava por Gíton. Do velho todos se puseram a caçoar, arremedando-o, enquanto rodeavam Ascilto para admirarem e aplaudirem a sua desmarcada virilidade.<sup>11</sup> O próprio Eumolpo ficou impressionado com tamanho favor divino. Mas eis que, de entre os circunstantes, um se destaca (92.10-11):

---

<sup>9</sup> Cf. 8.4: *nisi ualentior fuisset, dedissem poenas*: 'não fora eu mais forte e teria mesmo de amargar'.

<sup>10</sup> Cf. as revelações, já discutidas, que faz a Encólpio, sobretudo 9.9: *cuius eadem ratione in uiridario frater fui, qua nunc in deuersorio puer est*. E acrescentem-se os desabafos de Encólpio em 81.4.

<sup>11</sup> C. Gill, "The sexual episodes...", 180, salienta que, mais do que cenas de *voyeurisme* e de exibicionismo, como afirmara Sullivan (*Il Satyricon*..., 235-242), os passos de natureza sexual se afirmam como *spectaculum* teatral. Assim, «the brief glimpse of a *pater familiae* tampering with Ascyltus in a brothel, and (in a double sequence of observation) the picture which Eumolpus gives of Ascyltus' *inguinum pondus tam grande* being viewed and applauded by those present in the baths (*Sat.* 8 and 92), are offered as curious and comic spectacles for the imagination of the interlocutor».

*Itaque statim inuenit auxilium. Nescio quis enim, eques Romanus, ut aiebant, infamis, sua ueste errantem circumdedit ac domum abduxit, credo, ut tam magna fortuna solus uteretur. At ego ne mea quidem uestimenta ab officioso <custode> recepissem, nisi notorem dedissem. Tanto magis expedit inguina quam ingenia fricare!*

Por isso, depressa encontrou auxílio. Foi o caso de um não-sei-quem – certo cavaleiro romano de péssima fama, segundo afirmavam – que, ao vê-lo a vaguear, o cobriu com a capa e o desviou para sua casa, para desfrutar sem concorrência, cuidou eu, de tamanho maná. Eu, porém, nem sequer a minha roupa teria recebido do zeloso guarda do vestiário, se não tivesse apresentado um fiador. Quanto mais não vale polir o sexo que o siso!

A primeira nota é positiva, pois alguém se oferece logo para vir em socorro do jovem (*statim inuenit auxilium*). Esta prestabilidade torna-se característica: encontrou-se a mesma franqueza aparente na *anicula quaedam* e no *pater familiae*. Também neste caso, o solícito ajudante não tem nome; trata-se de certo *eques Romanus*, um elemento da aristocracia. No entanto, a caracterização vai mais longe: *ut aiebant, infamis*. Esta apreciação pode ser sugerida pela inveja relativa dos outros circunstantes ou pela maior experiência de Eumolpo,<sup>12</sup> que se não deixa iludir pela aparente generosidade do cavaleiro (*sua ueste errantem circumdedit ac domum abduxit*). Se fosse Encólpio a narrar a aventura, talvez não fizesse o comentário que, de imediato, se segue: *credo, ut tam magna fortuna solus uteretur*. Eumolpo conhece bem a realidade que o rodeia e não se deixa enganar por dúbios exemplos de hospitalidade, ainda que venham de um cavaleiro. Enquanto Ascilto até beneficiou de veste alheia, Eumolpo teve de oferecer uma garantia, para levantar roupa – que era sua. Por essa razão comenta, desiludido: *tanto magis expedit inguina quam ingenia fricare!*

Todo o episódio se desenrola com a comicidade sardónica de Petrónio. Ainda assim, não deixa de estar presente o travo de algum desconcerto. Afinal, o único acolhimento que se dá a um poeta é a ameaça de uma surra, que mais toca Eumolpo na alma do que o feriria no corpo. É certo que o Bom Cantor não tem a noção da oportunidade e que Petrónio está a corporizar nele a figura do poeta maníaco, que não consegue viver sem *versejar* nem declamar: mas a frechada ao auditório também foi disparada. E, com ela, a amarga constatação de que os próprios membros da aristocracia são os primeiros a protagonizar actos de aparente generosidade, mas de reconhecido teor interesseiro.

---

<sup>12</sup> *Nescio quis* denuncia logo o desdém do poeta.

Se já não servem de refúgio estes defensores tradicionais dos bons costumes, onde procurar a orientação e o exemplo necessários? A única via que parece restar é a da religião. No *Satyricon*, os representantes oficiais da divindade são apenas as sacerdotisas de Priapo: Quartila e Enótea. Sobre elas e seus mais directos colaboradores convirá discorrer a seguir.

Depois da aventura no foro com a capa (12.1-15.9), e recuperado o pequeno tesouro, oculto na bainha, Encólpio e Ascilto dirigem-se alegremente para a locanda. Uma vez aí, fecham a porta<sup>13</sup> e, festejando as graças da Fortuna, devoram o jantar preparado pela diligência de Gíton. Mas breve engano de alma foi o deles, pois alguém bate à entrada do refúgio, com uma violência que deixa adivinhar problemas. Era a escrava de Quartila a anunciar a vinda da sacerdotisa, que os arrastaria para uma aventura mais dolorosa que prazenteira (16.1-26.6).

Segundo parecem indicar as palavras da serva e da própria Quartila, a sacerdotisa vem procurar desagravo para o sacrilégio em que incorreram os três amigos, ao observarem os ritos místéricos em honra de Priapo.<sup>14</sup> Ao longo da sua teatral intervenção (17.1-18.7), Quartila vai oscilando entre o choro convulso e o riso histérico, entre ameaças de graves retaliações divinas e humanas e humildes pedidos de colaboração, entre afirmações de poder e promessas de sentida complacência. Todas estas reacções contraditórias ajudam a pôr a descoberto a hipocrisia de Quartila e a verdadeira intenção que governa os seus actos: beneficiar ela própria do desagravo ao deus – uma orgia que, provavelmente, se estenderia por vários dias e noites.<sup>15</sup> Mas Encólpio

---

<sup>13</sup> Fechar-se dentro de casa é uma defesa que se mostra pouco eficiente; neste sentido se exprime Vincenzo Ciaffi, *Struttura del Satyricon* (Torino, 1955), e.g. 36. Não evita que Quartila os vá ameaçar, nem impede, por exemplo, que Ascilto entre na locanda à procura do desaparecido Gíton (97.7-8). Às vezes a porta torna-se, pelo contrário, um empecilho (e.g. 79.5-7) que pode mesmo levar ao desespero (94.7-8). Cf. ainda as várias tentativas para saírem da casa-labirinto de Trimalquião, de que se falará no cap. 6. Gian Paolo Caprettini, "La 'porta'. Valenze mistiche e funzioni narrative", in *Simboli al bivio* (Palermo, 1992) 94-112, afirma (94): «La porta sta a indicare la separazione e insieme lo scambio, l'isolamento e l'incontro, la curiosità e la conoscenza, il movimento e la sosta della sorpresa; puro significante tra il 'dentro' e il 'fuori', tra l' 'io' e l' 'altro', è il limite ancipite della conoscenza, tra futuro e passato, come simboleggiava il Giano bifronte, posto a sorvegliare insieme l'entrata e l'uscita.»

<sup>14</sup> Cf. 16.3 e 17.8.

<sup>15</sup> Notar que, como consequência do sacrilégio, Quartila alegou ter chegado a temer um *tertiana impetus* (17.7). A *medicina* ou *remedium* que lhe foi indicado num sonho, e que Encólpio acata mesmo sem conhecer (18.3), é prontamente iniciada ainda na locanda (19.2, 20.2), e continua em casa da sacerdotisa. Embora a sucessão das várias peripécias da narrativa, até se atingir o episódio da *Cena*, seja muito confusa e pouco segura, é possível que o *tertius dies* (26.7) que se refere no início do *Festim* contenha uma alusão ao terceiro dia consecutivo de festa em casa

e os companheiros depressa começam a temer pelo que os espera (18.7):

*Complosis deinde manibus, in tantum repente risum effusa est ut timeremus. Idem ex altera parte et ancilla fecit quae prior uenerat, idem uirguncula quae una intrauerat.*

Em seguida, bateu as palmas e desatou numa gargalhada tão repentina que nos enchemos de temor. Outro tanto fez, por seu turno, a criada, que em primeiro lugar chegara, e o mesmo se diga da miudita que com ela tinha entrado.

Este passo permite ilustrar a mudança brusca de humores da sacerdotisa, que, por não ter justificação visível, deixa aterrorizados os três companheiros (*ut timeremus*). Além de salientar a teatralidade ensaiada de todos os actos,<sup>16</sup> mostra também a sintonia em que se encontram Quartila, a *ancilla* e a *uirguncula*, ou seja, Psique e Pâniquis.<sup>17</sup>

Nesta altura, talvez sejam vantajosas certas considerações sobre o significado de alguns destes nomes. *Quartilla* é um dos poucos nomes latinos que aparecem no romance. Nele se tem visto uma alusão burlesca a Octávia, mulher de Nero, exilada em 62 sob a acusação de adultério.<sup>18</sup> Gareth Schmeling<sup>19</sup> apresenta outra interpretação,

de Quartila. Por outro lado, três dias de desagravo parecem quadrar bem com o *tertianae impetus*.

<sup>16</sup> Muito elucidativos, a este respeito, Gerald N. Sandy, "Scaenica Petroniana", *TAPhA* 104 (1974) 329-346 e Costas Panayotakis, "Quartilla's histrionics in Petronius, *Satyrica* 16.1-26.6", *Mnemosyne* 47 (1994) 319-336. Sobre a provável hipocrisia de Quartila e a possível paródia à subtil argumentação de Séneca em matéria de clemência, considerar Grazia Sommariva, "La sapientia di Quartilla – una rilettura di Petr. *Satyr.* 18.6", *A&R* 35 (1990) 78-88. Análise de todo o episódio como uma iniciação nos mistérios de Priapo, rito que envolveria a morte simbólica, em Paola Cosci, "Quartilla e l'iniziazione ai misteri di Priapo (*Satyricon* 20.4)", *MD* 4 (1980), 199-201. Ver ainda, sobre todo o episódio, Andrea Aragosti, Paola Cosci, Annamaria Cotrozzi, *Petronio: l'episodio di Quartilla* (*Satyricon*, 16-26.6), (Bologna, 1988). Quanto aos aspectos teatrais em Petrónio, é fundamental o estudo de Panayotakis, *Theatrical elements in the Satyrica of Petronius* (Leiden, New York, Köln, 1995).

<sup>17</sup> Cf. e.g. 20.2, 20.8 e 25.1-3. Michele Coccia, "«*Multa in muliebrem leuitatem coepit iactare...*» (Le figure femminili del *Satyricon* di Petronio)", *La donna nel mondo antico*, Atti del II Convegno Nazionale di Studi (Torino, 1989) 121-140, p. 133, nota que Psique se mostra digna serva de Quartila, ao tomar um papel activo na animação de todo o episódio, e que os *innumerabilia oscula* (20.8) que Pâniquis dá a Gíton são como que uma preparação para as bodas burlescas que daí a pouco vão ser celebradas entre ambos.

<sup>18</sup> Cf. e.g. P.G. Walsh, *The Roman novel...*, 90. Pode encontrar-se uma primeira introdução ao estudo do significado dos nomes do *Satyricon* no *Index personarum* da edição Ernout do romance: *Pétrone – Le Satiricon* (Paris, 1970).

<sup>19</sup> "The literary use of names in Petronius' *Satyricon*", *RSC* 17 (1969) 5-10. O estudioso, contudo, salienta apenas o seu carácter cómico (7).

acaso mais sugestiva (9): «Quartilla (four-bit whore, or a prostitute priced at a *quadrans*) is a fanatical priestess of the fertility god Priapus, and practices what she preaches.» Pode ser, igualmente, uma forma de acentuar a crítica à religião, patente neste e noutros passos: algo como uma sacerdotisa 'de meia-tigela'. Já o nome da *uirguncula* provém do grego: παννυχίς, 'toda a noite' ou 'festa nocturna'. Schmeling salienta que o termo constitui o equivalente da palavra latina *peruigilium*. A criança é «the unfortunate victim of a deflowering ceremony called a *peruigilium* in honor of Priapus».<sup>20</sup> Assim, a religião está representada por alguém com uma idoneidade e vida pouco diferentes das de uma vulgar rameira.<sup>21</sup> E o *nomen* da *uirguncula* será uma espécie de *omen* do que a espera pouco depois. Pâniquis está destinada a ser oferecida como vítima num *peruigilium* farsesco, teoricamente em honra de Priapo, mas, na realidade, celebrado para realizar as fantasias lúbricas dos seus mais directos servidores.

Que pensará Pâniquis da sorte que lhe traçaram? A nenhuma das mulheres ocorreu pôr tal questão. Quem a levanta é Encólpio, alarmado com o destino de Gíton<sup>22</sup> e realmente duvidoso da capacidade da *puella satis bella et quae non plus quam septem annos habere uidebatur* [...] *ut muliebris patientiae legem posset accipere*.<sup>23</sup> Quartila atalhou, de imediato, com o seu próprio exemplo (25.4-6): acaso se lembrava ela de alguma vez ter sido donzela? O seu ímpeto amoroso era quase proverbial! Encólpio emudece, vencido. Durante estes infrutíferos protestos não se ouve uma palavra sequer dos principais visados. Iriam os actos trair algum sentimento que não ousara ultrapassar a barreira dos dentes?

Inebriada de lascívia, à ideia do *spectaculum*, Quartila apressava os noivos. Como reagiriam eles ao tálamo nupcial? Que todos se surpreendam, com Encólpio (26.3):

*Sine dubio non repugnauerat puer, ac ne puella quidem tristis  
expauerat nuptiarum nomen.*

Em boa verdade, nem o miúdo oferecera resistência, nem a menina, longe de ficar triste, mostrara qualquer terror ao ouvir falar de casamento.

<sup>20</sup> *Ib.* 9. Cf. 21.7.

<sup>21</sup> Esta situação é, de certa forma, atenuada pelo facto de o deus a quem se dedica o culto ser Priapo, divindade que se presta, com frequência, a cerimónias e actos obscenos.

<sup>22</sup> Cf. 25.3 *obstupui ego*: 'por mim, fiquei varado'.

<sup>23</sup> (25.2) 'miúda bastante bonitinha e que parecia não ter mais do que sete anos' [...] (25.3) 'para poder suportar o papel que a uma mulher compete'.

Gíton, afeito à *muliebris patientia*, não repele, desta vez, a toga viril.<sup>24</sup> E Pâniquis, a quem a idade deveria exigir outro *lusus*, não se assusta com a imagem de uma iniciação precoce. A Encólpio, como ao leitor de qualquer época, impressiona não só a perda irreversível da inocência sufocada à nascença, como também o lúbrico entusiasmo com que a sacerdotisa arrasta o jovem para a contemplação do jogo infantil (26.4-5).

Quando o mundo se encontra mergulhado em medo, engano, insegurança, resta procurar na divindade o apoio que os homens recusam. Mas os deuses não se podem contemplar e exprimem-se em linguagem iniciática. Por isso, torna-se necessária a mediação de um representante seu que oriente e ilumine. Quartila diz ser um desses ministros. E que testemunho deixa ela aos fiéis? Um exemplo vivo de oportunismo, amoralidade, até de heresia, decorrente do seu fervor hipócrita e interesseiro. A couraça da religião serve-lhe de desculpa para cobrir a realização das mais depravadas fantasias. Que pode a alma humana fazer quando com esta sacerdotisa convive? Ser escrava resignada e atrair os outros a igual patamar de servidão, de negação da vontade. Em Pâniquis se encontra a mesma tácita complacência que há-de aparecer nos filhos de Filomela e representa um sintoma inequívoco de crise.

Chegado a Crotona, Encólpio irá conhecer outra sacerdotisa de Priapo – Enótea –, agora para ver se esta o consegue livrar da impotência que lhe veda a união com Circe. Quem o leva à cabana de Enótea é Proseleno, que já antes procurara animar as forças do jovem e que pagara com a expulsão as consequências da ineficácia do remédio.<sup>25</sup> O nome das duas velhas é cómico e expressivo. Προσέληνος ajuda a visualizar o retrato físico da sua portadora, pois significa 'mais velha do que a lua'. Enótea provém de οἶνος e θεά, 'deusa do vinho', alusão clara ao gosto que nutre pelas bebidas alcoólicas.<sup>26</sup>

Como Quartila, também Enótea se empenha em referir o poder que possui (134.11-12). E Encólpio fica, uma vez mais, impressionado e receoso (135.1). Por isso, resolve acatar, como fizera antes, as

<sup>24</sup> Cf. 81.5. Adiante se retomará este ponto.

<sup>25</sup> Cf. 131.1-7, 132.5 e 134.1 sqq.

<sup>26</sup> Cf. 136.11 e 137.13. Em 137.10 parece servir-se do vinho para exercer a arte da adivinhação. O cepticismo que Encólpio revela no tocante à validade dos juízos da velha pode veicular as ideias do próprio romancista.

Sobre os possíveis antecedentes literários que Petrônio conjuga neste episódio, ver, de Alessandro Perutelli, "Enotea, la capanna e il rito magico: l' intreccio dei modelli in Petron. 135-136", *MD* 17 (1986) 125-143, e de Patricia A. Rosenmeyer, "The unexpected guests: patterns of *xenia* in Callimachus' *Victoria Berenices* and Petronius' *Satyricon*", *CQ* 61 (1991) 403-413.

directrizes desta sacerdotisa. Há, contudo, uma pequena diferença: no primeiro caso, aceita cooperar por compaixão e por medo (18.2: *ego eodem tempore et misericordia turbatus et metu*); agora fá-lo por temor e pela vaga esperança de recuperar a virilidade perdida.<sup>27</sup>

Na confusão que envolvera a preparação da mezinha que revigoraria Encólpio, este acaba por ficar sozinho na cabana. Nessa altura, é atacado por três gansos sagrados.<sup>28</sup> O doente, sem contemplações, ali mesmo tirou a vida ao que parecia ser o chefe do bando. Desamparados, os outros puseram-se em fuga e o *corpus delicti* foi escondido atrás da cama. Encólpio preparava-se para deixar o local, quando regressa Enótea, que, ao inteirar-se do sucedido, desata em gritaria desvairada, ameaçando com o sacrilégio que constitui a morte das *Priapi deliciae*, com as autoridades e com a posição comprometida em que ficava o seu sacerdócio (137.2-3).<sup>29</sup> Enfadado com aqueles excessos de alarido, Encólpio faz uma proposta que é prontamente aceite (137.6-8):

«*Ecce duos aureos pono, unde possitis et deos et anseres emere.*» *Quos ut uidit Oenothea, «Ignosce,» – inquit – «adulescens, sollicita sum tua causa. Amoris est hoc argumentum, non malignitatis. Itaque dabimus operam ne quis hoc sciat. Tu modo deos roga ut illi facto tuo ignoscant.»*

«Tomem lá duas moedas de ouro. Com elas poderão comprar deuses e gansos.» Quando as viu, Enótea atalhou: «Desculpa, meu rapaz. A minha aflição é por pensar em ti. Estou a agir para teu bem, não por maldade. Vamos mas é trabalhar para que ninguém saiba de nada. E tu trata já de pedir aos deuses que perdoem a tua falta.»

<sup>27</sup> Num como noutro caso, a experiência traz-lhe apenas dissabores. Em Crotona, o jovem submetera-se já aos tratamentos revigorantes de Proseleno (131.4-7 e 134.3). A violência do tratamento aplicado por Proseleno (134.4) e por esta e Enótea (138.1-4) faz com que Encólpio fuja a toda a pressa, temendo pela própria vida.

<sup>28</sup> Eventos narrados entre 136.4-137.8.

<sup>29</sup> São nítidas as semelhanças de atitude e da argumentação de Enótea com as que assumira Quartila, no passo anteriormente analisado. Tal como esta, a velha sacerdotisa de Priapo, ao conseguir a reparação pretendida, irá assumir uma atitude de hipócrita clemência e de falso altruísmo. Recorde-se, ainda, que Proseleno ecoa os sentimentos de Enótea, da mesma forma que Psique e Pâniquis estavam em sintonia com os de Quartila. Por último, a causa do agravo está, em ambos os casos, ligada ao deus Priapo: contemplação das cerimónias secretas em sua honra, no primeiro caso, e assassínio de um dos gansos ao deus dedicados, no segundo. T. Wade Richardson, "The sacred geese of Priapus? (*Satyricon* 136.4f.)", *MH* 37 (1980) 98-103, sustenta que os gansos não são sagrados. A glosa *sacri* (136.4) seria uma interpolação derivada da expressão *Priapi delicias*. Os argumentos parecem insuficientes, pois o carácter sacro destes animais insere-se bem dentro da economia narrativa do episódio.

A teatralidade e hipocrisia do inicial chorrilho de lamentos ficam a descoberto perante a onnipotência do dinheiro, capaz de *et deos et anseres emere*. Por isso, são plenamente justificadas as reflexões, em verso, de Encólpio sobre o poder da riqueza (137.9). Enótea, como Quartila, muda imediatamente de humor e procura mostrar uma falsa solicitude (*sollicita sum tua causa, amoris est hoc argumentum, non malignitatis*). Lembra, logo a seguir, a necessidade de sigilo (*dabimus operam ne quis hoc sciat*) e, para salvar as aparências, aconselha o jovem a pedir o perdão dos deuses.<sup>30</sup> Encólpio, contudo, não vai cair duas vezes no mesmo erro. É com evidente ironia que vê o ganso sagrado feito pitêu para alimentar o seu impune assassino.

Impõe-se pela clareza a conclusão que se pode extrair da análise destes dois episódios. Os representantes humanos dos deuses podem alinhar ao lado dos anciãos e da aristocracia. Sem excepção, os baluartes tradicionais dos bons costumes abrem fendas em toda a sua extensão. A orientação – mesmo assim fraca – provirá doutro quadrante. Antes de a ela nos referirmos, convirá dedicar algum tempo a um tema sugerido pelo exame dos últimos passos: a natureza das mulheres. As sacerdotisas de Priapo e suas sequazes eram dominadoras, hipócritas, libidinosas e violentas. Como serão as outras?

O *Satyricon* apresenta uma ampla galeria de personagens femininas, de desigual importância. Vamos considerar apenas as mais relevantes. Entre todas elas não há uma única que sirva de exemplo de amor, dedicação, equilíbrio, em suma, que corresponda ao retrato de Cláudia, com que se abre este capítulo. Todas são mais ou menos negativas. Existe uma, contudo, de quem se dá uma imagem medianamente positiva. Trata-se da digna companheira do rico Trimalquião: Fortunata, a 'felizarda'. A primeira, e pormenorizada, informação que se lhe refere provém da boca de Hérmeros. A descrição é motivada pela curiosidade de Encólpio, intrigado com certa mulher que circulava, sempre afadigada, através da sala de jantar (37.1).<sup>31</sup> Valerá a pena relembrar parte desse retrato (37.5-7):

*Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet.  
Ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est; sed haec lupatria prouidet  
omnia et ubi non putes. Est sicca, sobria, bonorum consiliorum: tan-*

<sup>30</sup> A necessidade de manter segredo e de conseguir o perdão divino são duas constantes na intervenção de Quartila (cf. e.g. 18.2-3). É delas, afinal, que vive a sua dúbia religiosidade.

<sup>31</sup> Erich Auerbach, "Fortunata", in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. ital. (Torino, 1956), 28-54, pp. 30-31, afirma que este processo de apresentar uma personagem de forma indirecta, através da visão subjectiva de um dos comensais, constitui um dos títulos de glória de Petrónio e caso raro na literatura da Antiguidade.

*tum auri uides. Est tamen malae linguae, pica puluinaris. Quem amat, amat; quem non amat, non amat.*

Numa palavra: se em pleno sol do meio-dia lhe disser que é noite fechada, ele é capaz de acreditar. Ele nem sabe o que possui, podre de rico como é; mas esta pécora olha por tudo, até onde nem imaginas. É poupada, nada bebedolas e de bom conselho. Vale em ouro quanto pesa. Mas tem cá uma má língua; que pega alcoviteira!<sup>32</sup> De quem gosta, gosta; de quem não gosta, não gosta.

A primeira nota diz respeito à influência que Fortunata exerce sobre Trimalquião (*mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet*), o que não impede o novo-rico de entrar em furioso litígio com a mulher e lhe dirigir, em público, os piores insultos.<sup>33</sup> Ao contrário do marido, Fortunata está atenta a todos os pormenores da economia da casa: *prouidet omnia et ubi non putes*. E tem outras qualidades importantes: *est sicca, sobria, bonorum consiliorum*. O elogio ganha, inclusive, um tom hiperbólico: *tantum auri uides*. No entanto, é-lhe apontado logo um defeito, de resto proverbial entre as mulheres: *est tamen malae linguae, pica puluinaris*. E o liberto não lhe poupa sequer um insulto soez: *lupatria* (alusão, decerto, ao tempo em que Fortunata era bailarina do córdax).

Outras impressões positivas vão surgindo ao longo da *Cena*: aconselha o marido a não dançar, pois tal atitude não ficava bem a um homem da sua posição (52.8-11);<sup>34</sup> como informa Trimalquião, Fortunata não vem para a mesa antes de deixar tudo em ordem (67.2) e torna-se quase simpática aos olhos do leitor na altura em que ela e Cintila mostram uma à outra as respectivas jóias, «in una scena di grande naturalezza e felicità psicologica».<sup>35</sup> Já o retrato que dela faz Trimalquião, depois de se zangarem (74.13-17, 75.5-7), é muito mais negativo, se bem que motivado pela bebida e pela irritação do momento. Ainda assim, não deixa de ter partes laudatórias (76.7): *hoc loco Fortunata rem piam fecit: omne enim aurum suum, omnia uestimenta uendidit et mi centum aureos in manu posuit. Hoc fuit peculii*

<sup>32</sup> À letra 'pega de coxim', expressão que parece aludir a mexericos de salão.

<sup>33</sup> 74.8 sqq. A discussão começa com a entrada de um escravo que agradou muito a Trimalquião. O liberto também era capaz de ter razões para se indignar com a conduta da mulher. Habinas, acaso amante de Fortunata, pergunta por ela, mal chega (67.1-5). E, daí a pouco, agarra-a pelos pés e fá-la dar uma cambalhota no leito, deixando-a descomposta à vista do marido e convivas (67.12-13). Trimalquião, contudo, nada diz.

<sup>34</sup> Apesar disso, em 70.10, é a própria Fortunata que quase se oferece para dançar.

<sup>35</sup> Coccia, "*Multa in muliebrem...*", 137. No entanto, Trimalquião e Habinas não deixam de tecer comentários mordazes contra esses luxos dispendiosos (67.7-10).

*mei fermentum*.<sup>36</sup> Esta informação corresponde aos dados anteriores de que ela sabe gerir bem a economia da casa, não se importando de fazer sacrifícios, quando são necessários. Por outro lado, justifica o nome que tem, de bom augúrio para Trimalquião.

Fortunata, porém, constitui parcial excepção. Já Cintila, sua amiga, é uma figura mais delida, como indica de imediato o seu nome: 'pequena fagulha', que logo se extingue. E todas as restantes mulheres entram preferencialmente na categoria que Seleuco assim define (42.7): *sed mulier, quae mulier, miluinum genus*.<sup>37</sup>

A esta classe pertence, claro está, também Trifena. Uma vez mais, o nome da personagem é um elemento caracterizador: Τρύφαινα, proveniente de τρυφή 'prazer', 'sensualidade'. Apresenta-a Eumolpo, ao estranhar o pavor que este nome e o de Licas infundiram em Encólpio e Gíton.<sup>38</sup> Os dois anti-heróis, julgando-se a salvo, tinham-se introduzido no próprio antro do Ciclope. Sinceramente intrigado, o Bom Cantor exprime-se nestes termos (101.5):

*Et praeter hunc Tryphaena, omnium feminarum formosissima, quae uoluptatis causa huc atque illuc uectatur.*

E, além deste, Trifena, a mais bela de todas as mulheres, que passa o tempo a viajar de um lado para o outro, só por diversão.

O primeiro dado refere-se à grande beleza da mulher (*omnium feminarum formosissima*) e depois à razão que a leva a viajar (*uoluptatis causa*).<sup>39</sup> Encólpio acentua a luxúria de Trifena, se bem que essa

<sup>36</sup> 'Nesta altura, Fortunata teve um gesto bonito: agarrou em todas as jóias, em todos os vestidos, vendeu-os e pôs-me na mão cem moedas de ouro. Foi este o crescente do meu pé-de-meia.'

<sup>37</sup> 'Mulher que seja mulher é da raça dos milhafres.' Valerá a pena aludir à possível excepção de Hérmeros, que fala, com algum carinho, da mulher que resgatou, embora a informação possa ser apenas mais um título de glória a juntar aos já enumerados (57.6): *contubernalem meam redemi, ne quis in sinu illius manus tergeret*. Cf. Coccia, "*Multa in muliebrem...*", 135.

<sup>38</sup> Como se pode deduzir de passos como 100.4, 104.1-2 e, sobretudo, 105.5-11, 106.2, 108.10, 109.2-3, 110.1-5 e 113.1-9, a razão da inimizade assentava em desventuras de carácter sexual.

<sup>39</sup> A causa evocada ecoa o nome da personagem. Por outro lado, esta informação não está absolutamente correcta, se se aceitar como válida a observação feita pelo mesmo Eumolpo pouco antes (100.7): *qui Tryphaenam exulem Tarentum ferat*; 'que a Tarento leva Trifena, a desterrada'. Possível identificação desta mulher com uma personalidade da vida real em Raoul Verdière, "La Tryphaena du *Satiricon* est-elle Iunia Silana?", *Latomus* 15 (1956) 551-558, esp. 556-557; modelo diferente em Barry Baldwin, "Petronius' Tryphaena", *Eranos* 74 (1976) 53-57. Considerem-se, ainda, as reservas de Coccia, "*Multa in muliebrem...*", 124, n. 17, relativamente a tais aproximações entre a criação petroniana e pessoas do mundo empírico.

avaliação seja, em parte, desvalorizada pelo ciúme crescente do jovem em relação a Gíton (113.7): *omnia me oscula uulnerabant, omnes blanditiae, quascumque mulier libidinosa fingeat*.<sup>40</sup> De qualquer modo, o epíteto *mulier libidinosa* é corroborado pela forma como Trifena reage à história da Matrona de Éfeso. O rubor que lhe cobre o rosto<sup>41</sup> não se justifica, certamente, pela inocência da ouvinte. Ora é precisamente este conto (111.1-112.8) que convém examinar de seguida.

Aproveitando a calma que reinava a bordo do navio de Licas, e de que o poeta era o principal responsável, Eumolpo resolve lançar algumas frechadas contra o sexo feminino, tema que sempre colhe a *hilaritas* dos ouvintes, pelo menos dos que se podem rir do mal alheio. Na proposição da narrativa, Eumolpo resume os vectores tradicionais da sátira contra as mulheres (110.6-7):

[...] *multa in muliebrem leuitatem coepit iactare: quam facile adamarent, quam cito etiam filiorum obliuiscerentur, nullamque esse feminam tam pudicam, quae non peregrina libidine usque ad furorem auerteretur.*

[...] pôs-se a mandar bocas sem conta à leviandade das mulheres: com que facilidade se apaixonavam; com que rapidez se esqueciam dos próprios filhos. Segundo ele, nenhuma mulher era tão virtuosa que, por uma paixoneta de fresca data, se não deixasse arrastar até à loucura.

Não haverá dificuldade em surpreender esta *leuitas* em todas as figuras femininas neste capítulo tratadas – e às quais podemos juntar Filomela –, sem recusar, como vimos, algum merecimento a Fortunata. Ora Eumolpo propõe-se ilustrar a teoria com um exemplo retirado não de histórias típicas, mas valendo-se de *rem sua memoria factam* (110.8), o que dá à narração maior poder persuasivo.<sup>42</sup> Assegurada,

<sup>40</sup> 'Todos os beijos, todas as carícias, que a libertina mulher inventava, me feriam o coração.'

<sup>41</sup> 113.1: *erubescete non mediocriter Tryphaena*.

<sup>42</sup> De entre os numerosos estudos dedicados a este episódio, indício claro do seu grande interesse, salientam-se apenas os seguintes: G. Hainsworth, "Un thème des romanciers naturalistes: la Matrone d'Éphèse", *CompLit* 3 (1951) 129-151; Françoise Rastier, "La morale de l'histoire – Notes sur la Matrone d'Éphèse (*Satiricon*, 111-112)", *Latomus* 30 (1971) 1025-1056; Oronzo Pecere, *Petronio. La novella della Matrona di Efeso* (Padova, 1975); Luigi Pepe, "I predicati di base nella 'Matrona di Efeso' petroniana", in *Letterature classiche e narratologia* – Atti del convegno internazionale (Perugia, 1981) 411-424; P. Fedeli, "La Matrona di Efeso. Strutture narrative e tecnica dell'inversione", in *Semiotica della novella latina* – Atti del seminario interdisciplinare 'La novella latina' (Roma, 1986), 9-35; P. Fedeli e R. Dimundo, *I racconti del Satyricon...*, *passim*; Walter de Medeiros, "O Bom Cantor e as suas falácias – a história da Matrona de Éfeso", in *As línguas*

desta forma, a atenção de todos os ouvintes, dá início à narração (111.1):

*Matrona quaedam Ephesi tam notae erat pudicitiae, ut uicinorum quoque gentium feminas ad spectaculum sui euocaret.*

Havia certa dama, em Éfeso, tão famosa pela virtude, que até as mulheres das regiões vizinhas atraía à contemplação do espectáculo da sua conduta.

Com a designação de *matrona* está de acordo a informação relativa ao seu comportamento (*tam notae erat pudicitiae*), mas já não o elemento que a situa no espaço: *Ephesi*. Como todos os portos de mar, esta cidade evoca uma vida luxuriosa, onde mais se salienta a virtude desta senhora, mas também coloca de sobreaviso o leitor para a inversão futura do seu modo de actuar.<sup>43</sup> Mais um pormenor salienta a possível natureza estudada e hipócrita da sua *pudicitia*: o facto de ser admirada como *spectaculum* pelas restantes mulheres.<sup>44</sup> Essa teatralidade vai acentuar-se ainda mais.

Ora acontece que, entretanto, o marido faleceu. A viúva não se contentou em acompanhar o defunto à última morada, com grandes manifestações de pesar, mas decidiu levar a fidelidade à memória do marido até ao ponto de fazer da tumba dele o seu próprio sepulcro. Vão foi o apelo dos pais, dos parentes, das autoridades: inconsolável, ela mantinha-se firme no propósito assumido. Acompanhava-a nessa devoção a *fidissima ancilla*. Não era sem razão que todos se espantavam (111.5):

*Vna igitur in tota ciuitate fabula erat, solum illud affulsisse uerum pudicitiae amorisque exemplum omnis ordinis homines confitebantur.*

Assim, em toda a cidade, não se falava de outra coisa: as pessoas de todas as condições sociais reconheciam que este caso refulgia como exemplo único e verdadeiro de virtude e de amor.

Até aqui, a *matrona* tem-se mostrado coerente e digna do *spectaculum* que motiva. Parece, de facto, constituir *uerum pudicitiae amorisque exemplum*. Porém, a situação vai-se complicar com a entrada em cena de nova personagem: o *miles* encarregado de vigiar os corpos

*clássicas. Investigação e ensino* – Actas (Coimbra, 1993) 289-304. Da leitura destes e de outros trabalhos vieram algumas das ideias propostas ao longo deste estudo. Será indicada a respectiva fonte, sempre que a derivação for directa.

<sup>43</sup> Cf. Fedeli, "La Matrona di Efeso...", 11. Recordar, igualmente, as considerações tecidas, no capítulo anterior, a propósito do início da história do Menino de Pérgamo.

<sup>44</sup> Medeiros, "O Bom Cantor...", 292-293.

de ladrões entretanto crucifixados nas imediações do túmulo. De noite, ao aperceber-se da luz e dos gemidos vindos do sepulcro, o soldado resolve investigar o caso, movido por um impulso próprio da humana condição.<sup>45</sup> Só quando desce à tumba o soldado se apercebe da *pulcherrima mulier*.<sup>46</sup> Refeito da impressão, procura dobrar a vontade da chorosa mulher e chamá-la à vida. Traz, para isso, a sua *cenu-la*, argumento insuficiente perante a enorme determinação da viúva. Mas ao soldado não faltava facúndia, como a *matrona* daí a pouco iria reconhecer.<sup>47</sup> Se, primeiro, as palavras do jovem estimulam o aparato de sofrimento, a verdade é que conseguiram o efeito pretendido, com a importante convivência da *ancilla, quae prior uicta est*.<sup>48</sup>

É nessa altura que o narrador Eumolpo, dirigindo-se aos ouvintes e ao leitor,<sup>49</sup> comenta maliciosamente (112.1):

*Ceterum scitis quid plerumque soleat temptare humanam satieta-  
tem. Quibus blanditiis impetrauerat miles ut matrona uellet uiuere,  
isdem etiam pudicitiam eius aggressus est.*

Mas vocês bem sabem que outro tipo de vontade costuma, as mais das vezes, tentar um estômago satisfeito. As mesmas falinhas mansas de que se valera o soldado para convencer a dama a optar pela vida, as usava, agora, para se lançar ao assalto do seu pudor.

Também nessa parte do corpo a viúva não jejuou. E foram várias as noites que assistiram à afirmação da vida num local que reclamava morte. O soldado, porém, iria ser vítima da própria felicidade: favorecidos pelas entrevistas nocturnas, os familiares de um dos crucifixados, ao verem afrouxada a vigilância, retiraram o corpo da cruz e prestaram-lhe o serviço fúnebre. O código militar exigia, agora, que o soldado reparasse, com a própria vida, a falta de zelo que demonstra-

<sup>45</sup> 111.6: *uitio gentis humanae*; trata-se da *curiositas*. O soldado irá constituir, a par do elevado e artificioso *exemplum* da viúva, um modelo de comportamento mais realista, na medida em que vai ao encontro do ritmo natural da vida. Assaltará, para isso, as defesas da *matrona* com outros *uitia* ou necessidades: a comida e a sexualidade.

<sup>46</sup> Cf. epitáfio de Cláudia. Medeiros, "O Bom Cantor...", 295, salienta, com razão, que a viúva era «tão bela que resistia aos estragos de cinco dias de fome, clausura, gemidos e lacerações».

<sup>47</sup> Cf. 112.2: *nec deformis aut infacundus iuuenis castae uidebatur*; 'e, à casta mulher, o rapaz não parecia nem desengraçado nem falto de eloquência'. Ambos os factores, aliados ao papel mediador da escrava, permitirão vencer as últimas defesas da viúva extremosa. Notar a ironia de *casta*, usado quando se prepara a segunda cedência da *matrona*. Cf. Medeiros, *art. cit.*, 299.

<sup>48</sup> 111.13: 'escrava, que em primeiro lugar se tinha rendido'.

<sup>49</sup> Fedeli, "La Matrona di Efeso...", 21, acrescenta, ainda, que esta observação confidencial antecipa a capitulação derradeira da viúva.

ra. Esta a situação dramática que ele expôs à viúva/amante; esta a oportunidade para ela retribuir o apelo à vida. A deliberação foi curta e a decisão teve a eficácia de um decreto (112.7):

*Nec istud [...] dii sinant, ut eodem tempore duorum mihi carissimorum hominum duo funera spectem. Malo mortuum impendere quam uiuum occidere.*

Nem tal horror [...] permitam os deuses: que de uma vez só eu assista aos dois funerais dos dois homens de quem mais gosto. Antes quero pendurar o morto que sacrificar o vivo.

São diferentes as reacções que fez despertar a atitude da *mulier non minus misericors quam pudica*: os que dantes acorriam ao *spectaculum* da *matrona* ficaram estupefactos com a singular viagem do morto, que, em vez de descer ao reino das trevas, se viu transportado para o alto de uma cruz, exposto à claridade e à desonra.<sup>50</sup> Os *nautae* riram com vontade (113.1), imaginando-se, possivelmente, a protagonizar aventuras semelhantes; o rubor de Trifena (113.1) denunciava uma consciência pouco límpida; Licas, por seu turno, não escondeu a indignação.<sup>51</sup> É natural que a cólera de Licas se justifique por acontecimentos passados nos episódios que se perderam,<sup>52</sup> mas também se torna difícil não olhar com reprovação a atitude da viúva. Sobretudo pelo que representa de contradição entre a anterior dedicação extrema – afinal exacerbada pela admiração que provocava e, por isso, hipócrita – e a presente desconsideração. No entanto, a viúva tem certas atenuantes. Ainda resistiu algum tempo e cedeu apenas quando lhe faltou o apoio da *ancilla*, hipóstase da senhora. Por outro lado, as suas resistências estariam diminuídas pela prostração psicológica e pelo abatimento físico. Porém, estas explicações não justificam a última decisão, certamente a mais escandalosa, pois veio tornar pública uma relação até aí mantida dentro dos limites do *monumentum*. Mas ainda aqui existem argumentos que parcialmente a justificam: primeiro, a *matrona* tinha uma dívida de gratidão para com o *miles*, e esta era a oportunidade ideal para a pagar; depois, a viúva apela à sanção divina para o seu acto (*nec istud dii sinant*) – o que não é garantia de que tenha sido concedida; por último, a mulher assume este comporta-

<sup>50</sup> 112.8: *posteroque die populus miratus est qua ratione mortuus isset in cruce*; 'e, no dia seguinte, interrogava-se o povo, admirado, sobre a maneira como fora o morto parar ao cimo da cruz'.

<sup>51</sup> 113.2: *Si iustus – inquit – imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem affigere cruci*. 'Se o governador fosse homem de justiça – vociferou – devia colocar novamente no túmulo o corpo do senhor da casa e a mulher pregá-la na cruz.'

<sup>52</sup> Cf. 113.3.

mento por estar apaixonada. Não deixara de amar o marido; simplesmente, morto este, encontrou alguém que, em vida, lhe desse a *consolatio* perdida. E a jovem viúva não suportava a ideia de passar duas vezes seguidas pela mesma provação (*eodem tempore duorum mihi carissimorum hominum duo funera spectem*). Em suma, a história veicula, a par da declarada crítica à leviandade feminina, uma apologia do amor que triunfa sobre a morte; é a Fénix que renasce das cinzas em que decidira, para sempre, apagar-se. Este sentimento último também interessa à economia narrativa do *Satyricon*. Nesta altura, serão significativas as palavras de Arrowsmith: «here Petronius seems to be saying, I give you an image of the rebirth of human life; here are the hope and energy, which everywhere else are baffled by satiety and thereby transformed into death. In place of perversion, natural marriage; in place of impotence, consummation; in place of unappeasable appetite, satisfied desire; in place of death, life.»<sup>53</sup>

Para melhor se entender o real alcance destas afirmações, convém analisar um último episódio: a relação amorosa entre Encólpio/Polieno<sup>54</sup> e Circe, em Crotona. Esta relação, de desfecho incerto, tem a mediação da escrava de Circe, Crísis, que se encarrega de levar cartas<sup>55</sup> de um para o outro e de preparar as entrevistas amorosas. Os dois encontros têm resultado semelhante. No primeiro deles, o protagonista, Encólpio-Polieno, deixa-se enlevar pela beleza da mulher que requereu os seus amores, um ser verdadeiramente divinal, digno da paixão de um deus (126.13-18). A voz e o recato que dela emanam em

---

<sup>53</sup> "Luxury and death...", 328-329. Embora se deva concordar com o facto de «natural marriage» poder constituir uma das propostas de Petrónio, certo é também que uma das faltas da viúva consiste em ter consumado o amor como se de núpcias se tratasse (112.3: *nuptias fecerunt*), sem ter ainda a sanção do casamento. Cf. ainda Fedeli, "La Matrona di Efeso...", 33: «è notevole che l' intreccio della novella proponga una serie continua di trionfi delle gioie della vita (siano esse rappresentate dal mangiare e dal bere oppure dall' accoppiamento sessuale) sulle tenebre della morte. Proprio in ciò risiede il senso della novella.»

<sup>54</sup> P. Fedeli, "Encolpio-Polieno", *MD* 20-21 (1988) 9-32, entre outras questões, discute a do verdadeiro significado deste adjectivo homérico (πολύαινος) atribuído a Ulisses, que, em Petrónio, se torna nome próprio. As duas interpretações geralmente propostas são a de 'o muito louvado' e 'o que narra histórias'. O estudioso inclina-se para a segunda possibilidade: Encólpio quereria ser, como Ulisses, hábil contador de histórias falsas com a aparência de verdade (29). Como Ulisses se apropria do papel de cantor e inventor de histórias, quando a *Odisseia* está a terminar, talvez se possa admitir que o facto de Encólpio assumir, em Crotona, o epíteto e a função do herói homérico seja um indício de que o *Satyricon* estaria também para atingir o fim (30). É uma hipótese subtil e com certo fundamento, mas o paralelo com a *Odisseia* parece, às vezes, algo forçado.

<sup>55</sup> Sobre o carácter e novidade, na literatura latina, destes bilhetes amorosos em prosa, veja-se Marina Pacchieni, "Nota petroniana. L' episodio di Circe e Polieno (capp. 126-131; 134)", *BSL* 6 (1976) 79-90, esp. 79-80.

tudo secundam essa primeira impressão (127.1-5). O seu nome, Circe, parecia quadrar perfeitamente com Polieno e a única poção que propunha era a do amor: se ele o desejasse, que a bebesse até esgotar o cálice (127.6-7). Era com mútua cumplicidade que retardavam o prazer supremo, enleados na intensidade de cada momento.

Primeiro desencanto. A voz cálida de Circe agitava-se, tumultuosa e indagadora. Teria ela descurado algum dos pormenores que costumam inebriar os amantes? Que o diga Crísis, que não minta o espelho!<sup>56</sup> Polieno tudo acatava com resignação, traído pelas forças antes de o rubor desacreditar o pouco alento que lhe restava. Cabisbaixo, ia dizendo (128.2):

*Quaesio, [...] regina, noli suggillare miserias. Veneficio contactus sum.*

Por quem és, [...] princesa minha, não insultes a minha desventura. Sou vítima de mau-olhado.

Circe afasta-se a toda a pressa, ferida no orgulho de irresistível sedutora. Talvez por essa mesma razão tenha resolvido escrever uma carta reconciliadora a Polieno (129.4): *si libidinosa essem, quererer decepta; nunc etiam languori tuo gratias ago. In umbra uoluptatis diutius lusi.*<sup>57</sup> O jovem aceitou a proposta velada de nova entrevista e logo se empenha em redigir o *confiteor*. De caminho fica a advertência de Crísis (129.11): *uerum enim fatendum est: ex qua hora iniuriam accepit, apud se non est.*<sup>58</sup> A dama não toleraria segundo falhanço: Polieno que se cuidasse.

E Polieno cuidou-se, aplicou pequenas mezinhas, fez abstinência de Gíton, submeteu-se ao tratamento de Proseleno (130.7-131.7). É já confiante que espera a companheira. Enquanto aguarda, repara na paisagem idílica que o rodeia: *dignus amore locus* (131.8, v. 6).<sup>59</sup> Para completar a visão paradisíaca, eis que chega Circe, deslumbrante como sempre. Nada parece embaraçar a consumação do amor.

<sup>56</sup> Coccia, "*Multa in muliebrem...*", 131, n. 55, sublinha, com acerto, que o facto de Circe se mirar ao espelho acentua o narcisismo desta personagem. Cf., com o mesmo sentido, 129.9.

<sup>57</sup> 'Se eu fosse mulher libertina, estaria a queixar-me desta desilusão; mas agora ató dou graças pela tua fraqueza. Mais tempo me deleitei na antecâmara do prazer.' A falsa blandícia é a mesma com que se exprimiam Quartila e Enótea, na expectativa de alcançarem o fim desejado. Ainda assim, não falta a Circe a alusão maligna no fecho do bilhete (129.9): *Vale, si potes*. 'Trata de enrijar, se tens força para isso.'

<sup>58</sup> 'A verdade é para se dizer: desde a altura em que recebeu aquele ultraje, anda fora de si.'

<sup>59</sup> Sobre as semelhanças deste episódio com o *ἱερός γάμος* de Zeus e de Hera, ver Renata Roncali, "La cintura di Venere (Petronio, *Satyricon*, 126-131)", *SIFC* 4 (1986) 106-110.

Maior expectativa, maior desencanto. Então Circe põe a nu toda a crueza do seu gênio e a violência sufocada explode com brutalidade (132.2-3):

*Manifestis matrona contumeliis uerberata tandem ad ultionem decurrit uocatque cubicularios et me iubet catomizari. Nec contenta mulier tam graui iniuria mea conuocat omnes quasillarias familiae-que sordidissimam partem ac me conspui iubet.*

Açoitada por tão flagrantes ultrajes, a dama recorre, finalmente, à desforra: chama os criados de quarto e ordena-lhes que me dêem uma surra de nádegas alçadas. E não satisfeita a mulher com tão grave ofensa à minha pessoa, reúne todas as fiandeiras e a escumalha da criadagem e manda-lhes que me cusпам em cima.

Encólpio/Polieno tudo sofre, com a resignação de quem se reconhece pecador. Quando mais necessitava das suas forças, descobre-se impotente. Não lhe valeram a beleza da companheira, o lugar paradisíaco do encontro, ambos dignos da eleição de um deus. De nada lhe serviram a mediação de terceiros, a sedução estudada, o tratamento aplicado. A *ira Priapi*<sup>60</sup> cai sobre Encólpio no momento exacto. O deus da fecundidade esperou a altura ideal para punir o mau uso que o profanador fizera da sua virilidade. No episódio da Matrona de Éfeso, tudo parecia estar contra a relação com o *miles*: o *corpus iacentis*, a reputação da viúva, o túmulo em que se encontravam. Ainda assim, houve consumação e amor. O *miles* soube lutar contra o morto e vencê-lo; Circe não conseguiu revigorar a parte desvitalizada de Encólpio.<sup>61</sup> Porque o deus o impedia. Pode ser significativa a frequência com que ela insiste em circunscrever a razão da impotência à relação que Encólpio mantém com Gíton.<sup>62</sup> Talvez o jovem não devesse empenhar-se tanto naquela ligação infecunda.

Em Circe, Petrónio critica também a inconstância, falsidade dos sentimentos, a violência, a incompreensão, tema que, como vimos, se exemplifica várias vezes no *Satyricon*.

Um último caso de *leuitas* feminina interessa considerar, possivelmente o mais tocante, porque o mais desenvolvido. Trata-se de Gíton, que o próprio Encólpio define nestes termos (81.5):

<sup>60</sup> M. Coccia, "Circe maga 'dentata' (Petron. 126-140)", *QUCC* 41 (1982) 85-90, sugere outra explicação para a impotência de Encólpio, que se prende com as características de Circe.

<sup>61</sup> Cf. 129.5-7. Notar que quem devolve a virilidade a Encólpio é, significativamente, Mercúrio, que, entre outras funções, tinha a de ser o deus psicopompo, condutor das almas dos mortos, como, de resto, é salientado pelo narrador (140.12: *qui animas ducere et reducere solet*). Cf. a nova (e interessante) interpretação de Conte, *The hidden author...*, 96-103, que acentua o carácter itifálico de Mercúrio.

<sup>62</sup> Cf. e.g. 129.8.

*Quid ille alter? qui die togae uirilis stolam sumpsit, qui ne uir esset a matre persuasus est, qui opus muliebri in ergastulo fecit, qui postquam conturbauit et libidinis suae solum uertit, reliquit ueteris amicitiae nomen et, pro pudor, tamquam mulier secutuleia unius noctis tactu omnia uendit.*

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

Encólpio é o primeiro a reconhecer a natureza espúria do companheiro. Neste texto salienta-se a inconstância de sentimentos, correlativa da falta de identidade própria. Estes amargos desabafos são fruto de uma dessas infidelidades contínuas: a que levava Gíton a trocar Encólpio por Ascilto. O adolescente não perde uma oportunidade que seja para trair aquele que diz amar.<sup>63</sup> Gíton congrega em si «l'arsenal millénaire des 'comportements féminins': tout y est, la pudeur, la décence dans le langage, la crise de nerfs et l' inévitable tentative de suicide, le refuge auprès de la force masculine ou dans les larmes; de plus, dernière qualité mais non la moindre, il sait faire la cuisine».<sup>64</sup>

Em conclusão: ao longo deste capítulo, procurámos seguir o olhar de Petrónio sobre o que restava dos velhos padrões de ética. Os tradicionais defensores do *mos maiorum* – anciãos, aristocracia, casta sacerdotal – abandonam essa função para protagonizarem, à sombra da antiga fama, todos os actos que deveriam rejeitar. As mulheres, por sua vez, há muito que esqueceram o exemplo de Cláudia. Apenas Fortunata continua a ecoar o *domum seruauit* com razoável eficácia. As demais qualidades só na aparência estão presentes.

Curiosamente, o grande exemplo anunciado da *leuitas* feminina acaba por trazer uma lição adjacente: a do triunfo do amor e da vida sobre a escuridão da morte. Algo que Encólpio, quando tudo parecia apontar para a consumação plena, se vê impotente para concretizar. Porque não ama, apenas deseja Circe; porque dedica a atenção a uma pessoa sem identidade e sem carácter, que congrega em si algumas

<sup>63</sup> E.g. com Eumolpo: 92.3 sqq.; com Trifena: 113.7-9.

<sup>64</sup> J. Fisher, "Métaphore et interdit...", 11. Se se tiverem em conta as considerações formuladas no cap. 2, a linguagem de Gíton não indicia propriamente «décence», mas antes a artificialidade dos intelectuais. Por outro lado, pode juntar-se a este leque de características femininas a beleza e, sobretudo, certa previdência, diplomacia e intuição. Cf. e.g. 79.1-4; 98.7-9.

qualidades femininas e todos os defeitos, com a agravante de não poder premiar a relação com outro fruto que não seja engano, traição e dor. O amigo tem de sofrer tudo isso e ainda a punição do deus, quando buscava trilhar outra via.

Se o desalentado Encólpio se vê sem meios para atingir os objectivos que se tinha proposto alcançar, outras personagens há, no *Satyricon*, que, real ou fingidamente, detêm um grande poder. São essas que convém estudar de seguida.

(Página deixada propositadamente em branco)

## PODER E MORTE

*Me sene quod dicam factum est. Anus improba Thebis  
ex testamento sic est elata: cadauer  
unctum oleo largo nudis umeris tulit heres,  
scilicet elabi si posset mortua: credo,  
quod nimium institerat uiuenti.\**

HORÁCIO, *Serm.*, 2.5.84-88

Vimos, no capítulo precedente, como era enganosa a tradição de buscar apoio nos antigos baluartes do *mos maiorum*. Os mais jovens e inexperientes tinham de habituar-se à ideia de contarem apenas com as próprias forças. A verdade é que alguns bem depressa se acostumaram às regras do jogo de interesses. E assim se generalizou a orvalhada dos parasitas e dos caçadores de heranças. Não era um fenómeno recente, mas antes uma praga há muito vaiada pelos comediógrafos e pela sátira. Os versos em epígrafe são exemplo dessa realidade. A *anus improba* da história erguera uma derradeira voz de protesto contra a diligência asfixiante do *heres*: a cláusula testamentária que o obrigava a carregar a carcaça escorregadia da falecida sobre os seus ombros nus, *scilicet elabi si posset mortua*.

O tema dos caçadores de heranças também se encontra em Petrónio, sobretudo na parte final do romance, onde Eumolpo lhes arma um embuste bem arquitetado. No entanto, os problemas que esse episódio, passado em Crotona, levanta não se esgotam com a explicação de que o autor está apenas a cultivar, com intuítos cómicos, um τόπος frequente na sátira. À imagem do que já se fez com outras questões, também aqui convém alargar o campo de análise.

O tema dos *captatores* pressupõe três realidades diferentes, mas correlativas: o poder inerente a quem é rico; a hora da morte, mais ou

---

\* 'Era eu já de idade, quando se deu o caso que vou narrar. Em Tebas, certa velha ladina / foi, por disposição testamentária, levada à sepultura desta forma: o cadáver, / profusamente besuntado com óleo, carregou-o o herdeiro, sobre os ombros nus. / Para ver, claro está, se, ao menos depois de morta, lograva escorregar-lhe das mãos.../ É que o fulano, creio eu, quando ela era viva, não a largava.'

menos veladamente desejada pelas pessoas que gravitam à volta da vítima eleita; a falta de herdeiros legítimos, cuja existência comprometeria a possibilidade de se vir a ser contemplado no testamento. Este padrão encontra-se presente, com certas variantes, nas aventuras que envolvem as três pessoas mais poderosas (real ou ficticiamente) que aparecem no *Satyricon*: Trimalquião, Licas e Eumolpo.

A crítica tem estudado, sobretudo, Trimalquião, uma atenção justamente atribuída a esta personagem petroniana incontornável, protagonista de um episódio igualmente famoso e único: a *Cena Trimalchionis*. E será por esta parte central da obra que se vai iniciar a nossa análise. A riqueza do liberto – logo secundada pela sua jactância – é imensa.<sup>1</sup> Muitos são os pormenores, ao longo do *Festim*, que salientam essa realidade.<sup>2</sup> Recordemos, aqui, alguns deles, por serem mais ilustrativos do problema que se pretende discutir.

Um dos testemunhos mais interessantes provém do mesmo convida que, pouco antes, tinha explicado a Encólpio o jogo de palavras encoberto em *carpe* e lhe dera informação sobre a incansável Fortunata.<sup>3</sup> Hérmeros fala de Trimalquião nestes termos (37.8-10):

*Ipse Trimalchio fundos habet, qua milui uolant, nummorum nummos. Argentum in ostiarii illius cella plus iacet, quam quisquam in fortunis habet. Familia uero babae babae, non mehercules puto decumam partem esse quae dominum suum nouerit. Ad summam, quemuis ex istis babaecalis in rutae folium coniciet. Nec est quod putes illum quicquam emere. Omnia domi nascuntur: lana, credrae, piper; lacte gallinaceum, si quaesieris, inuenies.*

Quanto a Trimalquião, tem propriedades por onde os milhafres podem espraizar o voo, rios e rios de dinheiro. Há mais prata pelo chão do quarto do seu porteiro que muito boa gente tem no seu património. Quanto à criadagem – ora, ora! Tenho para mim, caramba, que nem a décima parte conhece o patrão. Numa palavra: é bem capaz de enfiar na ponta dum chinelo qualquer um desses lambe-botas. E não vás pensar que ele compra seja o que for. É tudo produção da casa: lã, limões, pimenta... leite de galinha, se o pedires, aí o hás-de encontrar.

É natural que o retrato esteja um pouco magnificado, pela evi-

<sup>1</sup> Não são convincentes tentativas, como a de Barry Baldwin, "Trimalchio's domestic staff", *Acta Classica* 21 (1978) 87-97, para diminuir drasticamente essa realidade.

<sup>2</sup> Cf. e.g. 28.7-8; 29.3-8; 30.2-3; 32.4; 33.2; 34.2-3; 47.11-13; 52.1. Algumas das referências são, certamente, hiperbólicas, características da megalomania do liberto: 48.1-3; 53.1-10; 67.7-8.

<sup>3</sup> 36.5-8 e 37.1-7, respectivamente. Do senhor da casa, já tinha dito (37.6): *ipse nescit quid habeat, adeo saplulus est.*

dente admiração que Hérmeros nutre pelo sucesso conseguido por Trimalquião:<sup>4</sup> *fundos habet, qua milui uolant, nummorum nummos*. No entanto, as afirmações seguintes parecem confirmar-se: *argentum in ostiarii illius cella plus iacet, quam quisquam in fortunis habet* é um eco das primeiras impressões de Encólpio ao entrar na casa do seu anfitrião.<sup>5</sup> Por outro lado, a ideia de que a *familia uero babae babae, non mehercules puto decumam partem esse quae dominum suum nouerit* será perfeitamente aceitável: basta, para tanto, lembrar o relatório de contas apresentado no decurso do *Festim* (53.1-10), ainda que se desconte uma larga margem para o exagero. Por tudo isto, Hérmeros pode afirmar, com satisfação: *quemuis ex istis babaecalis in rutae folium coniciet*.<sup>6</sup>

Ainda hoje em dia, nos meios rurais, a riqueza de um proprietário se avalia, muitas vezes, pelo facto de não precisar de comprar os bens de primeira necessidade, ideal de autonomia de que apenas os mais ditosos se podem gloriar. Trimalquião, segundo Hérmeros, gozava dessa *beatitudo*: *omnia domi nascuntur: lana, credrae, piper*. Em casa dele se encontraria, inclusive, o que para outros seria difícil ou até impossível de achar (*lacte gallinaceum, si quaesieris, inuenies*).<sup>7</sup>

O poder do anfitrião está presente no próprio nome que Petrónio lhe atribuiu, certamente para salientar este aspecto da sua personalidade. Trimalquião significará algo como 'três vezes rei' ou 'três vezes poderoso'.<sup>8</sup> Por outro lado, a presença do radical *tri-* remete para o

<sup>4</sup> Notar que é o mesmo Hérmeros quem, mais adiante (57.1-58.14), fica encolerizado perante a falta de decoro que Ascilto e Gíton mostram ter à mesa, certamente toldados pela bebida. Contudo, esta reacção do liberto também pode constituir apenas um sentimento de solidariedade por alguém que é da mesma classe, contra outras pessoas que o não são.

<sup>5</sup> Cf. 28.8: *In aditu autem ipso stabat ostiarius prasinatus, cerasino succinctus cingulo, atque in lance argentea pisum purgabat*. 'E, precisamente à entrada, se encontrava espedado o porteiro, de farda verde, apertado por um cinto cor de cereja, a descascar ervilhas para uma travessa de prata.'

<sup>6</sup> Será curioso recordar que é contra um desses possíveis 'parasitas' ou 'aduladores' – de que fazem parte os *scholastici* – que Hérmeros se indigna. A argumentação com que ataca Ascilto não se desvia muito desta consciência da superioridade patrimonial. Cf. a ironia de 57.2: *An tibi non placent lautitiae domini mei? Tu enim beator es et conuiuare melius soles*. Ver supra cap. II.

<sup>7</sup> A frase alude, obviamente, a uma impossibilidade proverbial.

<sup>8</sup> Cf. G. Schmeling, "The literary use of names...", 9: «The name Trimalchio (thrice-king) is made up of a Greek-Semitic compound (*tris* plus *melek*; *malchio* is the Indo-European form). Trimalchio, who was once a slave himself, adopted this name that it might bring him luck and wealth. His wife was named Fortunata and his mignon Croesus, after the proverbially wealthy king of Lydia. Thus he surrounded himself with lucky omens. Furthermore, he gave his three Lares (household gods) lucky names: Cerdo (profit), Felicio (luck), and Lucrio (gain).» Esta preocupação do liberto com os nomes propiciatórios remete, por último, para a sua

número três, que parece ter alguma importância ao longo da obra e que poderá sugerir alguns indícios, ainda que apenas hipotéticos, sobre a real extensão do *Satyricon*. Na parte conservada do romance, destacam-se, pelo seu poder (real ou inventado) as três personagens cujo estudo se propõe neste capítulo: Trimalquião, Licas e Eumolpo. Curiosamente, todos parecem ser afastados da diegese pela morte (aparente, no caso de Trimalquião, efectiva para Licas e provável para Eumolpo). Todos estão ligados, de preferência, a determinados espaços urbanos: Licas, embora pereça no mar, provém de anteriores aventuras, que talvez se tenham passado em Marselha;<sup>9</sup> Trimalquião aparece na *Graeca urbs* e, depois do seu funeral fictício, mal volta a ser referido; Eumolpo, que conhece Encólpio e Gíton também na *Graeca urbs*, protagoniza a sua maior aventura conhecida em Crotona, lugar onde, em princípio, acabará por falecer. Se o enredo do *Satyricon* estivesse ligado a estes três espaços geográficos, a parte perdida seria, essencialmente, a primeira, já que, morto o Bom Cantor, o final do romance estaria próximo, com o abandono obrigatório da cidade por parte de Encólpio e Gíton. Nesse caso, a saída corresponderia, terminado o período de tirocínio, a uma mudança do tipo de vida. Mas trata-se somente de uma possibilidade, que apenas a descoberta milagrosa de novos manuscritos poderá, ou não, confirmar.<sup>10</sup>

Mas deixemos o terreno movediço das hipóteses, para passarmos à consideração de aspectos mais consistentes. Há, na *Cena*, um passo particularmente rico para a história do fundo económico e social deste período da época imperial. Trata-se do momento em que Trimalquião, zangado com Fortunata, começa a ceder às instâncias dos amigos para que esqueça o incidente. Esporeado por esta escaramuça familiar que lhe garantira, uma vez mais, a atenção geral, o anfitrião resolve narrar a história da sua vida.<sup>11</sup> Vida que constitui um exemplo de aplicação e

---

superstição, um traço que partilha com os demais ex-escravos, como se verá. Sobre o nome de Trimalquião, veja-se, ainda, P. G. Walsh, *The Roman novel...*, 114, e Graham Anderson, "Trimalchio at Sousa-on-sea", *AJPh* 102 (1981) 50-53, 50. Interpretação depreciativa do nome em Emanuele Castorina, "La lingua di Petronio e la figura di Trimalchione", *SicGymn* 26 (1973) 18-40, esp. 22-23 e n. 16.

<sup>9</sup> É uma hipótese antiga e largamente difundida. Cf. e.g. Ulrich Knoche, *Die römische Satire*, trad. ital. *La satira romana* (Brescia, 1969), 135-137. Mas o encontro de Encólpio com Licas pode ter-se verificado na Campânia (Sullivan, *Il Satyricon...*, 30-32); de qualquer modo, como a profissão de armador requer, em uma cidade portuária.

<sup>10</sup> Sobre a possível simbologia do número três e do esquema da triplicação aplicado a vários dos episódios da obra, ver, supra, as considerações tecidas no final do cap. 2. Considerar, ainda, sobre os três níveis de leitura que permite o banquete do liberto, o artigo de René Martin, "La *Cena Trimalchionis*: les trois niveaux d' un festin", *BAGB* (1988) 232-247, esp. 242-244.

<sup>11</sup> 75.8-77.6. Revelador o estudo de Paul Veyne, "Vie de Trimalcion", *La société*

de pertinácia – o *coricillum* que pulsa em homens de fibra, algo de que se não podem ufanar os *scholastici*, como em devido tempo se concluiu. Essa capacidade empreendedora está bem patente nas suas palavras (76.8): *quicquid tangebam, crescebat tanquam fauus*.<sup>12</sup> E o liberto tem consciência da importância que a riqueza acumulada representa para o juízo da sociedade (77.6):

*Credite mihi: assem habeas, assem ualeas; habes, habeberis. Sic amicus uester, qui fuit rana, nunc est rex.*

Vão por mim: pataca que tenhas, pataca que vales; na conta do que tiveres, é nessa que serás tido. Assim o vosso amigo, que já foi rã, agora é rei.

Trimalquião não tem ilusões. Sabe que a consideração de que desfruta e os sorrisos amáveis que todos lhe dispensam se dirigem, de preferência, ao seu dinheiro. Fora essa realidade algo amarga que ele deixara entrever, pouco antes, ao escudar-se nas palavras do *mathematicus*<sup>13</sup> Serapas (77.1-2):

*«Tu dominam tuam de rebus illis fecisti. Tu parum felix in amicis es. Nemo unquam tibi parem gratiam refert. Tu latifundia possides. Tu uiperam sub ala nutricas.» Et, quod uobis non dixerim, etiam nunc mi restare uitae annos triginta et menses quattuor et dies duos.*

---

*romaine* (Paris, 1990) 13-56 [= "Vie de Trimalcion", *Annales ESC* 2 (1961) 213-247]. Sobre o universo de interesses do *Festim* e sobre a questão do poder de Trimalquião, é proveitosa, também, a leitura de Antonio Marzullo, "Elementi satirici e popolari nella *Cena Trimalchionis*", *Atti e Mem. Accad. di Scienze, Lett. ed Arti di Modena* 1 (1959) 175-227; P. Perrochat, "Mentalité et expression populaires dans la *Cena Trimalchionis*", *IL* 13 (1961) 62-69; Paul Veyne, "La Vénus de Trimalcion", *Latomus* 23 (1964) 802-806, com algumas reservas; E. Castorina, "La lingua di Petronio..."; Antonio Bravo García, "El *Satiricon* como reflejo de la esclavitud de su tiempo", *CFC* 6 (1974) 195-208; Bartolomé Segura Ramos, "El 'tempo' narrativo de la *Cena Trimalchionis*", *Emerita* 44 (1976) 143-155; Nicholas Horsfall, "'The uses of literacy' and the *Cena Trimalchionis*: I", *G&R* 36 (1989), 74-89; Jean Christian Dumont, "Le décor de Trimalcion", *MEFRA* 102 (1990) 959-981.

<sup>12</sup> 'Coisa em que eu pusesse as mãos, medrava que nem favo de mel.'

<sup>13</sup> Costuma traduzir-se o termo por 'astrólogo', 'adivinho'; e essa é, provavelmente, a acepção que assume neste contexto. Mas não deixa de ser curioso salientar que havia duas categorias de pitagóricos: os *acusmatici* e os *mathematici*, de alguma forma ligados à cidade de Crotona. Cf. G. S. Kirk, J. E. Raven e M. Schofield, *The Presocratic philosophers – A critical history with a selection of texts*, trad. port. *Os filósofos pré-socráticos – História crítica com selecção de textos* (Lisboa, 41995), 244: «Destes, os *acusmatici* eram aceites como pitagóricos pelo outro grupo, mas não admitiam que os *mathematici* fossem pitagóricos, ao sustentarem que as suas actividades intelectuais derivavam, não de Pitágoras, mas de Hípaso. Uns dizem que Hípaso era natural de Crotona, outros do Metaponto.» (Devo esta informação à amabilidade do autor da versão portuguesa, Dr. C. A. Louro Fonseca.) Embora a ligação seja ténue, é possível que este seja mais um pormenor a aproximar Trimalquião das aventuras passadas em Crotona.

«Tu empalmaste a patroa com os favorzinhos que sabemos. Tu tens pouca sorte com os amigos. Nunca ninguém te agradece à medida do teu favor. Tu és dono de grandes propriedades. Tu alimentas uma víbora no peito.» E acrescentou – coisa que nem lhes devia contar – que agora ainda me restam de vida trinta anos e quatro meses e dois dias.

As revelações acumulam-se, com um nexó de causalidade nem sempre claro, como era próprio da linguagem mediática. A relação, contudo, existe. O primeiro dado prende-se com a forma como Trimalquião tinha conseguido entrar nas boas graças da patroa e, de resto, também nas do senhor. *De rebus illis* são as cumplicidades amorosas, referidas em 69.3 e 75.11. Depois, sem olhar ao facto de que poderia ofender os convivas, afirma a solidão a que se vê votado e a falta de reconhecimento à altura: *Tu parum felix in amicos es. Nemo unquam tibi parem gratiam refert*. Trimalquião tem a desculpa de estar simplesmente a repetir as palavras do *mathematicus*, mas, como se verá, no íntimo concordava com elas. Em seguida, é de novo mencionada a riqueza que possui, garantia última da sua importância: *Tu latifundia possides*. Por fim, lança uma frechada a Fortunata, que ainda limpava as lágrimas quentes da discussão: *Tu uiperam sub ala nutricas*.<sup>14</sup>

A informação que guarda para último lugar, facultada como novidade e como quem confia um segredo (*quod uobis non dixerim*), remete para outro traço da personalidade do liberto: *etiam nunc mi restare uitae annos triginta et menses quattuor et dies duos*. Não se trata propriamente de tanatofilia, como por vezes se afirma, mas antes de tanatofobia como doença que o homem não pode curar.<sup>15</sup> Nesta linha se integra, também, a superstição, que frequentemente o acabrunha.<sup>16</sup> Trimalquião não fala da morte por esta o atrair, mas simplesmente para sentir a ilusão de que a pode dominar, de que pode prever a sua chegada e as consequências que desencadeará. Sobre este aspecto da sua personalidade, já muito discutido,<sup>17</sup> convirá lembrar alguns pormenores.

<sup>14</sup> Cf. 75.9 e 77.4: *uiperae huius sessorium*; 'a sala de estar desta víbora'.

<sup>15</sup> Convém reconhecer, apesar de tudo, que, à força de procurar tornar conhecida uma realidade futura, se vai entrando na sua intimidade e ganhando por ela uma espécie de simpatia (que não é, forçosamente, atracção).

<sup>16</sup> Cf. e.g. 30.4-6; 32.3; 39.8; 64.1; 74.1-5. Ver as interessantes observações de Castorina, "La lingua di Petronio...", esp. 36-38.

<sup>17</sup> Do elevado número de estudos consagrados a esta questão, salientam-se, apenas, W. Arrowsmith, "Luxury and death..."; A. D. Leeman, "Morte e scambio nel romanzo picaresco di Petronio", *GIF* 20 (1967) 147-157; Averil M. Cameron, "Myth and meaning in Petronius: some modern comparisons", *Latomus* 29 (1970) 397-425; H. D. Cameron, "The Sibyl in the *Satyricon*", *CJ* 65 (1970) 337-339; Donato Gagliardi, "Il tema della morte nella *Cena petroniana*", *Orpheus* 10 (1989) 13-25; Ernestine Schlant, "Petronius: our contemporary", *Helios* 18 (1991) 49-71.

Significativa e reveladora dos propósitos de Petrónio é, sem dúvida, a primeira informação dada sobre a personalidade do anfitrião. Fala *unus seruus Agamemnonis*, que vem dizer a Encólpio e aos amigos onde irão comer naquela noite (26.8-9):

«*Quid? Vos*» – inquit – «*nescitis, hodie apud quem fiat? Trimalchio, lautissimus homo, horologium in triclinio et bucinatorem habet subornatum, ut subinde sciat quantum de uita perdidit.*»

«Então?» – atalhou ele – «Vocês não sabem em casa de quem se faz hoje a festa? É Trimalquião, um tipo cheio de classe, que tem, na sala de jantar, um relógio e um corneteiro todo aperaltado, para saber, a cada momento, quanto tempo da sua vida se escoou.»

Além da nota passageira, relativa à discutível elegância de Trimalquião (*lautissimus homo*), o traço que o escravo salienta como 'cartão de visita' é o facto de que *horologium in triclinio et bucinatorem habet subornatum*. Menciona este aspecto certamente para salientar a excentricidade do liberto, mas o seu significado é mais profundo. Torna-se evidente quando o servo explica a razão de ser da existência deste pormenor: *ut subinde sciat, quantum de uita perdidit*.<sup>18</sup>

Este padrão torna-se mais consistente à medida que o banquete vai avançando. Em certa altura, Trimalquião ordena que tragam para a mesa um esqueleto de prata articulado (34.8), que lhe proporciona considerações várias sobre a caducidade da vida humana.<sup>19</sup> A mesma ideia perpassa a intervenção dos libertos, no momento em que estes falam entre si, assim que o anfitrião se ausenta da mesa.<sup>20</sup> Outro tanto se pode afirmar relativamente às histórias narradas no decurso do *Festim*: a do vidro inquebrável (51.1-6) e a das feiticeiras (63.1-10), ambas contadas por Trimalquião, e a história do lobisomem (61.5-

---

D. Gagliardi, "Il corteo di Trimalchione – nota a Petron. 28.4-5", *RFIC* 112 (1984) 285-287, sugere que a comitiva que acompanha o liberto desde as termas públicas até sua casa, no início do *Festim*, assume (286) «*la facies d' un piccolo corteo funebre, nel quale Trimalchione sembra aver l' aria del defunto accompagnato all' estrema dimora.*» É uma hipótese curiosa, que se integra na economia do episódio, mas não absolutamente necessária.

<sup>18</sup> Quando o leitor toma conhecimento da previsão de Serapas, não pode deixar de pensar que Trimalquião está a fazer a contagem decrescente do tempo que lhe resta de vida. Sobre a importância do relógio, ver Marino Barchiesi, "L' orologio di Trimalchione (struttura e tempo narrativo in Petronio)", in *I moderni alla ricerca di Enea* (Roma, 1981) 109-146.

<sup>19</sup> Vários outros passos reflectem perspectiva semelhante. Cf. e.g. 34.6-7; 39.13; 48.8; 55.1-3; 65.5; 65.10-11.

<sup>20</sup> Cf. 41.10-12; 42.1-7; 43.6-8; 44.1 sqq.; 45.1 sqq. Proveitosa a leitura de Ciaffi, "Intermezzo nella Cena...", *passim*.

-62.14), da responsabilidade de Níceros.<sup>21</sup> O tema atinge o desenvolvimento máximo com a leitura do testamento do anfitrião (71.1-4), a descrição do seu mausoléu (71.5-12) e, por último, com a teatralização do seu funeral (77.7-78.8) e consequente intervenção do corpo de *uigiles*. De momento, não interessam tanto os pormenores de cada um destes passos como certas afirmações que Trimalquião faz e que ajudam a reconstituir os seus sentimentos mais sinceros.

Já se viu como ele está consciente de que o afecto que lhe dispensam vem mesclado de interesses mesquinhos. Ele mesmo explora essa realidade, quando refere as cláusulas do testamento (71.3):

*Et haec ideo omnia publico, ut familia mea iam nunc sic me amet tanquam mortuum.*

E assim, torno públicas todas as minhas vontades, para que o pessoal da casa me ame, desde agora, como se eu já estivesse morto.

O choro a que todos, mecanicamente, se deixam arrastar (71.4) dá-lhe a sensação de ser verdadeiramente amado. No entanto, pouco antes, isento desta efusão sentimentalista, o novo-rico tece um comentário que remete para uma situação possivelmente mais amarga. A afirmação é feita quando dá a ordem de trazerem para a sala de jantar o seu cão, Cílix, *praesidium domus familiaeque*.<sup>22</sup> Assim que fazem sentar o animal diante da mesa, o dono toma esta atitude (64.8):

*Tum Trimalchio iactans candidum panem, «Nemo» – inquit – «in domo mea me plus amat.»*

Foi então que Trimalquião, atirando <ao animal> um pão branco, comentou: «Cá em casa, ninguém me tem mais afeição do que ele.»

O desabafo parece excessivo ao favorito do anfitrião, Creso, que incitou a sua cadelita a desafiar Cílix para a luta, um combate que depressa se revelou desigual. Poderá argumentar-se que a dedicação dos cães aos seus donos é proverbial, pelo menos desde Homero.<sup>23</sup> É uma objecção válida. Mas talvez Trimalquião sentisse, igualmente,

<sup>21</sup> Contributos válidos em P. Fedeli e R. Dimundo, *I racconti del Satyricon...*, passim; Maria Grazia Bajoni, "La scena comica dell' irrazionale (Petr., 61-63 e Apul., *Met.*, 1.6-19 e 2.21-30)", *Latomus* 49 (1990) 148-153; Alberto Borghini, "Lupo mannaro: il tempo della metamorfosi (Petr. *Satyr.* 62.3)", *Aufidus* 14 (1991) 29-32. Veja-se também o nosso "Uma história de feiticeiras", *Boletim de Estudos Clássicos* 24 (1995) 49-54.

<sup>22</sup> 64.7: 'guardião da casa e dos seus habitantes'.

<sup>23</sup> Não tanto na *Ilíada*, onde os cães se comportam como animais selvagens que devoram o corpo dos heróis caídos, como na *Odisseia*, onde se encontra o episódio inesquecível de Argos, cão de Ulisses, o único a reconhecer o dono, que saúda com um aceno de cauda, para logo mergulhar nas sombras da morte.

que Cílix era o único que lhe dedicava uma afeição desinteressada. Juntemos a esta possibilidade a reacção que houve no tricínio, quando um dos equilibristas caiu sobre o anfitrião (54.1):

*Conclamauit familia, nec minus conuiuiae, non propter hominem tam putidum, cuius etiam ceruices fractas libenter uidissent, sed propter malum exitum cenae, ne necesse haberent alienum mortuum plorare.*

Desatou a criadagem aos gritos, no que foi seguida pelos convivas: não por causa de um fedorento daqueles,<sup>24</sup> a quem, de bom grado, veriam o pescoço partido, mas sim pelo mau desfecho do banquete, caso tivessem de chorar um morto que lhes era estranho.

O medo de *alienum mortuum plorare* é generalizado; o Encólpio-narrador não distingue o sentimento dos *scholastici* do dos outros convivas. Apenas Fortunata parece mostrar genuína preocupação (54.2).

Por último, se Trimalquião estivesse certo de vir a ser recordado com saudade, depois de morto, talvez não visse a necessidade de fazer um mausoléu tão sumptuoso como o que architectara. O objectivo é claro (71.6 e 71.11):

[...] *ut mihi contingat tuo beneficio post mortem uiuere. [...]*  
*Horologium in medio, ut quisquis horas inspiciet, uelit nolit, nomen meum legat.*

[...] a fim de que eu consiga, através da tua benevolente aplicação, a graça da vida depois da morte. [...] E um relógio ao centro, para que quem vir as horas, com vontade ou sem ela, tenha de ler o meu nome.

O novo-rico pretende que o seu túmulo seja um verdadeiro *monumentum*, isto é, algo que lhe assegure um lugar na memória dos vivos.<sup>25</sup> Poderá dizer-se, com razão, que estas ideias mais não exprimem do que a usual jactância do liberto. Mas verdade é, também, que Trimalquião sentia a mágoa de não ter ninguém que continuasse o seu nome e perpetuasse o império por ele conquistado. Revela-nos esse pesar, quando se zanga com Fortunata (74.15-16):

*Et ego, homo dipundiarius, sestertium centies accipere potui. Scis tu me non mentiri. Agatho unguentarius here proxime seduxit me et «Suadeo,» – inquit – «non patiaris genus tuum interire.» At ego dum bonatus ago et nolo uideri leuis, ipse mihi asciam in crus imegi.*

E eu, simplório de dez-réis, que podia ter arrebanhado uns bons dez milhões de sestércios! Tu bem sabes que não estou a inventar.

<sup>24</sup> O comentário valorativo refere-se ao equilibrista.

<sup>25</sup> Cf. E. Schlant, "Petronius: our contemporary...", 51-53.

Ainda ontem, Agatão, o perfumista, me chamava à parte e me dizia: «Ouve o meu conselho: não deixes que a tua linhagem se extinga.» Mas eu que vou dando uma de bonzinho e que não quero parecer um sujeito sem palavra, ando a arrear nas canelas.

Trimalquião não seguiu o conselho de Agatão (*non patiaris genus tuum interire*), talvez por dívida de gratidão a Fortunata, o reconhecimento dos sacrifícios que esta fizera por alturas do desaire inicial dos seus empreendimentos.<sup>26</sup> Trata-se de um homem que conseguiu singrar na vida, até atingir um lugar de relevo no seu meio, graças à riqueza e ao poder de que a Fortuna o dotou. Apesar de tudo, é um ser inquieto. Sente que a atenção que lhe dispensam, salvo raras excepções, é mais interesseira que genuína. A sombra da morte tolda-lhe, cada vez mais, os dias, e o liberto ensaia a ilusão de controlar esse momento final, procurando torná-lo presente e adivinhar os efeitos que irá provocar. Mas pesa-lhe que toda a sua vida caia no olvido, pois não tem descendência que lhe perpetue o nome.<sup>27</sup> Por isso, procura conquistar um lugar no coração dos mais directos colaboradores e garantir a perenidade no seu *monumentum*. Trimalquião é, no fundo, simplesmente um homem só e acaso amargurado.

Se, para a figura anterior, havia inúmeros estudos relativos ao tema que nos ocupa, já no caso de Licas a ausência de análises sistemáticas é bem evidente. No entanto, a questão do poder e da morte está nele gravada com incontestável clareza. Uma vez que Licas e Trifena integraram, forçosamente, aventuras da parte não conservada do *Satyricon*, a informação disponível sobre estas personagens é menos abundante, mas suficiente para a demonstração pretendida.

Depois do tumulto vivido na locanda, e de novo causado pela disputada beleza de Gíton, os dois amantes resolvem embarcar, juntamente com o poeta Eumolpo e o seu mercenário Córax, num navio que se prepara para zarpar. A bordo, Encólpio tenta acalmar o ciúme e decide atrair o sono. Ainda não adormecera e já o afligia um pesadelo,

<sup>26</sup> Cf. 76.7. Sugestão de D. Gagliardi, "L' umanità di Trimalchione (*Satyricon* 76-77)", *Orpheus* 15 (1994) 13-20, esp. 16 e n. 15. Embora o estudioso não trate deste aspecto, a verdade é que, por vezes, Trimalquião parece dar mostras de alguma filantropia e compreensão: 59.1-2; 64.13; 70.10-71.1; 73.6; 74.6. Outras vezes, contudo, a humanidade aparente destina-se apenas a torná-lo o centro das atenções: 49.3-10; 52.4-6; 54.5. Neste último sentido, o *dispensator* é um reflexo descolorido do patrão: cf. 30.7-11. Sobre este assunto, veja-se o nosso, "Trimalquião: a *humanitas* de um novo-rico", *Humanitas* 48 (1996) 161-182.

<sup>27</sup> W. Arrowsmith, "Luxury and death...", 321-322, salienta que «childlessness is, among the Roman moralists, the typical trait of an unnatural society organized on the principle of *luxuria*. It is also an overt theme in the *Satyricon*, culminating in the cannibalism at Croton.»

infelizmente de contornos cada vez mais nítidos. Vozes conhecidas o deixam em alvoroço, bem como a Gíton. Urgia perguntar a Eumolpo, com fugidia esperança, o nome do dono do barco onde incautamente se tinham deixado encerrar. O Bom Cantor levou a mal que o importunassem e foi dizendo, em tom de reprimenda (100.6-7):

«*Hoc erat*» – inquit – «*quod placuerat tibi, ut subter constratum nauis occuparemus secretissimum locum, ne nos patereris requiescere? Quid porro ad rem pertinet, si dixero Licham Tarentinum esse dominum huiusce nauigii, qui Tryphaenam exulem Tarentum ferat?*»

«Ah, então era esta» – vociferou ele – «a veneta que trazias? Para, quando estivéssemos instalados no canto mais retirado, debaixo da cobertura do navio, tu não nos deixares pregar olho! Que é que adianta ao caso, se eu disser que o dono deste barco é Licas de Tarento, que a Tarento leva Trifena, a desterrada?»

A revelação atingiu-os como um raio desferido pelo pai dos deuses. Não havia salvação aparente. Eumolpo tinha-os atraído ao antro do Ciclope, ao senhorio dos seus piores inimigos: Licas e Trifena. Só lhes restava apelar à piedade do poeta, companheiro de letras (101.2): *miserere [...] morientium*.<sup>28</sup>

Mas Eumolpo resistia à acusação e ao apelo, sem ver justificação para tal dramatismo, e dá mais informações sobre o proprietário da embarcação, para se certificarem de que falavam de pessoas diferentes (101.4):

*Lichas Tarentinus, homo uerecundissimus et non tantum huius nauigii dominus quod regit, sed fundorum etiam aliquot et familiae negotiantis, onus deferendum ad mercatum conducit.*

Licas de Tarento, homem de muito respeito, e que não é só dono deste barco que governa, como também senhor de algumas propriedades e de uma casa de comércio, e que trata o transporte de cargas para o mercado.

O passo torna claro o poder de Licas, já adivinhado pelo medo que infunde em Encólpio e Gíton, embora este também possa ser explicado pela falta que os dois jovens cometeram e pela possível crueldade do capitão.<sup>29</sup> Eumolpo refere a sua consideração social: *homo uerecundissimus*; os bens que possui: *non tantum huius nauigii dominus quod regit, sed fundorum etiam aliquot et familiae negotian-*

<sup>28</sup> 'Tem piedade [...] destes moribundos.'

<sup>29</sup> Uma das interpretações para o nome de Licas é a de 'cruel'. Ele, contudo, afirma não ter esse defeito (106.3). Cf. P. G. Walsh, *The Roman novel...*, 99. Outros significados em Alessandro Barchiesi, "Il nome di Lica e la poetica dei nomi in Petronio", *MD* 12 (1984) 169-175, esp. 169.

tis; e a actividade a que geralmente se dedica: *onus deferendum ad mercatum conducit*.

Logo de seguida, Gíton esclarece a razão de ser do temor que os invade (101.6): *Hi sunt [...] quos fugimus*.<sup>30</sup> O passo que urgia, agora, dar era conseguir uma forma de escaparem à vista destes inimigos. Vários planos são propostos e rejeitados; por fim, escolhem exactamente o que porá a descoberto o seu disfarce. Decidem vestir a pele de escravos fugitivos, e têm, para isso, de se despojar das suas cabeleiras. É neste acto – voto supremo dos náufragos e, por tal motivo, de mau agoiro<sup>31</sup> – que são surpreendidos por um passageiro enjoado (103.5-6), que, de manhã, os denuncia ao capitão (104.5). Licas decide castigar os faltosos com boa dose de vergastadas e é nesse momento que se descobre a verdadeira identidade de Encólpio e de Gíton (105.5-11). Os ânimos exaltam-se e os passageiros dividem-se em duas facções: uns apoiam, outros atacam os impostores. As feridas – ligeiras – começam a aparecer, até que a intervenção radical de Gíton, seguido de Trifena e do piloto do barco (108.9-14), põe fim à peleja: o *dux Eumolpos* (109.1) aproveita a ocasião para firmar um tratado de paz.

Os ânimos arrefecem e a calma do mar convida, igualmente, à confraternização. Come-se, bebe-se e não faltam, sequer, as histórias picantes que despertam os apetites e as risadas sonoras. Mas, entretanto, não se toldara apenas o coração de Encólpio. O céu carregou o semblante e o mar respondeu com agitação crescente ao desafio das nuvens e dos ventos. Vão seria o esforço dos homens: o barco baloiçava, como frágil folha, segundo o capricho das ondas. O naufrágio era inevitável. Licas, o capitão, não foi o último a abandonar o barco

<sup>30</sup> 'É deles, precisamente, [...] que andamos a fugir.'

<sup>31</sup> Já antes tinha havido uma referência à possibilidade do naufrágio (101.7). Curiosamente será esse desastre a pôr fim à aventura com Licas e Trifena, ao menos por aquilo que conhecemos do *Satyricon*. A ocorrência de um naufrágio estava dentro da tradição do romance grego, que esta obra parcialmente parodia. Por outro lado, A. Barchiesi, "Il nome di Lica...", 173-175, retomando uma tese antiga de Heinze, sugere que Licas está destinado, pelo nome, a morrer no mar, como o Licas do mito de Hércules. O dono do barco parece estar consciente de que o seu nome não é de bom auspício, pois tem o cuidado de atender a todos os possíveis avisos divinos: considera admonitório o sonho de Priapo (104.1-4); manda chicotear, em desagravo à *Tutela* do navio, os passageiros que cortaram o cabelo (105.4); à beira do fim, ainda roga a Encólpio que restitua ao barco a veste sacra e o sistro de Ísis (114.5). Mas nem assim consegue escapar às garras do destino. Proveitosa, também, a leitura de Maria Scarola, "Un naufragio da capelli (Petronio, *Sat.* 101-115)", *AFLB* 29 (1986) 39-56. Considerem-se, por último, os nossos, "Petrônio e Süskind: o desfecho canibalesco", *Boletim de Estudos Clássicos* 26 (1996) 102-121; "Satyricon (117): encenação de uma comédia" *Boletim de Estudos Clássicos* 27 (1997) 38-44.

– como ditava o regulamento –, mas antes o primeiro. O vento arrojou-o ao mar e logo uma onda lhe deu o abraço letal (114.6). Navio, equipagem e passageiros, todos se tornaram presa das águas.<sup>32</sup>

Se o destino dos outros não se vislumbra com clareza (o texto apresenta várias lacunas), certo é que Encólpio, Gíton, Eumolpo e Córax conseguem atingir a costa, ainda que desfalecidos por experiência tão traumatizante. Pela manhã, as ondas devolvem à terra o corpo de alguém que não tivera a mesma sorte (115.9-11):

*«Hunc forsitan» – proclamo – «in aliqua parte terrarum secura expectat uxor, forsitan ignarus tempestatis filius aut pater; utique reliquit aliquem, cui proficiscens osculum dedit. Haec sunt consilia mortalium, haec uota magnarum cogitationum. En homo quemadmodum natus!»*

*Adhuc tamquam ignotum deflebam, cum inuiolatum os fluctus conuertit in terram, agnouique terribilem paulo ante et implacabilem Licham pedibus meis paene subiectum.*

«A este, quem sabe,» – exclamo em alta voz – «nalgum lugar da terra, o está aguardando a mulher, posta em sossego, quem sabe se um filho, desconhecedor da tempestade, ou então um pai; em todo o caso, alguma pessoa deixou, a quem, à partida, deu um beijo. São estes os desígnios dos mortais, estes os votos que exprimem os seus planos de grandeza! É ver em que mar de incertezas o homem flutua!

Ainda eu o lamentava como a um desconhecido, quando a ondulação virou para terra o rosto dele, ainda não desfigurado: foi então que reconheci Licas – pouco antes, terrível e implacável –, prostrado, quase, a meus pés.

Encólpio não conhece a identidade do cadáver que vê a boiar na água, mas deixa-se inundar por um sentimento de compaixão, de solidariedade para com aquela pessoa, falecida longe da família, que não recebeu a notícia do infortúnio.<sup>33</sup> Mas, por outro lado, encarece a esperança, e o privilégio, que é poder contar com alguém que, mais tarde ou mais cedo, chore a dor da ausência de algum ente querido (*secura expectat uxor; ignarus tempestatis filius aut pater; utique*

<sup>32</sup> Licas é o único de quem se narra expressamente a morte. Trifena é recolhida em salva-vidas pelos escravos (114.7) e outros passageiros conseguem auxílio de uns pescadores (114.14). Este tratamento diferente não deve ser gratuito.

<sup>33</sup> Sullivan, *Il Satyricon di Petronio...*, 192 sqq., é de opinião que estas considerações de Encólpio mais não constituem do que paródia ao estilo apaixonado de muita da prosa de Séneca, sobretudo das cartas. Arrisca, para isso, certos paralelos. É uma sugestão pertinente, mas importa reconhecer, da mesma forma, que as ideias expostas neste passo sobre a instabilidade da vida humana encontram eco em muitos outros pontos da obra. É essa realidade que permite estabelecer um padrão de pensamento que seja mais profundo que o simples nível da paródia.

*reliquit aliquem, cui proficiscens osculum dedit*). Decorrentes destas considerações, seguem-se, naturalmente, reflexões sobre a precariedade dos desígnios humanos: *haec sunt consilia mortalium, haec uota magnarum cogitationum*. Este pessimismo não é introduzido de forma artificial: está em consonância com a gravidade do momento. O desabafo final (*En homo quemadmodum natat!*), se bem que sugerido pela visão daquele corpo arrastado ao sabor das ondas, é um comentário genérico sobre as incertezas da existência humana. No mar da vida, frequentes são os escolhos e as tempestades que assaltam de improviso o *homuncio* e o fazem compreender que não é, afinal, timoneiro seguro da sua navegação. Há, quantas vezes, forças superiores que funcionam como correntes contrárias que se não detêm perante a resistência que lhes seja oferecida.

Mas a surpresa maior ainda estava para vir. Revela-se quando *inuolatum os fluctus conuertit in terram* e Encólpio reconhece o *terribilem paulo ante et implacabilem Licham*. O poder e a arrogância, que, pouco antes, tornavam Licas o homem mais temido, depressa foram mudados na situação mais humilde de todas, a inerte sujeição ao inimigo: *pedibus meis paene subiectum*.

A situação poderá ser agravada devido ao isolamento de Licas. Na parte conservada do romance, não se lhe refere outro familiar que não seja Hédile,<sup>34</sup> a qual, talvez em consequência de uma anterior ligação com Encólpio, não mais o acompanha. A aceitar-se esta hipótese, Licas não tem, como Trimalquião, quem lhe perpetue o nome e a linhagem. O libertado procura, ao menos, assegurar um funeral condigno. O capitão do navio naufragado nem isso consegue predispor (115.20):

*Et Licham quidem rogos 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 para o morto, alonga a vista pela distância do horizonte, em busca de inspiração.

São os inimigos confessos de Licas, amolecidos por sentimentos humanitários que o momento despertou, que lhe garantem as honras

---

<sup>34</sup> Será uma dedução defensável de passos como 106.2 e 113.3: *Non dubie redierat in animum Hedyle expilatamque libidinosa migratione nauigium*. 'Sem dúvida que lhe viera à memória Hédile e o barco saqueado naquela viagem de depravação.' Por outro lado, a referência a *expilatam nauigium* sugere que o episódio ocorreu não em Tarento, de onde Licas é natural, mas em outra cidade portuária onde o navio estava fundeado (Marselha? um porto da Campânia?) e onde teria conhecido Encólpio, Gíton e (porventura antes) Trifena, que levava agora para Tarento.

derradeiras. Quanto a Eumolpo, que tenta compor um epitáfio para o falecido, *oculos ad arcessendos sensus longius mittit*. A atitude é normal num poeta. Mas talvez, no seu íntimo, o Bom Cantor se preparasse para o facto de vir, também ele, a protagonizar um fecho semelhante.

Os sobreviventes metem-se ao caminho e, horas depois, avistam uma cidade, que desconhecem. É então que certo *uilius* lhes explica que se trata de Crotona, centro outrora florescente, mas agora infestado de *heredipetae* (116.1-9). Eumolpo vê nessa praga a oportunidade ideal para transformar os *captatores* em *captati*. A fim de pôr o plano em acção, necessita da conivência dos companheiros, que prontamente aceitam tornar-se escravos do Bom Cantor e, assim, contribuir para a ficção engendrada. Nenhum pormenor foi descurado (117.6-8):

*Post peractum sacramentum seruiliter ficti dominum consalutamus, elatumque ab Eumolpo filium pariter condiscimus, iuuenem ingentis eloquentiae et spei, ideoque de ciuitate sua miserimum senem exisse, ne aut clientes sodalesque filii sui aut sepulcrum quotidie causam lacrimarum cerneret. Accessisse huic tristitiae proximum naufragium, quo amplius uicies sestertium amiserit; nec illum iactura moueri, sed destitutum ministerio non agnoscere dignitatem suam. Praeterea habere in Africa trecenties sestertium fundis nominibusque depositum; nam familiam quidem tam magnam per agros Numidiae esse sparsam, ut possit uel Carthaginem capere.*

Depois de prestarmos juramento, disfarçámo-nos de escravos, saudámos 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 amigos e companheiros do filho, nem a visão do seu túmulo fossem, cada dia, causa de lágrimas. Acrescia a esta desgraça o naufrágio recente, onde perdera mais de dois milhões de sestércios; não o perturbava tanto o prejuízo como a incapacidade de tornar reconhecida a sua posição, agora que estava sem servidores. Possuía, ainda, em África, trinta milhões de sestércios em propriedades e em títulos de crédito. E quanto à criadagem, era tanta a que tinha espalhada pelas suas terras da Numídia, que até poderia tomar Cartago de assalto.

O plano tinha sido cuidadosamente pensado para ir ao encontro das expectativas que, segundo informação do *uilius*,<sup>35</sup> os *heredipetae* partilhavam. Primeiro, a perda recente do filho (*elatumque ab Eumolpo filium*), desgosto ainda mais pungente, porquanto havia que tomar

---

<sup>35</sup> Cf. 116.7-8. Resumidamente, só obtinha consideração social quem fosse rico e não tivesse parentes/herdeiros próximos. Melhor ainda: se, neste caso, fosse velho, doente, de pés para a cova...

em conta as qualidades do falecido: *ingentis eloquentiae et spei*. A mágoa inconsolável leva o pai a evitar tudo o que pudesse avivar a recordação da tragédia: *ne aut clientes sodalesque filii sui aut sepulcrum quotidie causam lacrimarum cerneret*; para espairecer, decide viajar (*de ciuitate sua miserrimum senem exisse*), mas a sorte, uma vez mais, não lhe é favorável: *accessisse huic tristitiae proximum naufragium*.

Até aqui, a invenção procurava tornar o episódio verosímil e esquivar o interesse dos *heredipetae*, na ânsia, certamente, de que estes começos auspiciosos se vissem confirmados pelo factor mais importante: a riqueza. Aí estava, nédia e luzidia; já podiam esfregar as mãos de contentamento: *quo amplius uicies sestertium amiserit*. E este era apenas o engodo; as promessas de avultado lucro não deixavam de aumentar: *praeterea habere in Africa trecenties sestertium fundis nominibusque depositum; nam familiam quidem tam magnam per agros Numidiae esse sparsam, ut possit uel Carthaginem capere*.

O cozinhado tinha todos os ingredientes para agradar aos *captatores*. E assim aconteceu (124.2-4). Ao poeta-contista-burlador-pai extremo uma coisa pesava mais do que a perda dos haveres no naufrágio: a incapacidade de conseguir o reconhecimento público da sua dignidade, agora que se encontrava sem servidores (*sed destitutum ministerio non agnoscere dignitatem suam*). Mas que se não preocupasse – já lhe bastava a ferida deixada pela morte do filho! –, pois em Crotona encontraria todas as prodigalidades, enquanto lhe não chegassem reforços de casa.

O tema dos *captatores captati* é um dos mais tratados na tradição satírica<sup>36</sup> e Petrónio decerto o teve presente. Contudo, também com Eumolpo se adivinha, de forma clara, o motivo que tem vindo a ser analisado. Embora a sua fortuna e poder comecem por ser fictícios, a verdade é que, pouco tempo decorrido, se tornam reais, em consequência das liberalidades dos caçadores de heranças. O próprio Encólpio, mais alegre e viçoso com a vida fácil que levava, o reconhece claramente<sup>37</sup> (125.1):

[...] *Eumolpus felicitate plenus prioris fortunae esset oblitus adeo ut †suis† iactaret neminem gratiae suae ibi posse resistere impuneque suos, si quid deliquissent, beneficio amicorum laturos.*

[...] Eumolpo, inchado com a presente abundância, tinha-se esquecido das misérias passadas, a ponto de se vangloriar aos da casa

<sup>36</sup> Cf. e.g. P. G. Walsh, *The Roman novel...*, 103-104.

<sup>37</sup> Acrescente-se aos pormenores do texto a informação de que, entretanto, novos escravos tinham sido adquiridos, indício claro de prosperidade (139.5).

de que ninguém ali poderia escapar à sua influência e de que, se eles cometessem algum delito, ficariam impunes, graças à intervenção dos seus amigos.

Mas o próprio Encólpio, logo a seguir, dá expressão ao temor de que a sorte deixe de lhes ser favorável e o engano se torne conhecido.<sup>38</sup> Efectivamente, a situação altera-se, porque Eumolpo não retribui a generosidade dos *heredipetae* e estes começam a refrear as larguezas (141.1), ou até porque o estado de saúde do velho se degrada mesmo e se aproxima o dia da sua morte. Inicialmente, a doença fazia parte da ficção criada.<sup>39</sup> Pode, assim, acontecer que o velho esteja apenas a tentar ganhar tempo até vir a melhor oportunidade para se pôr em fuga, juntamente com os mais directos colaboradores. Mas a hipótese de que, desta vez, a debilidade física seja real está mais de acordo com o modelo analisado para Trimalquião e Licas, pois estabelece um paralelo com o encerramento das aventuras na *Graeca urbs* e no mar. Por fim, o testamento de Eumolpo constituiria a sua derradeira e maior falácia. Vejamos os termos em que está elaborado (141.2):

*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.

Aos que se afadigavam à sua volta, na ânsia de conseguirem presa de vulto, mais não deixará do que o corpo velho, curtido pelos anos, e a consciência de terem sido enganados por quem projectavam burlar. Cegava-os a fama da riqueza de Eumolpo, pelo que bem depressa houve quem estivesse disposto a executar a cláusula do testamento.<sup>40</sup> A situação é tanto mais significativa se se tiver em conside-

<sup>38</sup> 125.3-4. Uma das possibilidades é que o criado a soldo, Córax, os venha a denunciar. Sobre esta hipótese, vejam-se as interessantes observações de Remo Martini, "*Corax mercennarius Eumolpi*", *Labeo* 7 (1961) 341-348, e de Mario Labate, "Di nuovo sulla poetica dei nomi in Petronio: Corax 'il delatore'?", *MD* 16 (1986) 135-146.

<sup>39</sup> Cf. 117.9 e 140.6-9.

<sup>40</sup> Trata-se de Górgias (141.5), a quem pertence, possivelmente, a argumentação com que termina a parte conservada do *Satyricon* (141.6-11). Sobre as relações entre o romance e o *Górgias* platónico, considerar H. James Shey, "Petronius and Plato's *Gorgias*", *CB* 47 (1971) 81-84 e Gian Biagio Conte, "Petronio, *Sat.* 141: una congettura e un' interpretazione", *RFIC* 120 (1992) 300-312. Visão da ἀνδροφαγία como motivo literário em H. D. Rankin, "Eating people is right": Petronius 141 and a τόπος", *Petronius the artist – Essays on the Satyricon and its author* (The

ração que este último episódio acontece em Crotona, antigo bastião do pitagorismo. Segundo as palavras do *ullicus* (116.9), a cidade, infestada pela praga dos caçadores de heranças, é como um campo semeado de morte. Recorde-se que a questão da morte levantava algumas reservas aos pitagóricos.<sup>41</sup> Por outro lado, esta escola era partidária do vegetarianismo.<sup>42</sup> Os Crotoniatas não só se alimentam de carne (136.1; 137.12) como vão mais longe: levam a avidez pelo dinheiro ao ponto de não recuarem perante uma condição que pressupõe, para ser satisfeita, a antropofagia. Mesmo admitindo que Petrónio esteja a parodiar um τόπος da retórica, torna-se difícil não considerar profundamente trágica e pessimista a cena final do *Satyricon*.

Esta interpretação ganha a devida consistência quando aliada aos exemplos de Trimalquião e de Licas. Estes dois e Eumolpo são as personagens de quem se diz mais claramente que detêm grande poder. Curiosamente, nenhum deles o exerce ao mesmo tempo que outro. A cada um corresponde determinado espaço geográfico onde se faz sentir a sua influência: a escuridão da *Graeca urbs*, o barco no mar imenso, a claridade impudica de Crotona. E apenas quando termina a força de um se começa a sentir a do seguinte. De forma obstinada, também, convivem com a imagem da solidão<sup>43</sup> e da morte.

Trimalquião procura controlar esse momento derradeiro através de previsões e ensaios cénicos de quando e como será a sua partida para o mundo do Além. E o lugar que não terá no coração dos homens procura garanti-lo na grandeza do seu *monumentum* fúnebre.

Licas tenta fugir a um destino marcado, observando, com fervor religioso, presságios e admonições divinas. No entanto, o mesmo vento que impelia as velas das suas embarcações o empurra para o abraço mortal das vagas enfurecidas. Não tem pai, mulher, filho que o chorem no momento da despedida. Mãos inimigas lhe vão erguer a pira que resgate a passagem para outra dimensão.

---

Hague, 1971) 100-105 [= "'Eating people is right': Petronius 141 and a τόπος", *Hermes* 97 (1969) 381-384]. Sobre a questão dos *captatores captati*: Valerie A. Tracy, "Aut captantur aut captant", *Latomus* 39 (1980) 399-402; Francesca Nardomario, "Petronio, *Satyricon* 141. Il testamento e la scelta necrofagica", *Aufidus* 11-12 (1990) 25-59.

<sup>41</sup> Cf. F. Nardomario, "Petronio, *Satyricon* 141...", 57: «L'idea della morte, tanto distante dall' ambiente pitagorico (si ricordi che agli iniziati non era consentito prendere parte ai funerali), diviene onnipresente nella Crotone di Petronio.»

<sup>42</sup> Cf. Paolo Fedeli, "Petronio: Crotone o il mondo alla rovescia", *Aufidus* 1 (1987) 3-34, esp. 20-21. Ver, ainda, e.g. Ettore Paratore, "Petronio (nel XIX centenario della morte)", *StudRom* 14 (1966) 385-405, 403; A. M. Cameron, "Myth and meaning...", 413; G. S. Kirk *et alii*, *Os filósofos pré-socráticos...*, 232-237.

<sup>43</sup> No caso de Eumolpo, a solidão é mais virtual que real. O Bom Cantor é francamente extroverso e convivente, embora a sua veia poética nem sempre seja bem acolhida.

Eumolpo toda a vida foi um aventureiro. A única riqueza com que acenava era o brilho do intelecto, que amargos dissabores lhe causou e também algumas alegrias. Em Crotona, vai passar os últimos dias da vida como o rei que os *heredipetae* julgavam que ele era. E será, certamente, recordado. Pelos companheiros de aventura, que simbolicamente liberta, à hora da morte (talvez para uma existência menos atribulada); pelos *captatores*, que nunca hão-de ser capazes de digerir o ludíbrio, maior ainda que a pretensa riqueza do velho.

Três sendas rasgadas numa terra de engano, de insegurança, de receio e de morte. É a visão panorâmica desse mundo que interessa, por fim, conhecer.

(Página deixada propositadamente em branco)

*O LVSVM FORTVNAE MIRABILEM!\**

Μήτ' ἀρετὴν εὐχου, Πολυπαίδη, ἕξοχος εἶναι  
μήτ' ἀφεινος· μῶνον δ' ἀνδρὶ γένοιτο Τύχη.\*\*

TEÓGNIS, 1.129-130

O grande dilema dos poderosos é a certeza incontornável da morte e o medo do esquecimento que esvazia de sentido a existência humana. Mas antes que chegue o derradeiro momento, torna-se necessário ir lutando pela vida. Tarefa nada fácil, numa terra onde as amizades se sacrificam no ardor de uma noite, onde as vozes interesseiras dos crentes não logram transpor o umbral da mansão divina, onde cada sorriso estudado mal dá para disfarçar a avidez de predador. E importa fazer as contas com aquela divindade caprichosa, a mesma que Teógnis reconhece ser a potência de quem tudo depende: a Τύχη ou *Fortuna*. Está presente na literatura desde Hesíodo, é uma referência constante na poesia grega da época arcaica e expressão da precariedade da vida humana. É correlativa da noção de impotência, da incapacidade para controlar os acontecimentos, ou seja, da ἀμηχανία.<sup>1</sup> O Grego notara sempre a presença da Τύχη, em especial nos momentos de insegurança e de crise. Assim acontecera na época arcaica e o mesmo se passará, de forma mais aguda, na helenística, depois da desagregação do império de Alexandre. A comédia nova e o romance grego ecoam claramente esse sentimento comum: a Τύχη é sempre a real mola da acção.<sup>2</sup>

---

\* 13.1: 'Mas que jogada espectacular da sorte!' Expressão interior de alegria, da parte de Encópio, ao aperceber-se de que o acaso lhes trazia às mãos a *tunicula* que julgavam perdida. Para mais, o exame falsamente desinteressado de Ascilto vinha comprovar que, tal como almejavam, se encontrava, ainda, *intactis aureis plena* (13.3).

\*\* 'Não te glories, Polipedes, de seres superior em excelência / ou em riqueza. Uma coisa apenas conta para o homem: a Sorte.'

<sup>1</sup> Deste conceito se voltará a falar mais tarde. Sobre a sua importância na época arcaica, ver Maria Helena da Rocha Pereira, "Fragilidad y poder del hombre en la poesía griega arcaica", *Eclás* 49 (1966) 301-318.

<sup>2</sup> Sobre estes e outros aspectos característicos do romance grego, ver, de Alexander

Em Roma, cedo a *Fortuna* foi objecto de atenção, reduzida primeiro, mas ganhou terreno, com o tempo, à influência dos deuses olímpicos, até reinar praticamente como senhora absoluta do destino humano. Vale a pena, por isso, considerar, no romance, a presença e significado desta força imprevisível.

O culto popular da *Fortuna* no mundo romano é muito antigo. Etimologicamente relacionada com *ferre*, seria, no início, uma divindade propiciadora de boa sorte e de sucesso, espírito guardião dos homens e dos lugares, não muito diferente de *genius*. Na literatura – o domínio que neste lugar nos interessa –, o leque de significados era mais vasto e assumia, frequentemente, ideias contraditórias. Esta realidade foi-se acentuando, porquanto a influência da Τύχη grega como personificação da *Fortuna caeca* se sobrepôs às noções romanas iniciais, preferencialmente positivas.<sup>3</sup> De facto, no período republicano, a noção de *Fortuna/Τύχη* era pouco frequente nos autores. A sua importância cresce na produção literária da época de Augusto, mas só em pleno período imperial se torna, efectivamente, uma entidade relevante.<sup>4</sup> Ora é precisamente a realidade deste momento que interessa, já que Petrónio terá vivido durante o Império, mais concretamente no reinado de Nero.

Uma vez que as características literárias da *Fortuna* eram, nesta altura, praticamente comuns às da Τύχη helenística, convém começar por esclarecer o significado desta última. Kajanto<sup>5</sup> define-a nestes termos: «*Tyche* was a dominant figure in the literature of the Hellenistic period. Two factors contributed to her popularity. The Olympic gods were rapidly losing ground. This created a religious vacuum, which was in part filled by *Tyche*. Again, the time of Alexander the Great and of the Epigoni was a period of great upheavals. Many great states, e. g. the Persian Empire, fell to pieces, and new ones were founded instead. The success of an individual seemed often to depend more upon chance than upon his own efforts. This may explain why fickle *Tyche*, the personification of blind chance, gained so important a position in men's minds.»

Idêntica análise se pode fazer para justificar a importância desta

---

Scobie, *Aspects of the ancient romance and its heritage – Essays on Apuleius, Petronius, and the Greek romances* (Meisenheim am Glan, 1969), e.g. 87. Proveitosa, também, a leitura de Andrea Aragosti, "L' episodio petroniano del *forum* (Sat. 12-15): assimilazione dei codici nel racconto", *MD* 3 (1979) 101-119, esp. 104-105; e, de F. Nardomario, "Petronio, *Satyricon* 141...", 32.

<sup>3</sup> Ver o esclarecedor artigo de Iiro Kajanto, "*Fortuna*" *ANRW* II.17.1 (1981) 502-558, esp. 505 e 521 sqq.

<sup>4</sup> Cf. Kajanto, "*Fortuna*", 533 sqq., 538 sqq., e 542 sqq., respectivamente.

<sup>5</sup> "*Fortuna*", 527-528.

divindade na sociedade romana. O seu culto na literatura desenvolveu-se com o governo de Augusto e acentuou-se ainda mais com as modificações económicas e sociais processadas desde os primeiros reinados do Império. Também agora, vai suprir a lacuna no domínio religioso provocada pela decadência do panteão olímpico, tarefa que partilha com a atenção dedicada aos cultos orientais e ao cristianismo nascente. Um autor do tempo, Plínio-o-Velho, salienta, em passo famoso (*N.H.* 2.22) a onipotência desta divindade caprichosa. Vale-rá a pena recordar parte das suas reflexões:<sup>6</sup>

*Toto quippe mundo et omnibus locis omnibusque horis, omnium uocibus Fortuna sola inuocatur ac nominatur, una accusatur, rea una agitur, una cogitatur, sola laudatur, sola arguitur et cum conuiciis colitur, uolu<cris uolu>bilisque, a plerisque uero et caeca existimata, uaga, inconstans, incerta, uaria indignorumque faulrix. Huic omnia expensa, huic feruntur accepta, et in tota ratione mortalium sola utramque paginam facit, adeoque obnoxiae sumus sortis, ut ipsa pro deo sit qua deus probatur incertus.*

Na verdade, pelo mundo inteiro, em todos os lugares e a todo o momento, pela boca de todos se invoca e se refere apenas a Fortuna; é ela a única a ser acusada, a única culpada, a única em quem se pensa, apenas ela recebe louvores, apenas ela é censurada e com alaridos se lhe prestam honras. Vólue e volúvel, considerada mesmo, pela maioria, cega, vagabunda, inconstante, incerta, instável, protectora caprichosa de quem o não merece. A ela se atribuem todas as despesas, a ela se atribuem todas as receitas e, no grande livro de contas da humanidade, ela só preenche ambas as colunas; a tal ponto é escrava a nossa condição que a própria Fortuna, que vem provar a incerteza do deus, ocupa o lugar do deus.

A *Fortuna* aparece, pois, como condicionante de todas as acções humanas e objecto de todas as suas atenções, a ponto de assumir o papel do deus. Será, portanto, legítimo esperar que esta divindade desempenhe uma função importante na trama do *Satyricon*. De facto, o romance parece reunir todas as condições para que se verifique esta hipótese: terá sido escrito durante o reinado de Nero, época de insegurança, de descrença no valor paradigmático e messiânico de Roma, de profundas alterações económicas e sociais. Assiste-se à ascensão da classe dos libertos, como Trimalquião, que passam a deter grande parte do poder económico. Dos poucos exemplos que aparecem de elementos da nobreza, como é o caso do *eques Romanus* (92.10), se pode deduzir a sua decadência. A confusão social e o oportunismo

---

<sup>6</sup> Usa-se o texto de Jean Beaujeu, *Pline l' Ancien – Histoire Naturelle*. Livre II (Paris, 1950).

generalizado estão patentes, também, na turba dos *heredipetae* e – o que é mais grave – na casta sacerdotal. Na realidade, nenhum dos deuses olímpicos é sinceramente adorado.<sup>7</sup> Maior atenção se dispensa a uma divindade secundária – o caso já analisado de Priapo –, vocacionada para aventuras lascivas e que parece ser responsável pela impotência de Encólpio.

Ora a importância da *Fortuna* pode dizer-se francamente corroborada no texto do romance. De facto, ela aparece mencionada directamente cerca de três dezenas de vezes.<sup>8</sup> De momento não nos interessa tanto considerar sistematicamente todos os passos onde esta divindade é, directa ou mais veladamente, referida, porque as ideias que se poderiam retirar desse cotejo se encontram centralizadas no ponto onde dela se faz uma evocação mais insistente. Observa-se no *Bellum ciuile* e é suscitada por Plutão, quando se prepara o arranque da guerra civil.<sup>9</sup> Resulta claro, desta intervenção, que os restantes deuses apenas fazem parte de uma maquinaria, destinada a embelezar o poema, como predicava Eumolpo (118.6). A real mola da acção é a *Fortuna*.<sup>10</sup> O deus dos infernos dirige-se a ela da seguinte forma (vv. 79-81):

*Rerum humanarum diuinarumque potestas, / Fors,<sup>11</sup> cui nulla*

<sup>7</sup> Em 140.12, Encólpio parece recorrer, com êxito, a Mercúrio, que lhe restitui a virilidade perdida. Poderia ser uma tentativa de ressurgência de cultos de outrora, mas o contexto favorece a paródia religiosa. Mercúrio é o deus psicopompo, e Encólpio tinha em si uma parte morta. Por outro lado, é protector dos ladrões e viandantes, uma função que quadra bem com o tipo de vida dos intelectuais. Cf. ainda Conte, *The hidden author...*, 96-103.

<sup>8</sup> As ocorrências encontram-se espalhadas por todo o romance e ligam-se, preferencialmente, aos muitos percalços criados aos protagonistas. No foro: 13.1; 13.4; na traição de Gíton: 80.8; 80.9; 82.6; no barco de Licas: 100.3; 101.1; 102.1; 114.8; em Crotona: 124.2; 125.1; 125.2; 133.3; 137.9; 138.5; 140.15; 141.1. É curioso que, das cinco ocorrências na *Cena*, quatro estejam relacionadas com Trimalquião: 29.6; 37.8; 55.3; 75.10. Tal facto não surpreende em alguém que deve a sua riqueza aos afagos da sorte e à persistência, quando aquela lhe não foi tão favorável. Significativo é, também, como se notou no cap. 4, que a esposa do liberto se chame *Fortunata*.

<sup>9</sup> Cf. vv. 76-78. O poema, além da ocorrência mencionada, contém outras nos versos 61, 102, 174, 237, 244.

<sup>10</sup> Carmen Codoñer, "Lexique du 'sacré' et réalités religieuses chez Pétrone", *RPh* 63 (1989) 47-59, esp. 58-59, diz que, em Petrônio, o vocabulário relativo ao sagrado é pouco abundante, crítico e se refere quase exclusivamente a Priapo, portanto ao mundo das religiões místicas. Embora a observação esteja correcta em linhas gerais, a verdade é que não faz justiça à importância que a *Fortuna* assume no romance. Visão mais equilibrada em Louis Callebat, "Structures narratives et modes de représentation dans le *Satyricon* de Pétrone", *REL* 52 (1974) 281-303; o autor francês reconhece que (288) «la motivation narrative du *Satyricon* apparaît fondée sur l'interférence des thèmes de la *Fortune* et de la *fuite*».

<sup>11</sup> Neste e no v. 94, que também será comentado, se encontram as duas únicas ocorrências, no *Satyricon*, da variante *Fors*.

*placet nimium secreta potestas, / quae noua semper amat et mox possessa relinquit, [...]*

Senhora das coisas humanas e divinas, / Fortuna, a quem não agrada nenhum poder seguro em demasia, / que sempre buscas com ardor a novidade e a abandonas mal a consegues possuir, [...]

É uma das divindades mais poderosas que a invoca e, ainda assim, a dá como *rerum humanarum diuinarumque potestas*. A par desta afirmação da sua onipotência, tem-se a descrição da natureza caprichosa e inconstante da *Fortuna*, aversa a empresas seguras: *cui nulla placet nimium secreta potestas, / quae noua semper amat et mox possessa relinquit*. E, assim que descreve a opulência insolente de Roma, Plutão exorta aquela divindade a levar a destruição à terra, reconhecendo, desta forma, que nela reside todo o poder de decisão (vv. 94-95):

*Quare age, Fors, muta pacatum in proelia uultum / Romanosque cie ac nostris da funera regnis.*

Por isso, actua, Fortuna, muda em guerras a paz do teu rosto, / agita o ânimo dos Romanos, dá mortes ao nosso reino.

Na resposta, a *Fortuna* confirma a importância que lhe é atribuída e revela a vontade de mudar radicalmente o curso dos acontecimentos (vv. 107-109):

*Omnia, quae tribui Romanis arcibus, odi / muneribusque meis irascor. Destruet istas / idem, qui posuit, moles deus.*

Tudo quanto concedi aos baluartes de Roma eu o aborreço; / as minhas benesses me despertam a cólera. Derrubará estas / construções o mesmo deus que as ergueu.

Por último, César vem reforçar o que já antes fora afirmado: embora comece por invocar Júpiter (v. 156), é da vontade da *Fortuna* que faz derivar o resultado da empresa (vv. 172-174):

*Quare, quia poena tropaeis / imminet et sordes meruit uictoria nostra, / iudice Fortuna cadat alea.*

Por isso, já que um castigo paira sobre os nossos troféus / e a desonra é a recompensa da nossa vitória, / caíam os dados sob o arbítrio da Fortuna.

Poderá argumentar-se que a presença da *Fortuna* na obra obedece apenas ao uso que dela fazia o romance grego, género que o *Satyricon* parcialmente parodia. Ou ainda que Petrónio a utiliza com o único fim de provocar mudanças rápidas na acção, abrindo, assim, caminho para a introdução de novas aventuras. São observações de

considerar, mas o papel da *Fortuna* pode ser mais profundo e até pessimista.<sup>12</sup> Para melhor o avaliarmos, será necessário ligar a *Fortuna* a outros temas que com ela estabelecem relações de interdependência.

O primeiro deles é o do labirinto.<sup>13</sup> É natural que o homem se sinta encurralado num mundo onde cada avanço pode esconder uma armadilha, onde a saída não é visível, onde se torna necessário enfrentar o minotauro ao contornar cada esquina, onde as acções são guiadas por interesses mesquinhos e enganosos.<sup>14</sup> Ao propor-se esta questão, não se pretende repetir apenas o que já foi afirmado pela crítica. Procura-se, antes, considerar este problema à luz de outros aspectos do romance, não tão estudados, e ver a imagem de conjunto que daí possa resultar. Recordemos, para isso, alguns passos onde este tema aparece de forma relativamente clara.

A *Graeca urbs*, desconhecida para os anti-heróis, funciona como um grande espaço labiríntico onde se perdem e caminham sem rumo certo. Assim acontece com Encólpio e com Ascilto. O primeiro procura orientação numa figura feminina – certa *anicula* – que, em vez da esperada ajuda, o leva a um lugar de vergonha (6.3-7.4). Situação idêntica viveu Ascilto. O *pater familiae* apareceu como iluminado timoneiro que o levaria a porto seguro. Mas bem diferentes eram as intenções do velho. A única preocupação que teve foi a de arrastar o incauto a um esconderijo onde pudesse saciar-se com as carnes frescas do jovem, livre de olhares cobiçosos que lhe disputassem a presa (8.1-4). O texto não deixa ver com clareza se os dois amigos tentaram outras saídas, para embaterem noutras tantas surpresas e frustrações,

<sup>12</sup> Para Froma I. Zeitlin, "Petronius as paradox: anarchy and artistic integrity", *TAPhA* 102 (1971) 631-684, esp. 656-657, o conceito de uma *Fortuna* cruel e imprevisível representa a visão caótica do mundo; Donato Gagliardi, "La letteratura dell' irrazionale in età neroniana (lineamenti d' una ricerca)", *ANRW* II.3 (1985) 2047-2065, esp. 2054-2058, chega a uma conclusão paralela: a de que esta divindade representa um sentimento de precariedade, resultante da fragmentação da totalidade perdida e espelho da crise de uma época; E. Schlant, "Petronius...", 50-51, salienta que a referência à *Fortuna*, sobretudo entre os libertos, exprime a importância do acaso, acompanhado sempre da noção de insegurança.

<sup>13</sup> Os estudiosos têm-se debruçado frequentemente sobre este problema. De entre os vários trabalhos, cf. e.g. A. M. Cameron, "Myth and meaning...", 405-406; L. Callebat, "Structures narratives...", 291; E. Courtney, "Petronius and the underworld", *AJPh* 108 (1987) 408-410; R. Martin, "La Cena Trimalchionis...", 244-246; Rolando Ferri, "Il Ciclope di Eumolpo e il Ciclope di Petronio: *Sat.* 100 ss.", *MD* 20-21 (1988) 311-315. Merecem particular relevo dois estudos de Paolo Fedeli, que tratam, de forma esclarecedora e sistemática, esta questão: "Il tema del labirinto nel *Satyricon* di Petronio", *MCSN* 3 (1981) 161-174; "Petronio, il viaggio, il labirinto", *MD* 6 (1981) 91-117.

<sup>14</sup> Sobre a matéria discutida em capítulos anteriores, relacionada com este problema, ver também, de Tomasino Pinna, "Una problematica antropologica nel *Satyricon*: il rapporto verità-menzogna", *Sandalion* 10-11 (1987-1988) 101-114.

até ao aparecimento oportuno de Gíton. Valerá a pena recordar esse momento (9.1):

*Quasi per caliginem uidi Gitona in crepidine semitae stantem et in eundem locum me conieci.*

Como através do nevoeiro, divisei Gíton, especado, na esquina de uma ruela, e em sua direcção me lancei.

A atmosfera que envolve o encontro dificulta a visão: *quasi per caliginem*. E Gíton, que é dotado, como se viu, de natureza feminina, assume, aqui, a função de próvida Ariadne, colocada em lugar estratégico: *in crepidine semitae stantem*. Encólpio não hesita um momento que seja e agarra-se a essa visão como se de bóia salvadora se tratasse: *in eundem locum me conieci*.

O panorama tortuoso e soturno da *Graeca urbs*<sup>15</sup> não se altera muito, quando se passa ao interior das habitações. Na altura em que, finalmente, se realiza o festim de Trimalquião, o que parecia ser um original e divertido jantar começa a tornar-se, desde cedo, em disfarçada prisão. A primeira referência a essa realidade, cada vez mais consistente, dá-se quando o anfitrião se afasta, por momentos, da mesa e deixa que as conversas corram de boca em boca, sem a tutela asfixiante do tirano (41.9). A pouco e pouco, os intelectuais vão cedendo terreno à superstição e ao medo. Desvanecem-se, também, as dúvidas: com o nome do cozinheiro (*Daedalus*, 70.2); com a descrição da casa-labirinto de Trimalquião (77.4); com as tentativas frustradas de a abandonarem (72.7-9), até que a explicação do *atriensis* os elucida definitivamente (72.10-73.1):

«Erras» – inquit – «si putas te exire hac posse, qua uenisti. Nemo unquam conuiuarum per eandem ianuam emissus est: alia intrans, alia exeunt.»

*Quid faciamus homines miserrimi et noui generis labyrintho inclusi, quibus lauari iam coeperat uotum esse?*

«Estás bem enganado,» – comentou – «se julgas que podes sair por onde entraste. Nunca nenhum convidado se foi embora pela mesma porta: por uma entram, por outra saem.»

Que poderíamos nós fazer, pobres infelizes, encurralados neste novo tipo de labirinto, cujo desejo maior começava já a ser tomar um banho a sério?

---

<sup>15</sup> Cristina Rindi, "Lo scenario urbano del *Satyricon*", *Maia* 32 (1980) 115-134, p. 131, salienta que «il motivo delle tenebre, quello della *sordes* [...] dovranno esserc messi in relazione a quella comune visione delle cose che associava la nozione del vizio, dell' illecito della miseria ad immagini tenebrose, all' idea della sporcizia, del *lateres*».

A explicação assenta na lógica do labirinto: *alia intrant, alia exeunt*. Não se pode sair pelo mesmo local por onde se entrou. A porta que dá para o exterior tem de ser fruto de uma busca, dolorosa. É já conscientes dessa realidade que os três companheiros desabafam: *Quid faciamus homines miserrimi et noui generis labyrintho inclusi?* Apenas a intervenção oportuna dos *uigiles* (78.7-8) – como uma espécie de *deus ex machina* – lhes permite abandonar a casa do novo-rico. Mas, por vezes, a *Fortuna* gosta de acenar com a liberdade, para que mais profundas sejam as marcas das grilhetas! Aí estava, desta vez, a cidade mergulhada em trevas (79.1-2). E, de novo, foi a sábia prevenção de Gíton que os livrou de maiores aflições (79.3-4).

Não valeu aos aventureiros trocarem de companhia e de lugar. O navio de Licas, no qual embarcam, juntamente com Eumolpo, revela-se, afinal, a pior das armadilhas (101.7):

*Fingite [...] nos antrum Cyclopis intrasse. Quaerendum est aliquod effugium, nisi naufragium †ponimus† et omni nos periculo liberamus.*

Imagem [...] que entrámos na caverna do Ciclope. Temos de encontrar maneira de fugir, a não ser que admitamos a tragédia de um naufrágio e, assim, nos livremos de todos os riscos.

Tinham ido encerrar-se, precisamente, no antro do monstro e as possibilidades de evasão que estudam (101.8 sqq.) são, todas elas, saídas frustradas de mais esta provação. O passo introduz, também, outro tema relacionado com as vicissitudes criadas pela acção da *Fortuna* e pelo pessimismo decorrente do incontornável labirinto da vida. Como sugere o próprio Eumolpo, se a tentativa de resolverem a situação difícil em que se encontram (*quaerendum est aliquod effugium*) for vã, a alternativa será pensarem num naufrágio (*nisi naufragium ponimus et omni nos periculo liberamus*). A solução é extrema, como extremo é o problema que a impõe. Resta saber se constitui ou não caso isolado.

Já vimos que a aventura no barco de Licas irá terminar exactamente com um naufrágio, que pôs fim à vida do capitão do navio e ao poder que detinha e a todos fazia tremer. Tal catástrofe despertou em Encólpio amargas reflexões sobre a mutabilidade dos projectos humanos. Valerá a pena recordar parte dessas considerações (115.16-17):

*Sed non sola mortalibus maria hanc fidem praestant. Illum bellantem arma decipiunt, illum diis uota reddentem penatium suorum ruina sepelit, ille uehiculo lapsus properantem spiritum excussit, cibum auidum strangulauit, abstinentem frugalitas. Si bene calculum ponas, ubique naufragium est.*

Mas nem só os mares reservam aos mortais esta perfídia. Ao guerreiro, as armas o traem; ao que consagra votos aos deuses, o desmoronamento dos próprios penates o sepulta; o que tomba do carro exala, em sua precipitação, a própria alma. A comida sufoca o guloso; ao abstinente, o jejum. Se deitarmos bem contas à vida, por todo o lado há naufrágio.

Estes pensamentos decorrem do desastre provocado por um perigo concreto: *maria*. No entanto, a análise é alargada às restantes actividades humanas (*illum bellantem; ille uehiculo lapsus*), mesmo as que seriam mais nobres (*illum diis uota reddentem*). O homem não encontra forma de se livrar da desgraça (*cibus auidum strangulauit, abstinentem frugalitas*). Por esse motivo, a conclusão é altamente trágica: *Si bene calculum ponas, ubique naufragium est*. Um factor irracional, incontrollável, se abate sobre o *homuncio*,<sup>16</sup> o arrasta para perigos sem conta e o leva para o caminho da perdição. Os baixios da vida estão juncados de navios que pereceram sem glória.<sup>17</sup> Confrontado com esta dura realidade, qual pode ser a atitude do ser humano? Combater com orgulho e esperança, ou dobrar-se ao jugo da necessidade?

O *Thesaurus Graecae linguae* define ἀμηχανία desta forma:

*Inopia consilii, mentis inopia, status hominis attoniti et stupefacti uel qui in desperationem adducitur.*

Falta de solução, falta de ânimo, estado do homem assombrado e estupefacto ou o que é levado ao desespero.

À primeira vista, parece que este estado de espírito corresponde, de maneira geral, à atitude prevalecte dos anti-heróis ao longo do *Satyricon*, sobretudo Encólpio e Gíton, ambos propensos a efusões melodramáticas, ainda assim mais sinceras no primeiro que no outro. Uma forma de traduzir ἀμηχανία poderá ser 'incapacidade' ou até 'impotência'. Ora uma das linhas de força do romance reside na ira de Priapo, que aflige Encólpio/Poliemo em Crotona, vedando-lhe a tão ansiada união com Circe. Essa contingência constituiria, como se viu

<sup>16</sup> É esse o teor do poemeto de Trimalquião (34.10): *Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est!* 'Ah, desgraçados de nós, que todo o pobre ser humano nada é!'

<sup>17</sup> Luca Canali, "Appunti su Petronio", *RCCM* 3 (1961) 381-389 [= "Petronio, o della castità e della morte", in *I volti di Eros* (Roma, 1984) 177-187], comenta, a propósito do episódio do naufrágio (386): «Non v'è qui impegno descrittivo o compiacimento letterario: solo un' elementare intuizione del mistero della vita e della morte, e dell' amara solidarietà che per un attimo si fa pianto e meditazione anche nell' animo del più incallito ribaldo.» No mesmo sentido se pronuncia Roberto M. Danese, "Il ritorno dell' eroe in patria: quasi una postilla (Petronio, *Satyricon* 114-115)", *StudUrb* 62 (1989) 213-220, esp. 219 e n. 29.

a devido tempo, a forma que o deus da fertilidade encontrou para punir o mau uso que o jovem fizera da sexualidade, ao orientar o seu afecto para uma relação espúria e estéril. Poderá, também, num plano simbólico mais abrangente, sugerir a incapacidade dos intelectuais em se integrarem num mundo em constante mutação. É uma hipótese menos defensável, até porque o sucesso do velho poeta Eumolpo neste campo<sup>18</sup> desautoriza, parcialmente, o argumento. Há, porém, certos passos onde o reconhecimento da ἀμηνία é dado não tanto pelas palavras das personagens envolvidas (que podem sempre ser acusadas de exprimirem apenas τóποι retóricos), mas pelas suas reacções. Não deixará de ser significativo que dois dos exemplos a apontar apareçam no seguimento das já mencionadas experiências de labirinto.

O primeiro constitui o desfecho da aventura que Encólpio tem com a *anicula quaedam*, que o conduzira ao lupanar. Recorde-se a atitude do surpreendido jovem (7.4):

*Execratus itaque aniculae insidias operui caput et per medium lupanar fugere coepi in alteram partem.*

Por isso, amaldiçoando as esparrelas da velhota, cobri a cabeça e desatei a fugir pelo meio do lupanar, até ao lado oposto.

O passo congrega reacções e significados de vários tipos. Antes de mais, o natural espanto e indignação de Encólpio (*execratus itaque aniculae insidias*); em seguida, a lógica do labirinto, já analisada: não se pode sair pelo mesmo sítio por onde se entra (*per medium lupanar fugere coepi in alteram partem*); por último, a verificação de que este acto não constitui amostra de coragem, mas antes de receio (*fugere*), pois Encólpio sentia-se incapaz de enfrentar abertamente a dificuldade da situação. Ao cobrir a cabeça (*operui caput*), está a confirmar a sua impotência e a procurar inerte ajuda numa armadura fictícia que o isolasse do perigo exterior e o transportasse para lugar seguro.<sup>19</sup>

O segundo exemplo aparece quando se vêem encurralados no barco de Licas. Passados os momentos iniciais de abatimento, todos procuram uma tábua de salvação. Várias hipóteses são consideradas, mas todas se revelam becos sem saída. É então que Gíton desabafa (102.16):

<sup>18</sup> Não se deve esquecer, no entanto, que a inesperada impotência de um jovem, em contraste com a bem sucedida *libido* do velho poeta, se integra no mecanismo de inversão, de que Petrónio fez inegável uso em Crotona. Cf. P. Fedeli, "Petronio: Crotona...", 20.

<sup>19</sup> Pode, igualmente, entender-se que Encólpio esconde a cabeça por vergonha ou para não ser identificado naquele lugar infame.

*Audite quid timenti succurrerit: praeligemus uestibus capita et nos in profundum mergamus.*

Ouçam a solução que pode inspirar o terror: cubramos as cabeças com as nossas roupas e mergulhemos no mar profundo.

De novo a sensação de medo (*quid timenti succurrerit*), que desemboca na incapacidade (*praeligemus uestibus capita*), significativamente conjugada com a ideia de naufrágio (*nos in profundum mergamus*), que desfecha em suicídio.

Guardou-se para o fim o terceiro passo, por ser um pouco discutível e por permitir a passagem a uma variante deste tema: a porta e a oposição entre o espaço interior e o exterior. Ocorre na altura em que Quartila, a serva e a *uirguncula* entram na locanda onde se encontravam Encólpio, Ascilto e Gíton. As mulheres vão arrastá-los para uma vigília de desagravo a Priapo, que se torna dolorosa experiência para os três amigos. O contexto é fragmentário, mas, em determinado momento, o narrador dá esta informação (20.3):

*Operuerat Ascyltos pallio caput, admonitus scilicet periculosum esse alienis interuenire secretis.*

Ascilto tinha coberto a cabeça com o manto, avisado, certamente, do perigo que constitui intrometer-se nos segredos alheios.

É possível que se esteja a processar um rito de iniciação nos mistérios de Priapo (*alienis secretis*),<sup>20</sup> o que justificaria a precaução de Ascilto. Contudo, ele também está consciente de uma situação de perigo (*admonitus scilicet periculosum esse interuenire*) e assume a correlativa atitude de quem se procura abrigar dessa ameaça exterior (*operuerat Ascyltos pallio caput*). Não deixa de ser curioso que todos os aventureiros mais jovens acabem por exprimir um sentimento comparável de ἀμηχανία. De entre os intelectuais, não o faz Eumolpo, mas isso está de acordo com o facto, já analisado anteriormente, de ele ser mais experiente e de se ter habituado às regras de conduta da sociedade em que vive.

Antes deste encontro com a sacerdotisa de Priapo, os três companheiros tinham reavido, no foro, a *tunicula* desaparecida e, com ela, as moedas de ouro que julgavam definitivamente perdidas. É com sincera alegria que regressam à pousada e se preparam para festejar (15.8):

*Et recuperato, ut putabamus, thesauro, in deuersorium praecipites abimus praeclusisque foribus ridere acumen non minus cocionum*

<sup>20</sup> Hipótese sugerida por P. Cosci, "Quartilla e l' iniziazione...", 201. Ver ainda A. Aragosti *et alii*, *Petronio: l' episodio...*, ad loc.

*quam calumniantium coepimus, quod nobis ingenti calliditate pecuniam reddidissent.*

E recuperado, como julgávamos, o nosso tesouro, desandámos para a locanda em desabalada correria; aí, com as portas bem trancadas, nos pusemos a rir da esperteza saloia tanto dos corretores como dos denunciantes, que, com a sua desmedida astúcia, nos tinham restituído o dinheiro.

Só se atrevem a fazer comentários e a rir abertamente do bafejo da sorte quando sentem a segurança do espaço interior (*praeculisque foribus*), que, segundo crêem, lhes oferece abrigo contra a hostilidade e desorganização do exterior.<sup>21</sup> No entanto, rapidamente se desfazem esses momentos de evasão, e de forma bem violenta (16.1):

*Sed ut primum beneficio Gitonis praeparata nos impleuimus cena, ostium †non satis audaci strepitu exsonuit impulsum.*

Mas assim que nos empanturrámos com o jantar preparado pela diligência de Gíton, a porta ressoou, sacudida por um golpe assaz atrevido.<sup>22</sup>

Tal como nos restantes casos, o baluarte é de pouca eficiência. As mulheres vão entrar e os jovens mais não poderão fazer do que alinhar nos desígnios de Quartila. Ainda aqui, se reconhecem os limites da dura ἀμυχανία.<sup>23</sup>

Na sociedade descrita no *Satyricon*, o panteão olímpico deixou de ter um peso efectivo na religião e de ser contemplado nas preces dos crentes. Maior atenção se dispensa a uma divindade afeita a ritos orgiásticos. Apesar de Priapo influenciar directamente a felicidade de

<sup>21</sup> Muito proveitosas as observações de Gian Paolo Caprettini, "La 'porta'. Valenze mitiche...", 101, onde afirma: «La porta separa l' intimo dal reale. [...] Nella camera il soggetto crede di recuperare ciò che gli è stato alienato, crede di rientrare in possesso di oggetti a cui *fuori* si era subordinato. Nella dialettica tra *dentro* e *fuori* la camera è una immagine cellulare, lo spazio segreto dell' intimo che è vissuto come fuga dal reale.»

<sup>22</sup> Na tradução elimina-se *non*, como, de resto, no aparato crítico, Pellegrino reconhece ser preferível.

<sup>23</sup> Cf. outros passos em que a porta tem a função de isolar e marca a oposição interior/exterior: 11.1-3; 26.4; 63.8; 72.7-10; 78.7; 79.7; 91.4; 92.1-3; 94.7-8; 95.7; 96.1-5; 97.7-8; 98.2; 99.5; 140.11. Quando o isolamento é imposto, o espaço delimitado pela porta torna-se uma prisão de que o suicídio parece constituir a única saída possível. Isso mesmo se verifica, por exemplo, no momento, já analisado no cap. 2, em que Eumolpo encerra Encólpio na locanda e se lança em busca de Gíton (94.8): *Inclusus ego suspendio uitam finire constitui. Et iam semicinctio <lecti> stantis ad parietem spondam uinxeram ceruicesque nodo condebam, cum reseratis foribus intrat Eumolpus cum Gitone meque a fatali iam meta reuocat ad lucem.* Neste caso, o acto brusco de abrir as portas (*reseratis foribus*) vem impedir a morte de Encólpio.

Encólpio e de os anti-heróis se envolverem, em alturas várias, com as sacerdotisas daquele deus, a realidade é que o destino dos homens está dependente de outra vontade, tão imprevisível quanto poderosa: a *Fortuna*. Muitas vezes é referida abertamente nos desabafos dos protagonistas e nas conversas dos libertos. São mesmo deuses tradicionalmente tão importantes, como Plutão, que recuam para segundo plano e reconhecem que é a *Fortuna* que detém o arbítrio supremo das coisas humanas e divinas. Para o *homuncio* torna-se mais dolorosa e arriscada a existência. Não só porque parece ser a própria *Fortuna* a criar as condições para que não haja projectos seguros, mas também porque se encontra num mundo agressivo, que nem os mais bem sucedidos (como Trimalquião) estão certos de poderem dominar. E assim, a imagem do naufrágio e a tentação do suicídio vêm lembrar quão reduzida é, afinal, a capacidade de acção dos mortais.

(Página deixada propositadamente em branco)

## MORALIDADE DO ROMANCE

*Lector, intende: laetaberis.\**

APULEIO, *As. aur.* 1.6.6

A argumentação desenvolvida ao longo dos capítulos precedentes visava, de certo modo, fornecer os elementos necessários à consideração de um último problema: a moralidade do *Satyricon*. Antes de a examinarmos, convém, no entanto, tecer algumas considerações sobre a perspectiva filosófica assumida pelo autor, que tem algum interesse para a discussão do assunto. Não é esta a altura de tratar exaustivamente um tema tão controverso da crítica, mas somente recordar os principais pontos da questão.

O estudo mais alargado deste aspecto do romance pertence a Raith,<sup>1</sup> que suscitou avaliações diversas entre os especialistas; a maioria, contudo, reagiu com alguma cautela. Critica-se a Raith o facto de basear parcialmente a sua demonstração em fragmentos de atribuição incerta e ainda em discutíveis aproximações a passos de Epicuro, Filodemo e Lucrécio.<sup>2</sup> Um trabalho posterior de Piano constitui visão de conjunto mais equilibrada desse possível epicurismo.<sup>3</sup> Apoio para esta teoria, a filóloga encontra-o na crítica à religião, aos sonhos, à retórica, à corrupção dos costumes e à ansiedade da existência das personagens que se movimentam na obra. Ainda assim, Petrónio não se conforma totalmente com esse rótulo. Recorde-se, apenas como exemplo, que, no barco de Licas, Eumolpo cita a teoria de Epicuro sobre o carácter falacioso dos sonhos premonitórios, a fim

---

\* 'Leitor, presta atenção: vais divertir-te.' Expressão com que Apuleio termina o prólogo do seu romance e dá início à narração. Mais à frente se discutirão outras traduções possíveis para *laetaberis* e a possível aplicação ao caso de Petrónio das conclusões retiradas.

<sup>1</sup> Oskar Raith, *Petronius ein Epikureer* (Nürnberg, 1963).

<sup>2</sup> Cf. e.g. Carmela Piano, "La moralità epicurea del *Satyricon*", *RAAN* 51 (1976) 3-30, esp. 8-9; Valeria Gigante, "Stile nuovo ed etica anticonvenzionale in Petronio", *Vichiana* 9 (1980), 61-78, esp. 74.

<sup>3</sup> *Art. cit.* n. anterior.

de evitar que Trifena e o capitão revistem o barco (104.1-4). Ora acontece que as visões oníricas enviadas por Priapo e Neptuno, respectivamente a Licas e a Trifena, se vêm a concretizar de facto, já que Encólpio e Gíton se encontram a bordo, como aqueles deuses avisavam. Seria pouco coerente, para um epicurista convicto, defender uma das crenças desta corrente de pensamento e, logo a seguir, desacreditá-la.<sup>4</sup>

A despeito das diferentes abordagens feitas pela crítica, há um passo que é sempre considerado pelos estudiosos, pesem, embora, as dificuldades inerentes à sua interpretação. O momento ocorre quando Encólpio, fracassada a segunda tentativa de união a Circe, se enfurece *cum ea parte corporis* (132.9-14) que o deixou ficar mal e a vitupera directamente, procurando desculpar, com paralelos vários, essa atitude pouco dignificante. Em seguida, fazem-se algumas observações em verso, cuja atribuição constitui motivo de discórdia entre os críticos. O contexto favorece os que a dão como reacção exclusiva de Encólpio, pois surge em consequência natural do transcurso pouco ortodoxo que ele acaba de protagonizar. Apesar disso, Encólpio não tem de ser forçosamente o autor desses versos; pode estar a valer-se simplesmente da técnica do centão, de que se serve noutras alturas, característica que se concilia com a sua personalidade enquanto homem de letras. Por outro lado, se atendermos à informação transmitida no passo, ganha consistência a hipótese de que ele é da responsabilidade directa do autor textual, porquanto estaria a exprimir directamente o seu *credo* literário-filosófico. Esta proposta afronta, no entanto, uma objecção de peso. Nas restantes partes do romance, tudo o que se diz ou é da responsabilidade das várias personagens ou então do Encólpio-narrador, que recorda os acontecimentos passados. Não há comentários directos de Petrónio. Por esta razão, parece-nos mais plausível a ideia de que as observações pertençam a Encólpio.<sup>5</sup> Isso não impede, contudo, que elas veiculem igualmente opiniões do autor, algo que acontece noutros pontos do *Satyricon*, conforme se tentou demonstrar nos capítulos precedentes.

---

<sup>4</sup> Cf. Herbert Musurillo, "Dream symbolism in Petronius frag. 30", *CPh* 53 (1958) 108-110. Relativamente ao problema dos sonhos e à possibilidade do epicurismo petroniano em geral, são de considerar, também, as fundamentadas reservas de Patrick Kragelund, "Epicurus, Priapus and the dreams in Petronius", *CQ* 39 (1989) 436-450.

<sup>5</sup> Cf. e.g. R. Beck, "The *Satyricon*: satire...", 206-209, que se pronuncia pela atribuição a Encólpio; notar, pelo contrário, as ponderadas observações de P. Soverini, "Il problema delle teorie retoriche...", 1775-1776, que, reconhecendo embora que o passo depende imediatamente de Encólpio, é de opinião que ele pode constituir também uma subtil autodefesa do autor.

Consideremos, pois, os versos a discutir (132.15):

*Quid me constricta spectatis fronte, Catones,  
damnatisque nouae simplicitatis opus?  
Sermonis puri non tristis gratia ridet,  
quodque facit populus, candida lingua refert.  
Nam quis concubitus, Veneris quis gaudia nescit?  
Quis uetat in tepido membra calere toro?  
Ipse pater ueri doctos Epicurus amare  
iussit et hoc uitam dixit habere τέλος.*

Porque me olhais de testa franzida, Catões,  
e condenais o fruto de uma simplicidade inusitada?  
Nele sorri a graça nada severa de um límpido estilo  
e todas as acções do povo, a minha língua sincera as reproduz.  
Quem não conhece o coito, quem ignora os prazeres de Vénus?  
Quem impede ao corpo de inflamar-se na tepidez de um leito?  
O próprio pai da verdade, Epicuro, aos sábios o amor  
recomendou e disse que a vida tinha esse *objectivo*.

O comentário inicia-se com a apóstrofe à severidade e condenação de certo público de horizontes mais reduzidos (*quid me constricta spectatis fronte, Catones, damnatisque*); à censura dos *Catones*<sup>6</sup> é claramente contraposto este *nouae simplicitatis opus*. *Opus* pode referir-se simplesmente à anterior atitude que Encólpio tomou com toda a naturalidade (*simplicitas*) e *noua* acentuar apenas o repúdio relativamente ao comportamento dos *Catones*. Mas os termos também se prestam a outra interpretação: a que vê em *opus* o *Satyricon*, e a *noua simplicitas* como a clareza inusitada com que trata todos os assuntos.<sup>7</sup> O dístico seguinte vem salientar esta orientação do estilo petroniano: *sermonis puri non tristis gratia ridet; candida lingua refert*. A referência a *quodque facit populus* visa legitimar a conduta de Encólpio – idêntica à de toda a gente – e também o realismo no tratamento de episódios mais escabrosos no romance. A corroborar e a definir esta interpretação aparece o terceiro dístico: *Nam quis concubitus, Veneris quis gaudia nescit? Quis uetat in tepido membra calere toro?* Nele se tem visto a justificação da atenção desinibida que se dispensa, ao longo do *Satyricon*, a peripécias de natureza sexual.<sup>8</sup> O poema termi-

<sup>6</sup> A referência a Catão aparece como símbolo da antiga severidade. Cf. 119. v. 45.

<sup>7</sup> Recorde-se que, no retrato tacitano, se refere a *species simplicitatis* da conduta do *arbiter*.

<sup>8</sup> E.g. Soverini, "Il problema delle teorie retoriche...", 1776-1777. C. Gill, "The sexual episodes...", esp. 183-185, argumenta, com alguma razão, a favor de certos limites do realismo petroniano na descrição de episódios de cariz sexual. Por isso nos parece vantajoso alargar a *simplicitas* a outros campos, como a descrição da linguagem dos libertos e a escrita clara, fluente e quase 'fotográfica' de muitos

na com a ratificação desta perspectiva por parte de Epicuro que *doc-tos amare iussit et hoc uitam dixit habere* τέλος, o que constitui a visão popular do epicurismo, que da ἡδονή faz o objectivo da vida.<sup>9</sup>

Mas acontece que, da análise aos episódios de índole sexual, se pode depreender que a sensação mais frequente é a incompreensão, o sadismo e o grau muito baixo de satisfação obtida.<sup>10</sup> Ou seja, como já se comentou a propósito dos sonhos premonitórios, o epicurismo de feição popular veiculado no último dístico não é desenvolvido de maneira coerente ao longo do *Satyricon*. Tudo isto contribui para a ideia de que Petrónio, embora possa ser considerado *tendencialmente* epicurista, acaba por não defender este pensamento de forma programática. Por esta razão, não nos parece necessário, nem, porventura, aconselhável, insistir demasiado no epicurismo de Petrónio a fim de provar a moralidade do romance.

Mais interessa, por isso, ao nosso objectivo conhecer as principais ideias dos defensores e opositores da seriedade do *Satyricon*. A controvérsia remonta já à década de 40, altura em que Highet, num artigo justamente famoso,<sup>11</sup> discutia, pela primeira vez de forma sistemática, a hipótese do valor moral do romance. Highet argumenta nestes termos, a propósito da existência atribulada das personagens do *Satyricon* (183): «No audience, *ancient or modern*, could approve of theft, murder, and outlawry; no audience could do anything but disapprove of them, unless they were presented as attractive, successful, and rewarding ways of life. To show their repulsiveness, to describe their constant danger and guilt, without ceasing to be interesting, is to be a moralist and a satirist.» O estudioso vai mais longe e sugere que a atitude de Petrónio lhe é inspirada pela filosofia epicurista (193): «And that is why an Epicurean would take the trouble to write about them. They are lessons in the foolish activity which is opposite to the wise man's ἀταραξία and is therefore wrong.»

Alguns anos mais tarde, Helen Bacon publica um trabalho em que, comparando Petrónio e o poema *The waste land* de T. S. Eliot, busca no *Satyricon* uma reflexão séria sobre a decadência da sociedade da Roma imperial. A sua posição poderá ser resumida desta

---

passos do romance.

<sup>9</sup> Cf. outras análises deste passo, nem sempre coincidentes com a proposta, em Sullivan, *Il Satyricon di Petronio...*, esp. 92 sqq., e V. Gigante, "Stile nuovo ed etica..." *passim*.

<sup>10</sup> Visível, sobretudo, nas relações que Encólpio estabelece com Ascilto, Gíton, Quartila e Circe.

<sup>11</sup> Gilbert Highet, "Petronius the moralist", *TAPhA* 72 (1941) 176-194.

forma:<sup>12</sup> «The *Satyricon*, like *The waste land*, contains a series of rapes, seductions, intrigues, and esoteric sexual adventures in high and low life. And here too is sensuality without joy, satiety without fulfilment, degradation without grief and horror. The traditional comparison with Aristophanes, Rabelais and Sterne is as inappropriate for Trimalchio and Encolpius as it is for Sweeney and Doris. Real laughter is rare in Petronius. There is little joy. The characters lack just what Eliot's characters lack – the feeling of being alive, the sense of good and evil.»

Pouco depois, aparece outro estudo, da responsabilidade de Arrowsmith,<sup>13</sup> que constitui o terceiro grande passo na ponderação de Petrónio como moralista. Ao analisar a *Cena* e a personagem de Trimalquião, Arrowsmith chama a atenção para o facto de o liberto viver obcecado pela ideia da morte.<sup>14</sup> Por essa razão, numa obediência cega à necessidade de aproveitar o momento que passa, Trimalquião de tudo goza ao máximo, um excesso que leva à saturação, portadora, por sua vez, de morte. Em suma, a saciedade (*luxuria*) no sexo (relações antinaturais e, na quase totalidade, mal sucedidas), na comida (que, no *Festim*, circula em grandes quantidades e que traz problemas de saúde ao liberto: cf. 41.9 e 47.1-6) e na linguagem (que priva da espontaneidade)<sup>15</sup> leva à morte de toda uma civilização e cultura, leva à destruição da *Romanitas*. Confrontado com a decadência do seu tempo, Petrónio, um epicurista, aconselharia moderação, «rediscovering joy and eternal life by the discovery of the necessary and the possible, the economies of body and spirit» (330).

Nethercut<sup>16</sup> concorda em que o livro tenha sido escrito por um epicurista, mas critica a Highet o facto de se ter baseado quase só nos fragmentos coligidos sob o nome de Petrónio.<sup>17</sup> Salienta, ainda, que a contínua movimentação das personagens do *Satyricon* não estava de acordo com o ideal de tranquilidade de espírito, defendida por aquela corrente filosófica, a que melhor serve os interesses do autor. Essa agitação constante é que traria a decadência do mundo. Entende, a

<sup>12</sup> Apesar das diligências feitas, não nos foi possível encontrar o estudo de Helen Bacon: "The Sibyl in the bottle", *Virginia Quarterly Review* 34 (1958) 262-276. O excerto reproduzido é o mesmo que vem citado, como expressão das ideias da autora, por P. G. Walsh, "Was Petronius a moralist?", *G&R* 21 (1974) 181-190, 183.

<sup>13</sup> "Luxury and death..."

<sup>14</sup> Cf. supra cap. 5.

<sup>15</sup> Como se viu no cap. 2, esta realidade aplica-se sobretudo ao grupo dos *scholastici*, em especial Encólpio, Gíton e Ascilto.

<sup>16</sup> William R. Nethercut, "Petronius, Epicurean and moralist", *CB* 43 (1967) 53-55.

<sup>17</sup> "Petronius...", 53.

concluir, que o ponto fundamental «was to make clear that some philosophic position was operative in the *Satura*» (55).

Estas propostas de interpretação do romance, que vêem Petrónio como moralista, despertaram apreciações várias. Também aqui se vão salientar apenas os contributos que tiveram maior projecção.

Sullivan foi um dos que reagiram mais energicamente contra a visão moralizadora do *Satyricon*. O estudioso negou, desde cedo, a hipótese de que Petrónio seja um verdadeiro satirista, pois o seu trabalho carece da imprescindível posição moral coerente que sirva de ponto de referência para a sátira proposta.<sup>18</sup> Sullivan desenvolve esta ideia no seu estudo sobre o *Satyricon*, que continua a ser um marco incontornável para a apreciação do romance.<sup>19</sup> Basicamente, defende que o *Satyricon* é uma obra literária sofisticada e não um panfleto filosófico e, sobretudo, que Petrónio é um artista que teve em mira divertir com o que escreveu, sem dotar as suas criações da profundidade ética necessária à moralização.

Schmeling também aborda o problema em mais do que um estudo.<sup>20</sup> A sua posição é, claramente, a que fora assumida antes por Sullivan: «His intent was to produce an art-form, and thus he must be considered an artist. *Our feelings toward his creation of art are irrelevant. We may consider it bawdy, risqué, or even pornographic. Petronius' intent was to entertain, and he decided that the best way to do it was through a novel form using wit, parody, satire, yes, even 'immoral' scenes.*»<sup>21</sup> Que Petrónio é um verdadeiro artista, parece difícil contestá-lo. No entanto, torna-se inevitável salientar, desde já, um ponto fraco na argumentação de Schmeling. O estudioso julga-se habilitado para conhecer a real intenção do romancista ao escrever o *Satyricon*, mas não explica como lhe foi possível atingir essa percepção, já que «our feelings toward his creation of art are irrelevant». Schmeling esquece que a leitura é um acto interactivo e que o texto é indissociável das reacções que provoca nos leitores, garantia última da sua perenidade e interesse.

<sup>18</sup> J. P. Sullivan, "Satire and realism in Petronius", in *Critical essays on Roman literature. Satire* (London, 1963), 73-92, esp. 88-90.

<sup>19</sup> *Il Satyricon di Petronio...*, 101-106 e *passim*. O estudioso manteve-se fiel a esta análise em trabalhos posteriores. Cf. e.g. "Petronius and his modern critics", *BR* 19 (1971) 107-124; "Petronius' *Satyricon* and its Neronian context", *ANRW* II.32.3 (1985) 1666-1686. Na p. 1686, diz claramente: «When morality lifts its head in the *Satyricon*, it turns out to be a parody of moralizing, whose implications are properly 'placed' by contextual irony.»

<sup>20</sup> Gareth Schmeling, "Petronius: satirist, moralist, Epicurean, artist", *CB* 45 (1969) 49-50 e 64; "The *Satyricon*: forms in search of a genre", *CB* 47 (1971) 49-52; "The *Satyricon*: the sense of an ending" *RhM*, 134 (1991) 352-377.

<sup>21</sup> Schmeling, "Petronius: satirist...", 50 e 64. O itálico é nosso.

Apesar do contributo destes dois filólogos, o ataque mais directo e estruturado contra a visão séria e até moralista do *Satyricon* será da responsabilidade de Walsh.<sup>22</sup> Por essa razão, procuraremos analisar em pormenor a real pertinência dos seus argumentos e tentar, assim, rever globalmente a discutida questão da moralidade do romance.

Walsh observa, ironicamente, que a popularidade de Petrónio conheceu várias fases, mas que, até ao séc. XX, nunca tinha sido *canonizado* como moralista que condena a sociedade descrita no seu romance. Coloca esta tendência nova da crítica na dependência da atenção que T. S. Eliot dedicou ao *Satyricon* no seu poema *The waste land*. Na verdade, o poeta prefacia essa obra com uma citação do festim de Trimalquião (48.8):

*Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis uidi in ampolla pendere, et cum illi pueri dicerent: Σύβυλλα, τί θέλεις; respondebat illa: ἀποθανεῖν θέλω.*

E quanto à Sibila, eu mesmo a vi, em Cumas, com estes olhos, pendurada num frasco; e quando os miúdos lhe perguntavam: «Sibila, que queres tu?», ela respondia: «Morrer – é o que eu quero.»

É justa a observação de Walsh de que o passo se situa num momento em que Trimalquião revela a sua ignorância ao fazer confusões de carácter mitológico-literário. Deslocada do contexto, a citação leva à ideia de que é vã e inútil toda a existência.<sup>23</sup> No entanto, o mesmo estudioso admite que a influência do *Satyricon* nesse poema se estende a outros momentos. Mas não aceita que os críticos petronianos – como Bacon – aproveitem a sugestão de Eliot de que o *arbiter* possa ter feito uma reflexão séria sobre a decadência da Roma imperial. Ora antes de ponderar esta objecção, valerá a pena recordar um diálogo do interessante romance de David Lodge, *Small world*, que tem a curiosa particularidade de tratar um problema semelhante de influências:<sup>24</sup>

«Well, I did my research on Shakespeare and T.S. Eliot», said Persse.

«I could have helped you with that», Dempsey butted in. He had just come into the bar with Angelica, who was looking heartstoppingly beautiful in a kaftan of heavy wine-coloured cotton, in whose weave a dark, muted pattern of other rich colours dimly gleamed. «It would just lend itself nicely to computerization», Dempsey continued. «All you'd

<sup>22</sup> "Was Petronius...". Indícios da perspectiva aqui defendida podem ver-se, e.g., já em "Eumolpus, the *Halosis Troiaea...*", esp. 209.

<sup>23</sup> "Was Petronius...", 182-183.

<sup>24</sup> Utiliza-se a edição *Penguin books* (London, 1984) 51-52.

have to do would be to put the texts on to tape and you could get the computer to list every word, phrase and syntactical construction that the two writers had in common. You could precisely quantify the influence of Shakespeare on T.S. Eliot.»

«But my thesis isn't about that», said Persse. «It's about the influence of T.S. Eliot on Shakespeare.»

«That sounds rather Irish, if I may say so», said Dempsey, with a loud guffaw. His little eyes looked anxiously around for support.

«Well, what I try to show», said Persse, «is that we can't avoid reading Shakespeare through the lens of T.S. Eliot's poetry. I mean, who can read *Hamlet* today without thinking of 'Prufrock'? Who can hear the speeches of Ferdinand in *The Tempest* without being reminded of 'The Fire sermon' section of *The Waste land*?»

Lodge parece ironizar com certo tipo de investigação permitida pelo uso do computador e, além disso, com determinadas ideias de teoria literária que Eliot defendia. Nomeadamente, a noção de que o *corpus* de textos literários vive como um todo coerente e com relações estabelecidas entre os diversos elementos (obras literárias) que o compõem. Assim, a criação de um novo elemento vai obrigar ao reajustamento do conjunto e, naturalmente, das conexões que mantêm entre si.<sup>25</sup> Daí que Persse possa defender a ideia da influência de Eliot em Shakespeare. Mesmo concedendo a devida margem ao sardonismo de Lodge, a verdade é que a ideia se revela legítima. E assim, torna-se razoável aceitar que *The waste land* tenha atraído a atenção dos críticos petronianos para aspectos que, até aí, haviam sido subestimados ou simplesmente ignorados. É o caso da presença obsessiva da imagem da morte, da saciedade e da degradação. Por isso, não se compreende bem a objecção de Walsh. Por que razão não pode um autor moderno levar à revisão de um clássico? Não se poderá dizer que o *Ulysses* de James Joyce influenciou a *Odisseia*, pelas novas perspectivas e reflexões que motivou? Não é isso prova da vitalidade de uma obra literária?

Tratada esta questão preliminar, Walsh sintetiza em cinco pontos os argumentos contra a tentativa de encontrar seriedade no *Satyricon*. Convirá, por isso, analisar de seguida cada um deles.

O primeiro diz respeito ao carácter de Petrónio, que, como se discutiu no capítulo de abertura, deve ser identificado com o *elegantiae arbiter* da corte de Nero, descrito por Tácito. E verificar-se-ia que «his three years at court as successor to Seneca in 63-6 coincided with

<sup>25</sup> Cf., a este respeito, os ensaios "Tradition and the individual talent", 37-44, e "What is a classic?", 115-131, in *Selected prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode (London, 1975). Agradecemos à Doutora Jacinta Matos as informações que nos facultou sobre esta matéria.

Nero's worst excesses».<sup>26</sup> O argumento é ponderável; mas ainda que se pense numa cedência de Petrónio relativamente aos gostos do imperador, que procurava atender, para não cair em desgraça, como viria a acontecer, nada garante que o *arbiter* se identificava com os excessos que via cometer. Convém não esquecer que o próprio Encólpio se sentiu enojado com a lascívia de Quartila, como se viu no capítulo dedicado à decadência do *mos maiorum*. E se o jovem participou na vigília a Priapo foi pelo receio de maiores represálias. Por último, o retrato tacitiano poderá sugerir que os *flagitia principis* constituiriam a matéria do romance, que Petrónio escrevera e lera a um círculo de amigos fiéis, para criticar a conduta e figura de Nero e a sociedade em que viviam.<sup>27</sup>

O segundo refere-se ao título, *Satyricon*, provavelmente um genitivo do plural – 'crónica das depravações'. Por isso, Petrónio «surely suggests a low comic rather than a moralizing intent».<sup>28</sup> É possível que o título tenha um significado semelhante ao proposto por Walsh. Mas é, também, muito provável que Petrónio quisesse jogar com a ambiguidade entre essa interpretação e o termo *satura* (*satira*), género literário caracterizado pela variedade de temas tratados e pela crítica de costumes. Ora ambas as vertentes se encontram no *Satyricon*. E, em todo o caso, continua válido o princípio básico defendido por Highet: ao descrever tais depravações, o autor esperaria que os seus leitores apreendessem a vantagem e a necessidade de se não deixarem afundar também nelas.

Em terceiro lugar, Walsh fala da ausência de um ponto de referência moral na história, que sirva de apoio à proposta de uma ética mais correcta. «The central character of the *Satyricon*, Encolpius the I-narrator, is totally identified with the corruption he describes, and lacks a positive attitude towards it.»<sup>29</sup> O argumento já fora adiantado por Sullivan e entende-se apenas se se tiver em conta que estes críticos procuraram esse suporte unicamente em Encólpio e em certos momentos – como na escola de retórica e na pinacoteca – em que o protagonista ou os seus interlocutores assumem um discurso abertamente moralizante. Considerados de forma isolada, tais passos pres-

---

<sup>26</sup> "Was Petronius...", 184.

<sup>27</sup> Aliás, Tácito indicia que Petrónio necessitou mesmo de um informador, já que não tinha acesso às piores orgias do imperador, que decerto condenaria. Cf. 16.20.1-2: *Ambigenti Neroni quonam modo noctium suarum ingenia notescerent, offertur Silia, matrimonio senatoris haud ignota et ipsi ad omnem libidinem adscita ac Petronio perquam familiaris. Agitur in exilium tamquam non siluisset quae uiderat pertuleratque, proprio odio.*

<sup>28</sup> "Was Petronius...", 185.

<sup>29</sup> "Was Petronius...", 185.

tam-se à confusão com Τόττοι da retórica ou com a paródia a ideias de pensadores como Séneca. Mas, antes de mais, convém precisar que Encólpio *não* se identifica totalmente com a corrupção que descreve.<sup>30</sup> Por outro lado, o que dá pertinência a essas tiradas moralizadoras é o facto de serem corroboradas pelo universo de interesses do romance. Conforme se viu no segundo e terceiro capítulos, as críticas de Encólpio à educação e as de Eumolpo à decadência das artes são confirmadas pela vida dos intelectuais: desarticulação da realidade, falsidade de sentimentos, subserviência relativamente à superstição e opulência dos libertos. Acusam-se os professores, e a conduta de Agamémnon e de Eumolpo justifica a acusação. Agamémnon, por sua vez, defende-se, afirmando que os maiores culpados são os pais, que sacrificam a vocação dos filhos às suas ambições. Que dizer, portanto, de Equíon e de Filomela? Mais ainda: não é consistente o reconhecimento algo amargo da decadência do *mos maiorum*? Não partilham os detentores do poder e da riqueza o leito da solidão (física ou intelectual) e da morte? Não é sincera a desorientação do homem num mundo povoado de engano, de ardis, gerido pela mão caprichosa da *Fortuna*, que outra saída não proporciona senão o reconhecimento da própria ἀμηνχάνια? No *Bellum ciuile*, é mesmo um dos deuses mais poderosos a reconhecer que o arbítrio das coisas humanas e divinas se encontra nas mãos dessa divindade. Não é tão difícil quanto pretende Walsh encontrar pontos de referência moral.

O quarto argumento prende-se com as comparações constantes e explícitas da acção e das personagens com o mimo, género teatral que, em Roma, teria por única função divertir. «The central action of the *Satyricon*, then, is pointed up by so many references to the mime that the novel proclaims itself the narrative equivalent to a stage farce.»<sup>31</sup> Trata-se de uma observação em parte verdadeira,<sup>32</sup> mas que se revela ambivalente. Antes de mais, o mimo não se destinava apenas a divertir, pois, nesse caso, como nos refere Macróbio, não haveria razão para César se ofender com a mordacidade de tipo aristofanesco dos mimos de Décimo Labério.<sup>33</sup> É possível, no entanto, que todo o *Satyricon* seja uma representação, o retrato da sociedade no tempo de

<sup>30</sup> Cf. primeiro argumento.

<sup>31</sup> "Was Petronius...", 186.

<sup>32</sup> Cf. e.g., em relação às referências ao mimo em Crotona, P. Fedeli, "Encolpio-Polieno...", esp. 9 sqq. Bartolomé Segura Ramos, "El 'tempo' narrativo de la *Cena Trimalchionis*", *Emerita* 44 (1976) 143-155, estuda a composição estrutural do *Festim* e a sua cadência de unidades sucessivas como se fossem actos e cenas. Junte-se a estes trabalhos o que afirmámos sobre a intervenção teatralizada de Quartila, na análise proposta para este episódio, no cap. 4.

<sup>33</sup> Cf. Ettore Paratore, *Storia della Letteratura Latina*, trad. port. *História da Literatura Latina* (Lisboa, 1987), 241-244.

Petrônio, onde nada parecia genuíno, onde as acções mais simples eram ensaiadas e hipócritas. As sacerdotisas de Priapo modificam a personalidade e o comportamento de acordo com o enredo que lhes dita a lascívia interesseira. Gíton muda o destinatário das suas dramáticas efusões de afecto consoante os amantes do momento. Os *captatores* multiplicam atenções com o único objectivo de tornar mais pródiga a vítima eleita. Mas esta constatação é dolorosa. Permanece, no fim, a sugestão de que a vida se deveria processar de outra forma.

A última objecção relaciona-se com a paródia literária, presente em toda a obra e que, de par com os episódios mais escabrosos, visaria criar um nível mais refinado de divertimento: «There are evocations or burlesques of numerous genres of writing – oratory, historiography, epic, tragedy, satire, elegy, mime – constantly providing a second, more intellectual level of entertainment beyond the narrative of low and lubricious adventure.»<sup>34</sup> Walsh considera determinante este argumento. Em boa verdade, não se vê bem porquê. É fácil mostrar que esse nível superior de entendimento pode ir além da simples evocação literária. Recorde-se, a título de exemplo, um dos casos já analisados nos capítulos anteriores. Encólpio, perdido na trama das ruas da *Graeca urbs*, dirige-se, qual Eneias, a certa *mater* de aspecto inofensivo, com a esperança de que esta se digne indicar-lhe o caminho (6-7). Claro que não podemos deixar de sorrir com o resultado da instância: perante a estupefacção do jovem, a *mater* conduziu Encólpio a um bordel – aquela deveria ser a casa dele! Mas também se não pode esquecer que Encólpio se dirigiu à *anicula* porque não esperava que uma 'tiazinha' o fosse enganar, e o ludíbrio aconteceu de veras. Há paródia, crítica à sociedade: e porque não uma posição moral?

Talvez fique mais esclarecida a forma que Petrônio escolheu para exprimir a moralidade, se recordarmos o comentário que se segue ao poema de Encólpio, analisado no início do capítulo. É esta a afirmação (132.16):

*Nihil est hominum inepta persuasione falsius nec ficta seueritate ineptius.*

Nada é mais falso que os estúpidos preconceitos humanos e nada é mais estúpido que a fingida austeridade.

A reflexão pertence, provavelmente, a Encólpio. Embora seja motivada pela situação humilhante que o jovem experimentara havia pouco, talvez seja possível ver nela uma alusão, mesmo que velada, ao próprio *Satyricon*. Explicaria, nesse caso, porque não é Petrônio um epicurista convicto, embora para esta corrente filosófica se incli-

<sup>34</sup> "Was Petronius...", 186.

ne: prender-se sistematicamente a ela seria correr o risco de se aproximar da *inepta persuasio* ou da *ficta seueritas*. Não há no *Satyricon* sátira moralizante abertamente declarada, porque isso seria identificar-se com a testa franzida dos *Catonés*. É proverbial a ideia de que o fruto proibido se torna *ipso facto* apetecido. Petrónio elegeu uma estratégia diferente. Deixa que os eventos se sucedam, com plácida bonomia, sem condenação aberta. Daí que se não olhe a sua obra com a frieza e formalidade com que se escuta um moralista declarado. Petrónio espera que o leitor vá formando o juízo que o autor lhe não indicou desde logo de forma inequívoca e programática, mas para o qual foi contribuindo sempre, com elementos dispersos e inconsequentes apenas na aparência. Quando se dissipa o riso fácil, logo se instaura a coerência da mensagem, do mundo a evitar.<sup>35</sup>

Embora Petrónio e Apuleio sejam muito diferentes, não deixam de ter pontos de contacto e, por isso, talvez se torne proveitoso tecer mais algumas considerações sobre a advertência com que o Madaurense inicia a narração do *Asinus aureus*. De facto, não é unívoco o sentido de *laetaberis*. Além do significado que lhe foi dado no início deste estudo ('vais divertir-te'), também engloba o valor primitivo de *laetus* como 'pingue', 'grado' e o mesmo se diga da acepção derivada 'feliz', 'ditoso'. Assim entendido, depreende-se que o convite à leitura traga consigo a chave de interpretação do romance: 'Leitor, presta atenção: o teu espírito vai sair enriquecido.' 'Leitor, presta atenção: vais receber uma mensagem de alegria.' A lição é facultada a cada momento, de forma subtil, mas sistemática – propósito a que não é alheio inclusive o número de livros do romance.<sup>36</sup> Passados dez livros no mundo da provação, Lúcio encontra, no undécimo, o porto seguro na contemplação do universo cristalino de Ísis.

Talvez o *Satyricon* tivesse um desfecho semelhante. Depois da aventura em Crotona, estaria terminado o período de conhecimento da dura realidade. Nessa altura, Encólpio poderia iniciar uma existência mais tranquila, pois já não tomaria as suas opções baseado apenas em influências dúbias ou nos impulsos irreflectidos da juventude, mas

<sup>35</sup> Valerá a pena citar T. Pinna, "Una problematica antropologica...", que diz, a respeito do *Satyricon* (114): «Non si tratta però di *castigare ridendo mores*, cioè di un'operazione esplicita condotta alla luce del sole freddo di una morale arcaica, che apparirebbe, nella sua chiarezza, lontana da ogni menzogna. Si tratta piuttosto del tentativo di annientare un mondo culturale e sociale fingendo di non farlo, avvicinandosi ad esso col solo apparente scopo di riderci sopra.» Assim também Fedeli, "Petronio: Crotone...", 29: «Petronio, da parte sua, non assume mai atteggiamenti scopertamente moralistici, alla fedriana maniera, ma servendosi dell'arma della parodia e dell' ironia lascia comunque intravedere le sue prese di posizione al lettore capace di cogliere i vari livelli del racconto e le sue sfumature.»

<sup>36</sup> Cf. Steven Heller, "Apuleius, Platonic dualism, and eleven": *AJPh* 104 (1983) 321-339.

antes na precaução característica de quem está consciente das contingências da vida.<sup>37</sup> E então, talvez decidisse narrar as aventuras passadas, para formação dos menos experientes... A hipótese de um *Bildungsroman* 'laico' de Encólpio (em oposição ao itinerário 'religioso' de Lúcio) ganhará assim, segundo cremos, alguns contornos de persuasão.

---

<sup>37</sup> Estamos, obviamente, no terreno movediço das hipóteses, que dariam um final 'construtivo' ao romance, mas que não têm confirmação nos textos de que dispomos. Fedeli, "Petronio: il viaggio...", adopta uma perspectiva semelhante (116): «mi chiedo, cioè, se la metafora del labirinto non possa aiutarci a scoprire in Petronio la presenza di un motivo d' importanza fondamentale, che manca nella parte a noi giunta e rappresenta la differenza maggiore tra Petronio e Apuleio, tra Petronio e i romanzi greci: il motivo della purificazione e dell' iniziazione dell' eroe attraverso la prova: il continuo vagare di Encolpio in luoghi labirintici rappresenta la condizione necessaria perché, superata la serie di prove, egli sia mondato dalle sue colpe e plachi l' ira divina.»

(Página deixada propositadamente em branco)

## BIBLIOGRAFIA SELECTA

A bibliografia indicada corresponde, essencialmente, à recolha que fizemos para a elaboração da tese de Mestrado e que revimos para publicação em fins de 96. Desde então, procedemos apenas a alguns acrescentos que nos pareceram mais importantes, mas deixámos de nos dedicar a uma leitura sistemática de estudos petronianos, por aguardarmos a qualquer momento a publicação deste trabalho (retido durante mais de um ano numa primeira editora) e ainda porque, movidos entretanto por obrigações académicas, começámos a investigar em área totalmente diversa.

A quase totalidade dos trabalhos indicados foi comentada ao longo dos capítulos deste estudo. Acrescentam-se alguns que, embora não tenham sido alvo de atenção particular, poderão ter interesse para os estudiosos de Petrónio. As revistas são indicadas, sempre que possível, pelas abreviaturas de *L'année philologique*.

### Edições

- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C.: Petronio Árbitro – *Satiricón*. Vol. I (Alma Mater, Barcelona, 1968); vol. II (Alma Mater, Barcelona, 1969).
- MARMORALE, Enzo V.: *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis* (La Nuova Italia, Firenze, <sup>5</sup>1970).
- MÜLLER, Konrad e EHLERS, Wilhelm: *Petronius Satyrice* (Artemis, München, <sup>4</sup>1995). Texto base, salvo para os capítulos iniciais (PELLEGRINO, 1986) e para a *Cena* (MARMORALE).
- PELLEGRINO, Carlo: *Satyricon* (Ateneo, Roma, 1975).
- PELLEGRINO, Carlo: *Satyricon*. I capitoli della retorica (Ateneo, Roma, 1986).
- SMITH, Martin S.: *Petronius Cena Trimalchionis* (Clarendon Press, Oxford, 1975).

### Estudos

- ALFONSI, Luigi: "Topica erotico-elegiaca in Petronio", *Aevum* 34 (1960) 254-255.
- ANDERSON, Graham: "Trimalchio at Sousa-on-sea", *AJPh* 102 (1981) 50-53.

- : *Ancient fiction. The novel in the Graeco-Roman world* (Croom Helm, London & Sydney, 1984).
- ARAGOSTI, Andrea: "L'episodio petroniano del *forum* (*Sat.* 12-15): assimilazione dei codici nel racconto", *MD* 3 (1979) 101-119.
- : COSCI, Paola e COTROZZI, Annamaria: *Petronio: l'episodio di Quartilla* (*Satyricon* 16-26.6) (Pitagora, Bologna, 1988).
- ARROWSMITH, William: "Luxury and death in the *Satyricon*", *Arion* 5 (1966) 304-331.
- AUERBACH, Erich: "Fortunata", in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. ital. (Einaudi, Torino, 1956) 28-54.
- BACON, Helen: "The Sibyl in the bottle", *Virginia Quarterly Review* 34 (1958) 262-276.
- BAGNANI, Gilbert: "The house of Trimalchio", *AJPh* 75 (1954) 16-39.
- : "Encolpius *gladiator obscenus*", *CPh* 51 (1956) 24-27.
- BAJONI, Maria Grazia: "Una nota a Petron., *Sat.* 45.3", *Emerita* 58 (1990) 273-274.
- : "La scena comica dell'irrazionale (*Petr.*, 61-63 e *Apul.*, *Met.*, 1.6-19 e 2.21-30)", *Latomus* 49 (1990) 148-153.
- BALDWIN, Barry: "Petronius' Tryphaena", *Eranos* 74 (1976) 53-57.
- : "Trimalchio's domestic staff", *Acta Classica* 21 (1978) 87-97.
- : "Seneca and Petronius", *Acta Classica* 24 (1981) 133-140.
- BARCHIESI, Alessandro: "Il nome di Lica e la poetica dei nomi in Petronio", *MD* 12 (1984) 169-175.
- BARCHIESI, Marino: "L'orologio di Trimalcione (struttura e tempo narrativo in Petronio)", in *I moderni alla ricerca di Enea* (Bulzoni, Roma, 1981) 109-146.
- BARNES, E. J.: "Petronius, Philo and Stoic rhetoric", *Latomus* 32 (1973) 787-798.
- BECK, Roger: "Some observations on the narrative technique of Petronius", *Phoenix* 27 (1973) 42-61.
- : "Encolpius at the *Cena*", *Phoenix* 29 (1975) 271-283.
- : "Eumolpus *poeta*, Eumolpus *fabulator*: a study of characterization in the *Satyricon*", *Phoenix* 33 (1979) 239-253.
- : "The *Satyricon*: satire, narrator, and antecedents", *MH* 39 (1982) 206-214.
- BICKEL, E.: "Petrons *simplicitas* bei Tacitus – Zu Tac. *Ann.* 16.18 und Petron 132.15", *RhM* 90 (1941) 269-272.
- BLICKMAN, Daniel: "The romance of Encolpius and Circe", *A&R* (1988) 7-16.
- BODEL, John: "Trimalchio's underworld", in *The search for the ancient novel*, ed. James Tatum (John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1994), pp. 237-259.
- BOLDRINI, Sandro: "Il pasto della vedova: cibo, vino, sesso, da Petronio a J. Amado", in *Groningen colloquia on the novel*, vol. II (Egbert Forsten, Groningen, 1989) 121-131.

- BOOTH, Alan D.: "The schooling of slaves in first-century Rome", *TAPhA* 109 (1979) 11-19.
- BORGHINI, Alberto: "Lupo mannaro: il tempo della metamorfosi (Petr. *Satyr.* 62.3)", *Aufidus* 14 (1991) 29-32.
- BRAVO GARCÍA, Antonio: "El *Satiricon* como reflejo de la esclavitud de su tiempo", *CFC* 6 (1974) 195-208.
- BRUGNOLI, Giorgio: "L'intitulatio del *Satyricon*", *RCCM* 3 (1961) 317-331.
- CALLEBAT, Louis: "Structures narratives et modes de représentation dans le *Satyricon* de Pétrone", *REL* 52 (1974) 281-303.
- : "Le *Satiricon* de Pétrone et l'Âne d'Or d'Apulée sont-ils des romans?", *Euphrosyne* 20 (1992) 149-164.
- : "Formes narratives dans le *Satyricon* de Pétrone. Étude stylistique (*Sat.* 22)", *BStudLat* 25 (1995) 66-73.
- : *Historia de la literatura latina*, ed. Carmen Codoñer (Cátedra, Madrid, 1997) 579-587.
- CAMERON, Averil M.: "Myth and meaning in Petronius: some modern comparisons", *Latomus* 29 (1970) 397-425.
- CAMERON, H. D.: "The Sibyl in the *Satyricon*", *CJ* 65 (1970) 337-339.
- CANALI, Luca: "Appunti su Petronio", *RCCM* 3 (1961) 381-389 [= "Petronio, o della castità e della morte", in *I volti di Eros* (Editori Riuniti, Roma, 1984) 177-187].
- CAPRETTINI, Gian Paolo: *Simboli al bivio* (Sellerio, Palermo, 1992).
- CASTORINA, Emanuele: "La lingua di Petronio e la figura di Trimalchione", *SicGymn* 26 (1973) 18-40.
- CHARLESWORTH, M. P.: "Nero: some aspects", *JRS* 40 (1950) 69-76.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain: *Dictionnaire des symboles – Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (Robert Laffont, Paris, 1982). Trad. port., *Dicionário dos símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*.
- CIAFFI, Vincenzo: *Struttura del Satyricon* (Università, Torino, 1955).
- : "Intermezzo nella *Cena* petroniana (41.10-46.8)", *RFIC* 32 (1955) 113-145.
- : Petronio. *Satyricon* (Einaudi, Torino, 1993).
- CIZEK, Eugen: "L'ironie détachée – procédé de composition dans le *Satyricon* de Pétrone", *StudClas* 8 (1966) 171-181.
- : "Face à face éloquent: Encolpe et Agamemnon", *PP* 30 (1975) 91-101.
- : "À propos des premiers chapitres du *Satyricon*", *Latomus* 34 (1975) 197-202.
- COCCIA, Michele: "Circe maga 'dentata' (Petron. 126-140)", *QUCC* 41 (1982) 85-90.
- : "«*Multa in muliebrem leuitatem coepit iactare...*» (Le figure femminili del *Satyricon* di Petronio)", in *La donna nel mondo antico – Atti del II Convegno Nazionale di Studi* (Torino, 1989) 121-140.

- CODOÑER, Carmen: "Lexique du 'sacré' et réalités religieuses chez Pétrone", *RPh* 63 (1989) 47-59.
- COLLIGNON, A.: *Étude sur Pétrone – la critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satiricon* (Hachette, Paris, 1892).
- CONTE, Gian Biagio: "Petronio, *Sat.* 141: una congettura e un'interpretazione", *RFIC* 120 (1992) 300-312.
- : *The hidden author. An interpretation of Petronius's Satyricon* (University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London, 1996).
- COSCI, Paola: "Per una ricostruzione della scena iniziale del *Satyricon*", *MD* 1 (1978) 201-207.
- : "Quartilla e l'iniziazione ai misteri di Priapo (*Satyricon* 20.4)", *MD* 4 (1980) 199-201.
- : Vide ARAGOSTI (1988).
- COTROZZI, Annamaria: – Vide ARAGOSTI (1988).
- COURTNEY, E.: "Parody and literary allusion in Menippean satire", *Philologus* 106 (1962) 86-100.
- : "Petronius and the underworld", *AJPh* 108 (1987) 408-410.
- CURRIE, H. Macl.: "*Locus amoenus*", *CompLit* 12 (1960) 94-95.
- : "The *Satyricon's* serious side: Petronius and Publilius", *Latomus* 53 (1994) 748-760.
- DANESE, Roberto M.: "Il ritorno dell'eroe in patria: quasi una postilla (Petronio, *Satyricon* 114-115)", *StudUrb* 62 (1989) 213-220.
- DESCHAMPS, Lucienne: "L'ΑΠΠΟΣΔΟΚΗΤΟΝ dans le festin chez Trimalchion du *Satiricon* de Pétrone", *Platon* 40 (1988) 31-39.
- DIETRICH, B. C.: "Petronius satyr of satirist", *Orpheus* 17 (1970) 17-43.
- DIMUNDO, Rosalba: "La novella del fanciullo di Pergamo. Strutture narrative e tecnica del racconto", *AFLB* 25-26 (1982/83) 133-178.
- : "Da Socrate a Eumolpo. Degradazione dei personaggi e delle funzioni nella novella del fanciullo di Pergamo", *MD* 10-11 (1983) 255-265.
- : "La novella dell'efebo di Pergamo: struttura del racconto", in *Semiotica della novella latina – Atti del seminario interdisciplinare 'La novella latina'* (Roma, 1986) 83-94.
- : "Il perdersi e il ritrovarsi dei percorsi narrativi (Petronio, 140.1-11)", *Aufidus* 2 (1987) 47-62.
- e FEDELI, Paolo: *I racconti del Satyricon* (Salerno, Roma, 1988).
- DUMONT, Jean Christian: "Le décor de Trimalcion", *MEFRA* 102 (1990) 959-981.
- ELIOT, T. S.: "Tradition and the individual talent", in *Selected prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode (London, 1975) 37-44.
- : "What is a classic?", *ib.* 115-131.
- ERNOUT, Alfred: *Recueil de textes latins archaïques* (Klincksieck, Paris, 1938).
- : *Pétrone – le Satiricon* (Les Belles Lettres, Paris, 71970).

- FEDELI, Paolo: "Il tema del labirinto nel *Satyricon* di Petronio", *MCSN* 3 (1981) 161-174.
- : "Petronio: il viaggio, il labirinto", *MD* 6 (1981) 91-117.
- : "La matrona di Efeso. Strutture narrative e tecnica dell' inversio-  
ne", in *Semiotica della novella latina* – Atti del seminario inter-  
disciplinare 'La novella latina' (Roma, 1986) 9-35.
- : "Petronio: Crotona o il mondo alla rovescia", *Aufidus* 1 (1987) 3-34.
- : "La degradazione del modello (Circe e Polieno in Petronio vs  
Circe e Odisseo in Omero)", *Lexis* (1988) 67-79.
- : "Encolpio-Polieno", *MD* 20-21 (1988) 9-32.
- : *I racconti del Satyricon*. Vide DIMUNDO, Rosalba (1988).
- FERRI, Rolando: "Il Ciclope di Eumolpo e il Ciclope di Petronio: *Sat.* 100  
ss.", *MD* 20-21 (1988) 311-315.
- FISHER, Julia: "Métaphore et interdit dans le discours érotique de Pétrone",  
*CEA* 5 (1976) 5-15.
- FLORES, Enrico: "Un ebreo cappadoce nella *Cena Trimalchionis*", in  
*Letteratura latina e società – quattro ricerche* (Liguori, Napoli,  
1973) 77-104.
- GAGLIARDI, Donato: "Eumolpo o dell' ambiguità", *Orpheus* 2 (1981) 360-  
-365.
- : "Il corteo di Trimalchione. Nota a Petron. 28.4-5", *RFIC* 112  
(1984) 285-287.
- : "La letteratura dell' irrazionale in età neroniana (lineamenti d'una  
ricerca)", *ANRW* II.3 (1985) 2047-2065.
- : "Il tema della morte nella *Cena* petroniana", *Orpheus* 10 (1989)  
13-25.
- : "L'umanità di Trimalchione (*Satyricon* 76-77)", *Orpheus* 15  
(1994) 13-20.
- : *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del Satyricon attra-  
verso i secoli* (La Nuova Italia, Firenze, 1993).
- GEORGE, Peter: "Style and character in the *Satyricon*", *Arion* 5 (1966) 336-  
-358.
- : "Petronius an Lucan *De bello ciuili*", *CQ* 24 (1974) 119-133.
- GHEERBRANT, Alain: vide CHEVALIER, Jean.
- GIGANTE, Valeria: "Stile nuovo ed etica anticonvenzionale in Petronio",  
*Vichiana* 9 (1980) 61-78.
- GILL, Christopher: "The sexual episodes in the *Satyricon*", *CPh* 68 (1973)  
172-185.
- GONZÁLEZ-HABA, Mercedes: "Petron. 37.6: *haec lupatria*", in *Athlon –  
Satura grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, II (Madrid,  
1987) 409-414.
- GRIMAL, Pierre: "Une intention possible de Pétrone dans le *Satiricon*",  
*BAGB* (1972) 297-310.
- : *La Guerre civile de Pétrone dans ses rapports avec la Pharsale*,  
(Les Belles Lettres, Paris, 1977).

- HAINSWORTH, G.: "Un thème des romanciers naturalistes: la matrone d'Éphèse", *CompLit* 3 (1951) 129-151.
- HARLOW, R. B.: "Pharmace: Petronius 107.15", *Hermes* 102 (1974) 377.
- HELLER, Steven: "Apuleius, Platonic dualism, and eleven", *AJPh* 104 (1983) 321-339.
- HEREDIA CORREA, Roberto: *De Petronio, el Satiricón y algunas digresiones* (Universidad Autónoma, México, 1996)
- HIGHET, Gilbert: "Petronius the moralist", *TAPhA* 72 (1941) 176-194.
- HORSFALL, Nicholas: "'The uses of literacy' and the *Cena Trimalchionis*", *G&R* 36 (1989) 74-89.
- HUBBARD, Thomas K.: "The Narrative architecture of Petronius' *Satyricon*", *AC* 55 (1986) 190-212.
- JONES, F.: "The narrator and the narrative of the *Satyrica*", *Latomus* 46 (1987) 810-819.
- JONES, Frederick M.: "Realism in Petronius", in *GCN4* (Egbert Forsten, Groningen, 1991) 105-120.
- KAJANTO, Iiro: "Fortuna", *ANRW* II.17.1 (1981) 502-558.
- KARDAUN, Maria: "Encolpius at Croton: a Jungian interpretation", in *GCN4* (Egbert Forsten, Groningen, 1995) 87-101.
- KENNEDY, George: "Encolpius and Agamemnon in Petronius", *AJPh* 99 (1978) 171-178.
- KERSHAW, Allan: "In defense of Petronius 119, verses 30-32", *AJPh* 112 (1991) 262.
- KILLEEN, J. F.: "James Joyce's Roman prototype", *CompLit* 9 (1957) 193-203.
- KIRK, G. S., RAVEN, J. E. e SCHOFIELD, M., *The Presocratic philosophers – A critical history with a selection of texts*, trad. port. *Os filósofos pré-socráticos – História crítica com selecção de textos* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 41995).
- KNOCHE, Ulrich: *Die römische Satire*, trad. ital. *La satira romana* (Paideia, Brescia, 1969).
- KONSTAN, David: *Cph* 87 (1992) 85-90, recensão a Niall W. Slater, *Reading Petronius* (Baltimore, 1990).
- KRAGELUND, Patrick: "Epicurus, Priapus and the dreams in Petronius", *CQ* 39 (1989) 436-450.
- LABATE, Mario: "Di nuovo sulla poetica dei nomi in Petronio: Corax 'il delatore'?", *MD* 16 (1986) 135-146.
- LEÃO, Delfim Ferreira, "Uma história de feiticeiras", *Boletim de Estudos Clássicos* 24 (1995) 49-54.
- : "Trimalquião: a *Humanitas* de um novo-rico", *Humanitas* 48 (1996) 161-182.
- : "Petrônio e Süskind: o desfecho canibalesco", *Boletim de Estudos Clássicos* 26 (1996) 102-121.
- : "*Satyricon* (117): encenação de uma comédia", *Boletim de Estudos Clássicos* 27 (1997) 38-44.

- LEEMAN, A. D.: "Morte e scambio nel romanzo picaresco di Petronio", *GIF* 20 (1967) 147-157.
- : "Tacite sur Pétrone: mort et liberté", *ASNP* 8 (1978) 421-434.
- LODGE, David: *Small world* (Penguin Books, London, 1984).
- LYNCH, John Patrick: "The language and character of Echion, the ragpicker: Petronius, *Satyricon* 45-46", *Helios* 9 (1981/82) 29-46.
- MARTIN, René: "Quelques remarques concernant la date du *Satyricon*", *REL* 53 (1975) 182-224.
- : "Le roman de Pétrone et la 'théorie du roman'", *Neronia* 1977 (Clermont-Ferrara, Adosa, 1982) 125-138.
- : "La *Cena Trimalchionis*: les trois niveaux d'un festin", *BAGB* (1988) 232-247.
- MARTINI, Remo: "*Corax mercennarius Eumolpi*", *Labeo* 7 (1961) 341-348.
- MARTINS, Felisberto: "A crise do maravilhoso na epopeia latina", *Humanitas* 1 (1947) 25-76.
- MARZULLO, Antonio: "Elementi satirici e popolari nella *Cena Trimalchionis*", *Atti e Mem. Accad. di Scienze, Lett. ed Arti di Modena* 1 (1959) 175-227.
- MASSARO, Matteo: "La redazione fedriana della 'Matrona di Efeso'", in *Atti del convegno internazionale "Letterature classiche e narratologia"* (1981) 217-237.
- MEDEIROS, Walter de: "O Bom Cantor e as suas falácias – a história da Matrona de Éfeso", in *As línguas clássicas. Investigação e ensino – Actas* (Coimbra, 1993) 289-304.
- MENDELL, C. W.: "Petronius and the Greek romance", *CPh* 12 (1917) 158-172.
- MONTANARI, Anna Luisa Castelli: "Una declamazione del *Satyricon* vista in una prospettiva retorica", *Maia* 32 (1980) 53-59.
- MUSURILLO, Herbert: "Dream symbolism in Petronius frag. 30", *CPh* 53 (1958) 108-110.
- NARDOMARINO, Francesca: "Petronio, *Satyricon* 141: il testamento e la scelta necrofagica", *Aufidus* 11-12 (1990) 25-59.
- NETHERCUT, William R.: "Petronius, Epicurean and moralist", *CB* 43 (1967) 53-55.
- : "Fellini and the Colosseum: philosophy, morality and the *Satyricon* (1970)", *CB* 47 (1971) 53-59.
- NEWBOLD, R. F.: "Nonverbal communication in the *Satyricon* and in Apuleius' *Metamorphoses*", *QUCC* 41 (1992) 127-136.
- OROZ, Rodolfo: "En torno al estilo de Petronio", *AFC* 6 (1953-54) 175-195.
- PACCHIENI, Marina: "Nota petroniana: l'episodio di Circe e Polieno (capp. 126-131; 134)", *BSL* 6 (1976) 79-90.
- PACK, Roger: "The criminal dossier of Encolpius", *CPh* 55 (1960) 31-32.
- PANAYOTAKIS, Costas: "Quartilla's histrionics in Petronius, *Satyrica* 16.1-26.6", *Mnemosyne* 47 (1994) 319-336.
- : "A sacred ceremony in honour of the buttocks: Petronius, *Satyrica* 140.1-11", *CQ* 44 (1994) 458-467.

- : *Theatrum Arbitri. Theatrical elements in the Satyricon of Petronius* (Brill, Leiden - New York - Köln, 1995).
- PARATORE, Ettore: "Petronio (nel XIX centenario della morte)", *StudRom* 14 (1966) 385-405.
- : *Storia della letteratura latina*, trad. port. *História da literatura latina* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987).
- PARKER, Holt N.: "A curiously persistent error: *Satyricon* 43.4", *CPh* 89 (1994) 162-166.
- PECERE, Oronzo: *Petronio, La novella della matrona di Efeso* (Antenore, Padova, 1975).
- PELLEGRINO, Carlo: "Alcune considerazioni critico-filologiche sulla teoria estetica di Eumolpo: *Satyr.* 118", *BollClass* 1 (1980) 145-157.
- : "I *conuiuarum sermones* e il liberto Dama: *Satyr.*, 41.9-12", *Latomus* 47 (1988) 660-667.
- PENNA, Antonio Ia: "Il ritratto 'paradossale' da Silla a Petronio", *RFIC* 104 (1976) 270-293.
- PEPE, Luigi: "I predicati di base nella 'matrona di Efeso' petroniana", *Atti del Convegno Internazionale Letterature classiche e narratologia* (Perugia, 1981) 411-424.
- : "Fragilidad y poder del hombre en la poesía griega arcaica", *Eclás* 49 (1966) 301-318.
- PERRINE, Galand: "Le conte de la Matrone d'Ephèse: rhétorique de 'guidage' et reception. Pétrone lu par La Fontaine et Saint-Evremond", in *GNC* 2 (Egbert Forsten, Groningen, 1989) 109-119.
- PERROCHAT, Paul: Pétrone. *Le Festin de Trimalcion* (PUF, Paris, 1962).
- : "Mentalité et expression populaires dans la *Cena Trimalchionis*", *IL* 13 (1961) 62-69.
- PERRY, Edwin: *The ancient romances. A literary-historical account of their origins* (California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967).
- PERUTELLI, Alessandro: "Enotea, la capanna e il rito magico: l'intreccio dei modelli in Petron. 135-136", *MD* 17 (1986) 125-143.
- : "Il narratore nel *Satyricon*", *MD* 25 (1990) 9-25.
- PETERSMANN, Hubert: "Religion, superstition and parody in Petronius' *Cena Trimalchionis*", in *GNC* 6 (Egbert Forsten, Groningen, 1995) 75-85.
- PIANO, Carmela: "La moralità epicurea del *Satyricon*", *RAAN* 51 (1976) 3-30.
- PINNA, Tomasino: "Una problematica antropologica nel *Satyricon*: il rapporto verità-menzogna", *Sandalion* 10-11 (1987/88) 101-114.
- POMEROY, Arthur J.: "Trimalchio as *deliciae*", *Phoenix* 46 (1992) 45-53.
- PUCCIONI, Giulio: "L' *Ilioupersis* di Petronio", in *mem. E.V. Marmorale* – Univ. di Genova, Pubbl. Ist. di Filol. Class. 37 (1973) 107-138.
- RAITH, Oskar: *Petronius ein Epikureer*, Erlanger Beiträge zur Sprach und Kunstwissenschaft B. 14 (Hans Carl, Nürnberg, 1963).
- : "Veri doctus Epicurus. Zum Text von Petron 132.15.7", *WS* 4 (1970) 138-151.

- RANKIN, H. D.: "Saturnalian wordplay and *apophoreta* in *Satyricon* 56", *C&M* 23 (1962) 134-142.
- : "Petronius 44.3-5: who receives the beating?", *Hermes* 96 (1968) 254-256.
- : "Petronius, Priapus and Priapeum 68", *C&M* 27 (1969) 225-242 [= *Petronius the artist – Essays on the Satyricon and its author*, (Martinus Nijhoff, The Hague, 1971) 52-67].
- : "'Eating people is right': Petronius 141 and a τόπος", *Hermes* 97 (1969) 381-384 [= *Petronius the artist – Essays on the Satyricon and its author*, (Martinus Nijhoff, The Hague, 1971) 100-105].
- : "Petronius, a portrait of the artist", *SO* 45 (1970) 118-128 [= *Petronius the artist – Essays on the Satyricon and its author*, (Martinus Nijhoff, The Hague, 1971) 1-10].
- : "Some comments on Petronius' portrayal of character", *Eranos* 68 (1970) 123-147 [= *Petronius the artist – Essays on the Satyricon and its author*, (Martinus Nijhoff, The Hague, 1971) 11-31].
- RASTIER, Françoise: "La morale de l'histoire. Notes sur la *Matrone d'Éphèse* (*Satyricon*, 111-112)", *Latomus* 30 (1971) 1025-1056.
- RAVEN, J. E., *The Presocratic philosophers*. Vide KIRK.
- RICHARDSON, T. Wade: "The sacred geese of Priapus? (*Satyricon* 135.4f.)", *MH* 37 (1980) 98-103.
- : "Homosexuality in the *Satyricon*", *C&M* 35 (1984) 105-127.
- RINDI, Cristina: "Lo scenario urbano del *Satyricon*", *Maia* 32 (1980) 115-134.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da: *Estudos de história da cultura clássica – I*, (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993).
- RONCALI, Renata: "La cintura di Venere (Petronio, *Satyricon*, 126-131)", *SIFC* 4 (1986) 106-110.
- ROSE, K. F. C.: "The author of the *Satyricon*", *Latomus* 20 (1961) 821-825.
- : *The date and author of the Satyricon* (Brill, Leiden, 1971).
- ROSENMEYER, Patricia A.: "The unexpected guests: patterns of *xenia* in Callimachus' *Victoria Berenices* and Petronius' *Satyricon*", *CQ* 61 (1991) 403-413.
- SALANITRO, Maria: "La città della cena di Trimalchione e la seconda città campana del *Satyricon*", *A&R* 37 (1992) 189-202.
- : "Ancora su Capua città del *Satyricon*", *A&R* 40 (1995) 22-29.
- SALEMME, Carmelo: "Un contributo a Lucano e Petronio", *P&I* 12-14 (1970/72) 64-77.
- SANDY, Gerald N.: "Petronius and the tradition of the interpolated narrative", *TAPhA* 101 (1970) 463-476.
- : "Scaenica Petroniana", *TAPhA* 104 (1974) 329-346.
- SCAROLA, Maria: "Un naufragio da capelli (Petronio, *Sat.* 101-115)", *AFLB* 29 (1986) 39-56.
- SCHLANT, Ernestine: "Petronius: our contemporary", *Helios* 18 (1991) 49-71.
- SCHMELING, Gareth: "The literary use of names in Petronius' *Satyricon*", *RSC* 17 (1969) 5-10.

- : "Petronius: satirist, moralist, Epicurean, artist", *CB* 45 (1969) 49-50 e 64.
- : "The *Satyricon*: forms in search of a genre", *CB* 47 (1971) 49-52.
- : "The *Satyricon*: the sense of an ending", *RhM* 134 (1991) 352-377.
- SCHOFIELD, M.: *The Presocratic philosophers*. Vide KIRK.
- SCOBIE, Alexander: *Aspects of the ancient romance and its heritage—Essays on Apuleius, Petronius, and the Greek romances* (Anton Hain, Meisenheim am Glan, 1969).
- SEGA, Giovanni: "Due milesie: la matrona di Efeso e l'efebò di Pergamo", in *Semiotica della novella latina – Atti del seminario interdisciplinare 'La novella latina'* (Roma, 1986) 37-81.
- SEGURA RAMOS, Bartolomé: "El 'tempo' narrativo de la *Cena Trimalchionis*", *Emerita* 44 (1976) 143-155.
- SHEY, H. James: "Petronius and Plato's *Gorgias*", *CB* 47 (1971) 81-84.
- SOCHATOFF, A. Fred: "Imagery in the poems of the *Satyricon*", *CJ* 65 (1970) 340-344.
- SOMMARIVA, Grazia: "Eumolpo, un 'Socrate epicureo' nel *Satyricon*", *ASNP* 14 (1984) 25-53.
- : "La *sapientia* di Quartilla. Una rilettura di Petr. *Satyr.* 18.6", *A&R* 35 (1990) 78-88.
- SOUBIRAN, Jean: "Sur la composition des deux *Bellum ciuile*: Lucain I et Pétrone", *Pallas* 33 (1987) 55-64.
- SOVERINI, Paolo: "Le perversioni di Encolpio (per una nuova possibilità di interpretazione di Petr. 9.8 s.)", *MCSN* 1 (1976) 99-107.
- : "Polisemia ed espressione 'indiretta': su taluni aspetti della trattazione petroniana di argomenti 'sessuali'", *BStudLat* 8 (1978) 252-269.
- : "Note di lettura alle due 'milesie' petroniane", *Euphrosyne* 10 (1980) 97-105.
- : "Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio", *ANRW* II.3 (1985) 1706-1779.
- STAGNI, Ernesto: "Petronio, *Satyricon* 94.11", *MD* 20-21 (1988) 317-321.
- STARR, Raymond J.: "Trimalchio's *Homeristae*", 46 (1987) 199-200.
- SULLIVAN, J. P.: "Satire and realism in Petronius", in *Critical essays on Roman literature – Satire* (London, 1963) 73-92.
- : "Petronius, Seneca, and Lucan: a Neronian Literary Feud?", *TAPhA* 99 (1968) 453-467.
- : *The Satyricon of Petronius. A literary study* (Faber and Faber, London, 1968); trad. ital. *Il Satyricon di Petronio. Uno studio letterario* (La Nuova Italia, Firenze, 1977).
- : "Petronius and his modern critics", *BR* 19 (1971) 107-124.
- : "Petronius' *Satyricon* and its Neronian context", *ANRW* II.32.3 (1985) 1666-1686.
- TANDOI, Vincenzo: "Un passo del *Bellum ciuile* di Petronio sui lussi romani", *RFIC* 95 (1967) 268-294.

- TATUM, James: *The search for the ancient novel*, ed. James Tatum (John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1994).
- TRACY, Valerie A.: "Aut captantur aut captant", *Latomus* 39 (1980) 399-402.
- VERDIÈRE, Raoul: "La Tryphaena du *Satiricon* est-elle Iunia Silana?", *Latomus* 15 (1956) 551-558.
- : "Jeux de mots chez Pétrone", *GIF* 20 (1967) 309-312.
- VEYNE, Paul: "Vie de Trimalcion", *Annales ESC* 2 (1961) 213-247 [= *La société romaine* (Seuil, Paris, 1990) 13-56].
- : "Arbiter elegantiae", *RPh* 37 (1963) 258-259.
- : "La Vénus de Trimalcion", *Latomus* 23 (1964) 802-806.
- WALSH, P. G.: "Eumolpus, the *Halosis Troiae*, and the *De bello ciuili*", *CPh* 63 (1968) 208-212.
- : *The Roman novel*. (Bristol University Press, rep. 1995).
- : "Was Petronius a moralist?", *G&R* 21 (1974) 181-190.
- WHITTICK, G. Clement: "Echion's son and his tutors; Petronius 46.3-8", *RhM* 100 (1957) 392-393.
- WRIGHT, John: "Disintegrated assurances: the contemporary American response to the *Satyricon*", *G&R* 23 (1976) 32-39.
- ZEITLIN, Froma I.: "Petronius as paradox: anarchy and artistic integrity", *TAPhA* 102 (1971) 631-684.
- : "Romanus Petronius: a study of the *Troiae halosis* and the *Bellum ciuile*", *Latomus* 30 (1971) 56-82.

(Página deixada propositadamente em branco)

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- ADRIANO, 21  
AGAMÉMNON, 33; 35; 36; 38; 40;  
44; 61; 62; 63; 64; 65; 66; 67; 71;  
73; 76; 142  
ANDERSON, Graham, 102  
ANÍBAL, 54  
ANTONINO, 22  
APELES, 20; 25; 26  
APOLO, 56; 71  
APULEIO, 12; 26; 133; 144; 145  
AQUILES, 44; 61  
ARAGOSTI, Andrea, 82; 120; 129  
ARGOS, 107  
ARIADNE, 76; 125  
ARROWSMITH, William, 71; 93;  
104; 108; 137  
ASCILTO, 21; 36; 39; 40; 41; 43; 44;  
45; 46; 47; 48; 51; 68; 76; 78; 79;  
80; 81; 96; 101; 119; 124; 129;  
136; 137  
ATENA, 51  
AUERBACH, Erich, 86  
AUGUSTO, 20; 22; 25; 120; 121
- BACON, Helen, 136; 137; 139  
BAGNANI, Gilbert, 47  
BAJONI, Maria Grazia, 106  
BALDWIN, Barry, 88; 100  
BARCHIESI, Alessandro, 109; 110  
BARCHIESI, Marino, 105  
BARNES, E. J., 62
- BASSO, Cesélio, 21; 24  
BECK, Roger, 37; 48; 49; 53; 58; 59;  
77; 134  
BOOTH, Alan D., 39; 66  
BORGHINI, Alberto, 106  
BRAVO GARCÍA, Antonio, 103
- CALÍGULA, 20; 26  
CALLEBAT, Louis, 122; 124
- CAMERON, A. M., 104; 116; 124  
CANALI, LUCA, 127  
CAPRETTINI, Gian Paolo, 81; 130  
CASTORINA, Emanuele, 102; 103;  
104  
CATÃO, 135  
CÉSAR, 29; 53; 54; 55; 56; 59; 123;  
142  
CEVINO, 25; 29  
CHEVALIER, Jean, 70  
CIAFFI, Vincenzo, 67; 81; 105  
CÍCERO, 62; 65  
CICLOPE, 45; 88; 109; 124; 126  
CÍLAX, 106  
CINTILA, 88  
CIRCE, 24; 55; 84; 93; 94; 95; 96; 97;  
127; 134; 136  
CIZEK, Eugen, 64  
CLÁUDIA, 75; 76; 86; 91; 97  
CLÁUDIO, 21  
COCCIA, Michele, 82; 87; 88; 94; 95  
CODOÑER, Carmen, 122  
CONTE, Gian Biagio, 95, 115, 122  
CÓRAX, 53; 56; 108; 111; 115  
COSCI, Paola, 33; 63; 82; 129  
COTROZZI, Annamaria, 82  
COURTNEY, E., 50; 124  
CRESO, 106  
CRÍISIS, 94
- DANESE, Roberto M., 127  
DIDO, 21  
DIMUNDO, Rosalba, 57; 68; 69; 70;  
72; 89; 106  
DOMICIANO, 21; 24; 26  
DUMONT, Jean Christian, 103
- ÉFESO, Matrona de, 15; 21; 72; 77;  
89; 90; 95
- ELIOT, T. S., 136; 139; 140; 150

- ENCÓLPIO, 20; 24; 33; 34; 35; 36;  
37; 39; 40; 42; 43; 44; 45; 46; 47;  
48; 49; 50; 51; 53; 55; 56; 58; 61;  
62; 63; 64; 68; 73; 74; 76; 77; 78;  
79; 80; 81; 82; 83; 84; 85; 86; 88;  
89; 93; 94; 95; 96; 97; 100; 101;  
102; 105; 107; 109; 110; 111; 112;  
114; 115; 119; 122; 124; 125; 126;  
127; 128; 129; 130; 134; 135; 136;  
137; 141; 143; 144
- ENEIAS, 44; 143
- ENÓTEA, 81; 84; 85; 86; 94
- EPICURO, 133; 135; 136
- EQUÍON, 22; 38; 39; 55; 64; 65; 66;  
67; 71; 74; 142
- ERNOUT, Alfred, 75; 82
- EUMOLPO, 25; 27; 28; 34; 40; 45;  
46; 47; 49; 50; 51; 52; 53; 54; 55;  
56; 57; 58; 59; 67; 68; 69; 70; 71;  
72; 74; 76; 79; 80; 81; 88; 89; 91;  
96; 99; 100; 102; 108; 109; 111;  
112; 113; 114; 115; 116; 117; 122;  
124; 126; 128; 129; 130; 133; 142
- FEBO, 56
- FEDELLI, Paolo, 68; 89; 90; 91; 93;  
106; 116; 124; 128; 142; 144; 145
- FÉNIX, 61; 93
- FERRI, Rolando, 124
- FÍDIAS, 62
- FILODEMO, 133
- FILOMELA, 52; 68; 71; 72; 73; 74;  
75; 76; 84; 89; 142
- FISHER, Julia, 72; 96
- FONSECA, C. A. Louro, 7; 16; 103
- FORTUNA, 2; 4; 10; 12; 15; 57; 81;  
89; 100; 108; 119; 120; 121; 122;  
123; 124; 126; 131; 142
- FORTUNATA, 37; 44; 86; 87; 88; 97;  
101; 102; 104; 107; 108; 122
- GAGLIARDI, Donato, 104; 105; 108;  
124
- GANIMEDES, 38
- GEORGE, Peter, 46; 47; 48
- GHEERBRANT, Alain, 70
- GIGANTE, Valeria, 133; 136
- GILL, Christopher, 135
- GÍTON, 15; 36; 40; 41; 43; 44; 45; 46;  
47; 48; 49; 51; 53; 55; 56; 58; 76;  
79; 81; 82; 83; 84; 88; 89; 95; 96;  
101; 102; 108; 109; 110; 111; 112;  
122; 125; 126; 127; 128; 129; 130;  
134; 136; 137; 143
- GÓRGIAS, 62; 115
- GRACOS, 75
- GRIMAL, Pierre, 53
- HABINAS, 49; 55; 87; 88
- HAINSWORTH, G., 89
- HARLOW, R. B., 48
- HÉDILE, 112
- HELENA, 119
- HELLER, Steven, 144
- HERA, 95
- HÉRCULES, 110
- HÉRMEROS, 20; 21; 39; 40; 41; 86;  
88; 100; 101
- HESÍODO, 31; 57; 119
- HIGHET, Gilbert, 136; 137; 141
- HOMERO, 9; 106
- HORSFALL, Nicholas, 103
- ÍSIS, 110; 144
- ITÁLICO, Sílio, 27; 53
- JONES, F., 37
- JOYCE, James, 140; 152
- JÚPITER, 54; 56; 123
- KAJANTO, Iiro, 120
- KENNEDY, George, 33; 38
- KIRK, G. S., 103; 116
- KNOCHE, Ulrich, 102
- KRAGELUND, Patrick, 134
- LABATE, Mario, 115
- LABÉRIO, Décimo, 142
- LAOCOONTE, 51; 52
- LEÃO, Delfim Ferreira, 2; 3; 4; 13;  
16; 106; 108; 110
- LEEMAN, A. D., 30; 104
- LICAS, 25; 45; 46; 53; 54; 88; 89; 92;  
100; 102; 108; 109; 110; 111; 112;  
113; 115; 116; 122; 126; 128; 133
- LÍVIO, Tito, 54
- LODGE, David, 139; 140
- LUCANO, 23; 25; 27; 30; 53
- LÚCIO, 10; 11; 144; 145

- LUCRÉCIA, 47  
LUCRÉCIO, 133  
LYNCH, John Patrick, 67
- MACRÓBIO, 26; 142  
MANÍLIO, 23  
MARCIAL, 33  
MARMORALE, Enzo V., 17; 53; 66  
MARTE, 44  
MARTIN, René, 24; 25; 26; 27; 28;  
102; 124  
MARTINI, Remo, 115  
MARZULLO, Antonio, 103  
MAURO, Terenciano, 27  
MECENAS, 20; 24  
MEDEIROS, Walter de, 7; 14; 15; 89;  
90; 91  
MELA, 19; 30  
MENÉCRATES, 20; 25  
MENELAU, 36; 68  
MERCÚRIO, 96; 122  
MUSURILLO, Herbert, 134
- NARDOMARINO, Francesca, 116;  
120  
NEPTUNO, 134  
NERO, 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 29;  
31; 50; 63; 83; 120; 121; 140  
NETHERCUT, William R., 137  
NÍCEROS, 41; 42; 106
- OCTÁVIA, 83  
OTÃO, 20
- PACCHIENI, Marina, 93  
PACK, Roger, 48  
PALAS, 21  
PANAYOTAKIS, Costas, 82  
PANDIÓN, 72  
PÂNIQUIS, 43; 82; 83; 84; 85  
PARATORE, Ettore, 116; 142  
PÁRIS, 68  
PAUSÂNIAS, 69  
PECERE, Oronzo, 89  
PELEU, 61  
PELLEGRINO, Carlo, 33; 34; 64; 130  
PEPE, LUIGI, 89  
PÉRGAMO, Menino de, 15; 50; 51;  
67; 68; 72; 73; 90  
PERROCHAT, Paul, 103
- PERUTELLI, Alessandro, 84  
PETRAITES, 20; 25  
PETRÓNIO, 2; 4; 11; 12; 13; 15; 16;  
19; 20; 23; 26; 27; 28; 29; 30; 31;  
33; 34; 51; 53; 57; 61; 64; 67; 70;  
71; 72; 73; 74; 77; 78; 80; 82; 85;  
87; 93; 96; 99; 101; 105; 110; 114;  
116; 120; 122; 123; 128; 133; 134;  
136; 137; 138; 139; 140; 141; 143;  
144  
PIANO, Carmela, 133  
PINNA, Tomasino, 124; 144  
PLATÃO, 62; 69; 71  
PLÓCAMO, 19; 26  
PLUTÃO, 122; 123; 131  
PLUTARCO, 23  
PRIAPO, 43; 52; 81; 82; 83; 84; 85;  
86; 110; 122; 127; 129; 130; 134;  
141; 143  
PROCNE, 72  
PROSELENO, 84; 85; 95  
PROTÁGORAS, 62  
PSIQUE, 43; 82; 85  
PUCCIONI, Giulio, 53
- QUARTILA, 43; 52; 74; 81; 82; 83;  
84; 85; 86; 94; 129; 130; 136; 141;  
142
- RAITH, Oskar, 133  
RANKIN, H. D., 115; 116  
RASTIER, Françoise, 89  
RAVEN, J. E., 103  
RICHARDSON, T. Wade, 85  
RINDI, Cristina, 125  
ROCHA PEREIRA, Maria Helena da,  
119  
RONCALI, Renata, 94  
ROSE, K. F. C, 19; 20; 21; 22; 23; 24;  
25; 26; 29
- SALEMME, Carmelo, 27  
SCAROLA, Maria, 110  
SCHLANT, Ernestine, 104; 107; 124  
SCHMELING, Gareth, 82; 101; 138  
SCHOFIELD, M., 103  
SCOBIE, Alexander, 120  
SEGURA RAMOS, Bartolomé, 103;  
142  
SELEUCO, 88

- SÉNECA, 12; 25; 31; 50; 53; 71; 82;  
111; 142  
SERAPAS, 25; 103; 105  
SHAKESPEARE, William, 140  
SHEY, H. James, 115  
SÍLIA, 29  
SÍNÓN, 51  
SOCHATOFF, A. Fred, 63  
SÓLON, 69; 71  
SOMMARIVA, Grazia, 69; 71; 82  
SOVERINI, Paolo, 33; 34; 48; 50; 53;  
62; 72; 73; 78; 134; 135  
SUETÓNIO, 21; 24  
SULLIVAN, J. P., 33; 50; 53; 79; 102;  
111; 136; 138; 141  
TÁCITO, 21; 23; 24; 27; 28; 30; 31;  
140; 141  
TARQUÍNIO, 47  
TEÓGNIS, 119  
TIGELINO, 29; 30  
TRACY, Valerie A., 116  
TRIFENA, 45; 46; 88; 89; 92; 96;  
108; 109; 110; 111; 112; 134  
TRIMALQUIÃO, 20; 21; 22; 24; 25;  
26; 36; 37; 38; 39; 42; 43; 81; 86;  
87; 88; 100; 101; 102; 103; 104;  
105; 106; 107; 108; 112; 115; 116;  
121; 122; 125; 127; 131; 137; 139  
ULISSES, 93; 107  
VÉNUS, 44; 70; 103; 135; 157  
VERDIÈRE, Raoul, 88  
VEYNE, Paul, 102; 103  
VIRGÍLIO, 23  
WALSH, P. G., 34; 44; 50; 62; 77; 82;  
102; 109; 114; 137; 139; 140; 141;  
143  
WHITTICK, G. Clement, 67  
ZEITLIN, Froma I., 50; 51; 52; 53; 54;  
59; 124  
ZEUS, 95

Lisboa, Maio de 1998

*Colibri* – Artes Gráficas  
Faculdade de Letras  
Alameda da Universidade  
1699 Lisboa Codex  
Telef. / Fax 796 40 38

(Página deixada propositadamente em branco)

Delfim Ferreira Leão, assistente do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, licenciou-se em 1992 nessa mesma Faculdade. Entre 1992/3 frequentou cursos na Universidade de Granada, em Espanha. Completou o mestrado em Julho de 1995, com a dissertação sobre o *Satyricon* que agora se edita. Entretanto, publicou, em revistas científicas, vários artigos sobre Aristófanes, Teofrasto, Petrónio e Sólon.

\*

Na literatura latina, o *Satyricon* constitui, de certo modo, um caso especial, quer pelo tema, quer pela estrutura, quer pelo estilo. O estado de mutilação em que chegou até nós agrava a dificuldade dos problemas que o leitor se vê obrigado a enfrentar. Alguns – como o da natureza e moralidade do romance – são fonte de tais controvérsias que a própria compreensão da obra pode sair gravemente prejudicada. No presente estudo, o Autor reflecte, através de uma abordagem literária e ideológica, sobre as principais questões com que a crítica se debate na análise do *Satyricon*. Depois de uma discussão inicial relativa à sua datação e autoria, em que debate os dados essenciais da “Questão Petroniana”, procura fazer o diagnóstico da sociedade descrita na obra de Petrónio, acompanhando, para isso, as múltiplas aventuras em que o grupo errante dos *scholastici* se vê envolvido. A conclusão que parece impor-se depois desse exame é que o *elegantiae arbiter* da corte de Nero, com o seu estilo vivo e sardónico, conseguiu, de forma discreta mas eficaz, tecer uma crítica séria à decadência generalizada da Roma imperial. E, assim que se dissipa o riso fácil, logo se instala a coerência da mensagem, do modelo de frustração a evitar.

ISBN 972-772-005-6



FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA



EDIÇÕES COLIBRI