

# humanitas

Vol. LVII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. LVII • MMV



Daí que o homem que é o "melhor", suposto por esse entendimento de fundamento mítico da memória do debate persa, é aquele que, sendo homem mortal, todavia participa do divino porque supera, é melhor que todos os outros homens, no âmbito quer da ação, quer da palavra: o herói que é assim rei, Dario.

Por essa leitura recessiva do mito, procuramos levantar elementos para nos ajudar a compreender a unidade desse debate com o contexto narrativo do qual faz parte, quer dizer, a história da ascensão política de Dario, mostrando que talvez ele só ganhe sentido pleno se for visto dentro dos parâmetros de realeza heróica.

## A ODISSEIA ROMANESCA DO SATYRICON DE PETRÓNIO: A CENA TRIMALCHIONIS

CLÁUDIA AMPARO AFONSO TEIXEIRA  
Universidade de Évora

**Abstract:** The *Cena Trimalchionis* constitutes, of the point of view of the voyage, the contact of the heroes with a closed universe. This universe in accordance with the rules imposed by Trimalchio, states an attempt to control the aspects that define any system: space, time and movement.

A *Cena Trimalchionis*, a despeito da grande quantidade de acontecimentos e do caos que a dominam, é comumente considerada na perspectiva do sistema de viagem, a que, desde as primeiras linhas, se encontram submetidos Encólpio, Gíton e Ascilto, um dos episódios, mais estáticos do romance.<sup>1</sup> No entanto, apesar de configurar um episódio de pausa<sup>2</sup> perfeitamente integrado e em interação de significado com os

<sup>1</sup> HUBBARD (1986) 194, observa que a *Cena* «represents an extended pause or intermezzo in the dramatic action (...)»; e idem, 195, que o carácter estático do banquete se encontra condicionado, em parte, pela feição circular da estrutura interna dos episódios: «In fact, it can be observed that this ring-structure pervades the entire length of the *Cena*, and provides the governing principle for Petronius' arrangement of the various entertainments and events (...)» Vide a esquematização dessa estrutura em anel, pp. 196-197. SEGURA RAMOS (1976), observa a mesma composição em anel na estruturação externa dos acontecimentos em que Trimalquião é participante: «La pieza entera presenta una composición anular, comenzando por un baño (cap. 28 ...) e terminando por otro (cap. 72.3.....)».

<sup>2</sup> AGUIAR E SILVA (1991), 742, observa que os episódios de pausa são, genericamente, «portadores de conotações que configuram um espaço eufórico

eventos diegéticos anteriores e posteriores,<sup>3</sup> a suspensão material, no episódio, do sistema de deslocação que caracteriza o movimento dos anti-heróis constitui não apenas consequência do estatismo subjacente ao banquete, mas também e particularmente consequência do emergir de um novo sistema, que se sobrepõe ao primeiro. Esse sistema, constituído pelo mundo criado por Trimalquião, assume a configuração de um universo fechado,<sup>4</sup> que, entre outros factores, resulta da tentativa e do efectivo controle por parte do liberto dos aspectos definidores de qualquer sistema: espaço, tempo e movimento.

O controle do espaço, tempo e movimento, elementos inerentes a qualquer sistema de mobilidade, começa a revelar-se logo à entrada da casa de Trimalquião. A primeira notação representativa dessa obsessão está configurada no aviso de que (28.7) *quisquis seruus sine dominico iussu foras exierit, accipiet plagas centum* («Todo o escravo que sair de casa sem ordem do patrão receberá cem bastonadas.»).

Esta referência expressa não só a tentativa de controle do movimento por parte de Trimalquião, como também configura a casa como um local de aprisionamento. No entanto, se a saída não autorizada é susceptível de punição, a entrada dos visitantes na casa é saudada por uma (28.9) *pica uaria* («pega furta-cores»). No entanto, a mobilidade, que parecia fazer-se no sentido da proibição da saída e no bom acolhimento da entrada, é subitamente alvo de alteração. A iconografia de um cão de

ou disfórico, idílico ou trágico, que é inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese».

<sup>3</sup> HUBBARD, (1986) 194, observa que, relativamente ao eixo temático-simbólico do romance a *Cena* «(...) provides a microcosmic recapitulation of the novel as a whole – all the resentment, all the deceit, all the confusion, all the conflicts of pretension and self-indulgence, critical taste and extravagant display, hedonism and morbidity, pragmatism and cynicism».

<sup>4</sup> O contacto com universos fechados não constitui uma novidade petroniana. A literatura aventureira, tanto épica, como romanesca, é prolífera na criação de universos deste tipo, ou seja, de locais com uma organização intrínseca independente do(s) mundo(s) exterior(es) e que, ou pelo fascínio que exercem sobre o viajante (como o reino de Calipso na *Odisseia*) ou pelo poder que têm de o sujeitar (como o território dos Lotófagos), acabam por se manifestarem, no contexto da viagem, como sistemas aprisionantes, que põem em causa a prossecução da viagem.

guarda representado na parede, sobre o qual estava escrita a advertência *Caue canem*, prefigura-se, de imediato, como um mecanismo de inversão. A reacção de Encólpio, distraído com as excentricidades do lugar, é de autêntico susto.

Depois de recuperado o ânimo, Encólpio distrai-se na observação de um conjunto de imagens que representam a ekphrasis da vida de Trimalquião, ou seja, a sua ascensão de escravo a homem rico. Essa ascensão é sugerida pela presença da divindade, nomeadamente das figurações de Mercúrio e da Fortuna. No entanto, a ekphrasis, pela iconografia que a representa, aproxima a casa do liberto a um «(...) mausoleum, a home of dead.»<sup>5</sup> Representações como a venda no mercado de escravos, a manumissão, a figuração de Mercúrio (patrono dos mercadores e guia das almas no mundo dos mortos) constituem alguns elementos que, segundo Bodel,<sup>6</sup> são mais ilustrativos da decoração de um túmulo do que de uma casa romana. Independentemente da associação da iconografia do átrio com as representações escultóricas dos túmulos, bem como da associação entre Trimalquião e elementos ilustrativos do conceito de morte, a narrativa escultórica da vida do liberto constitui não só uma fixação de experiências passadas, mas também uma catalogação interpretativa dessas experiências.

A interpretação do passado assenta em uma concepção positiva do devir pessoal de Trimalquião: o mercado de escravos permite-lhe entrar em Roma; essa entrada, feita na companhia de Minerva, estabelece uma corrente ideológica com o motivo seguinte, que representa Trimalquião a aprender a contar, circunstância que lhe possibilita tornar-se tesoureiro; em seguida, a presença de Mercúrio, que segura Trimalquião pelo queixo e o eleva, constitui uma alusão à bem sucedida carreira de mercador. De igual forma, o grupo de correios constitui um motivo que ilustra a importância social de Trimalquião; os Lares e Vénus,<sup>7</sup> a sua bem sucedida vida familiar.

<sup>5</sup> BODEL (1994), 243.

<sup>6</sup> BODEL (1994), 244-246.

<sup>7</sup> VEYNE (1964), 804-805, observa que Vénus não representa «Ni déesse de l'amour, ni déesse syrienne, ni déesse de la chance, mais déesse du mariage. (...) Mais si Trimalcion a chez lui une statuette de Vénus, ce n'est pas, somme toute, parce qu'il est l'époux de Fortunata, comme par la suite nous l'apprendrons: c'est

No entanto, a presença das Parcas e da Fortuna insere, na narrativa, um conceito que, ao contrário dos restantes elementos, não estabelece uma correspondência estrita com a 'biografia real' de Trimalquião. Estas divindades, que expressam, respectivamente, a marcha inexorável do tempo e as contingências que podem fazer com que essa marcha seja positiva ou negativa, traduzem a concepção de tempo existencial do liberto, motivo que, em breve, se vai transformar em um dos centros temáticos da Cena.

Preparados para entrar na sala de jantar, os anti-heróis são advertidos por um escravo para uma nova regra: a entrada só poderia fazer-se com o pé direito. Encólpio reconhece ter sentido medo de violar o preceito. Quando se preparavam para entrar com o pé direito, o movimento é interrompido por um escravo que lhes pede que intercedam por ele. Desta forma, em um movimento quase cinematográfico, e aparentemente caricato, voltam com o pé direito atrás e intercedem pelo escravo.

A correspondência entre o efeito do diálogo e a acção revela uma eficácia dramática que se não constitui como estritamente visual: «(...) since Trimalchio considers himself a divine being, his dining-room, too, where he receives sacrifices and the worship of his guests, and furthermore, his entire house, has to be regarded as a place more sacred than an ordinary temple.»<sup>8</sup> O cumprimento da regra de entrada anunciada pelo escravo revela uma modificação na atitude dos anti-heróis. Habitados a serem senhores da sua própria mobilidade, acomodam-se agora aos condicionamentos impostos na casa de Trimalquião. E este factor gera um contraste severo com o sistema que representam. Com efeito, não deixa de ser significativo que, apesar de acostumados a não cumprirem regra alguma, nem civil, nem religiosa, se acomodem e temam o incumprimento de uma regra meramente processual. O movimento de entrada, apesar de configurar um movimento espacialmente evolutivo, expressa os contornos de um sentimento de opressão que, em breve, vai assumir uma expressão totalizante.

O domínio sobre o espaço, exercido por Trimalquião, não se reduz ao espaço da casa. A referência do liberto à extensão dos seus domínios

parce que ces statuettes de mariage étaient une coutume populaire et ont amusé Pétrone, qui n'a pas voulu manquer d'en placer une chez Trimalcion.»

<sup>8</sup> PETERSMANN (1995), 83.

materiais dota essa tentativa de controle de uma feição globalizante (48.3): '*Nunc coniungere agellis Siciliam uolo, ut cum Africam lubuerit ire, per meos fines nauigem.*' «'Agora desejo acrescentar a Sicília aos meus campinhos, para que, quando quiser ir à África, possa navegar dentro da minha propriedade.'»

A pretensão, mais do que constituir uma forma de demonstração do poder económico do liberto, parece revelar, como observa Slater, «(...) Trimalchio's desire to build a self-sufficient kingdom which neither he nor any member of his *familia* will ever need to leave.»<sup>9</sup>

A perspetivação do espaço físico por Trimalquião assume, assim, as valências de uma construção unipessoal de um universo paralelo, com fronteiras bem delimitadas e estanques que visam a total separação entre os mundos interno e externo. O sentido de propriedade funciona, à semelhança do que sucede com o espaço da casa, como o expediente que permite criar um sistema espacial autónomo, regulado por um conjunto de regras próprias, que possibilita ao seu criador movimentar-se sem as restrições e os constrangimentos característicos da mobilidade no mundo exterior.

Mais explícita, em virtude das inúmeras situações que ocorrem durante o banquete, é a tentativa de controle do espaço social. A omnipresença do liberto, ditada *a priori* pelo facto de ser o anfitrião do festim, avoluma-se não só pela ostentação da sua figura, que se destaca do conjunto pela extrema exuberância, mas sobretudo pela condução ditatorial do estrato discursivo do banquete.

Com efeito, com excepção de Níceros e Habinas, todas as enunciações dialógicas tentadas pelos convivas são interrompidas ou impedidas por Trimalquião. Exemplo destas atitudes constituem a interrupção da conversa paralela que decorre entre Hérmeros e Encólpio (39.1 *Interpellauit tam dulces fabulas Trimalchio*. «Trimalquião interrompeu tão saborosas histórias»), e o impedimento à resposta de Ascilto à invectiva que sofre de um liberto (59.1 *Cooperat Ascyltos respondere (...) sed Trimalchio delectatus colliberti eloquentia 'agite' inquit 'scordalias de medio.*' «Tinha começado Ascilto a responder (...) mas Trimalquião, deleitado com a eloquência do coliberto, exclamou: 'Olhem lá: deixem-se dessas algazarras'»).

<sup>9</sup> SLATER, (1990), 56.

Mais significativos são, no entanto, os impedimentos e interrupções que, sistematicamente, faz a Agamémnon, quando este tenta responder às perguntas enunciadas pelo próprio Trimalquião. Questionado pelo anfitrião sobre o tema da controvérsia que declamara nesse dia (48.4 *'Sed narra tu mihi, Agamemnon, quam controuersiam hodie declamasti?'* «Mas, diz-me cá, Agamémnon, sobre que controvérsia declamaste hoje?'), o professor vê-se, imediatamente, impedido de responder (48.5): *Cum dixisse Agamemnon: 'Pauper et diues inimici erant', ait Trimalchio 'Quid est pauper?'* (Quando Agamémnon lhe respondeu: 'Um pobre e um rico eram inimigos...', Trimalquião interrompeu: 'O que é um pobre?').

Como as palavras do hospedeiro tivessem motivado algumas considerações a Agamémnon, Trimalquião remata a conversa (48.6): *'Si factum est, controuersia non est; si factum non est, nihil est.'* («Se é um facto, não é uma controvérsia; se não é um facto, não é nada.»).

As dificuldades que Trimalquião opõe à expressão dos seus convidados acusam uma notação de personalidade que se vai manter até à entrada de Habinas: a tentativa de silenciar todas as informações relativas ao mundo exterior ao seu universo. E até o relato dos acontecimentos internos ao sistema que criou está sujeito a regras de controle muito rigorosas, como o comprova o episódio, no qual um secretário descreve os eventos ocorridos nos seus domínios (53.5):

*'incendium factum est in hortis Pompeianis, ortum ex aedibus Nastae uilici' 'Quid?' inquit Trimalchio 'quando mihi Pompeiani horti empti sunt?' 'Anno priore', inquit actarius 'et ideo in rationem nondum uenerunt.' Excanduit Trimalchio et 'quicumque' inquit 'mihi fundi empti fuerint, nisi intra sextum mensem sciero, in rationes meas inferri uetuo.'*

«Declarou-se um incêndio nos jardins pompeianos, que deflagrou a partir da casa de Nasta, o feitor.' 'Como?' – atalhou Trimalquião – 'Quando é que compraram em meu nome os jardins pompeianos?' 'No ano passado' – respondeu o secretário – 'E é por isso que ainda não estão registados.' Trimalquião entrou em fúria e exclamou: 'Quando se comprar uma propriedade em meu nome, seja ela qual for, se mo não fizerem saber no prazo de seis meses, proíbo que sejam lançadas nas minhas contas.'»

Essa tentativa conhece apenas uma excepção que consiste no apelo que faz a Níceros para que conte uma história. No entanto, contraria-

mente ao que sucede com as interrogações a Agamémnon, o pedido de Trimalquião (61.3 *'Oro te (...), narra illud quod tibi usu uenit* «Peço-te (...), conta aquilo que te aconteceu um dia»), não tem como referente a vida quotidiana. Com efeito, a expressão *usu uenit*, ao apontar para uma coordenada espaço-temporal semelhante às que introduzem os contos de fadas, condiciona o tom e o imaginário de natureza aventurosa, fantástica e irreal, que, efectivamente, a história de Níceros vai desenvolver. No entanto, se é verdade que Trimalquião não interrompe a história de Níceros, também é certo que se preocupa em contar, logo em seguida, a sua história de feiticeiras (63.3-10), impedindo, deste modo, a apropriação, por outro conviva, do espaço discursivo relativo ao sobrenatural.

A meio do festim, os convivas falavam de poetas (54.4). Mais uma vez, Trimalquião interrompe a conversa que decorria entre os amigos com uma pergunta que faz a Agamémnon sobre as qualidades de Cícero e Publílio. Mas, em vez de aguardar a resposta do mestre, Trimalquião adianta-se e responde à sua própria pergunta, citando um conjunto de versos, provavelmente imitados de Publílio.<sup>10</sup>

O comentário de Encólpio à saída de Trimalquião, em 41.9, expressa bem o sentimento de opressão verbal gerado por Trimalquião, no ambiente da *Cena* (41.9): *sine tyranno (...), coepimus inuitare conuiuuarum sermones* («na ausência do tirano (...), começamos a provocar a conversa entre os convivas»).

As palavras *libertas* e *tyrannus* constituem uma representação sinóptica da situação que configura a maior parte do banquete, em que o espaço, quer de acção, quer de iniciativa, dado a terceiros, tende para a inexistência.

O sentido em que decorre a conversa dos libertos, após a saída momentânea de Trimalquião, é reveladora da inexistência de liberdade que se fez sentir durante a *Cena*. Com efeito, na ausência do hóspede, o sentido da conversa desenrola-se num eixo de sentido bastante distinto

<sup>10</sup> MARMORALE (1970), 95, diz que, relativamente à autoria dos versos, «non si potrà mai dire l'ultima parola: possono essere di Publilio; o di Petronio che imita lo stile del mimografo; o di un poeta contemporaneo di Petronio, ma attribuiti a Publilio per desiderio di comicità. Personalmente, pensiamo che si tratti di un pezzo di bravura di Petronio nello stile di Publilio.»



daquele que, até então, dominara o banquete,<sup>11</sup> uma vez que o diálogo traz, para primeiro plano, os aspectos que cada um dos falantes considera e privilegia como fontes ou estratégias de regulação da vida quotidiana e que, em última análise, constituem os aspectos que, no entender de cada um, dão sentido a essa mesma vida.<sup>12</sup>

A par da tentativa de controle do espaço, a tentativa de controle do tempo revela-se tanto mais obsessiva como problemática. Com efeito, se o espaço apresenta uma natureza estritamente material e, por conseguinte, susceptível de uma regulação mais assertiva, a dupla concepção do elemento tempo – que combina, no mesmo princípio, tempo físico e tempo existencial – determina não só a existência de diferentes mecanismos de controle, como diferentes resultados consequentes da aplicação desses mecanismos.

A presença do elemento temporal faz-se sentir logo na primeira referência a Trimalquião. O escravo de Agamémnon define-o como possuidor de um relógio e de um corneteiro com a função de contar o tempo de vida que restava ao liberto – dois mecanismos típicos do controle do tempo físico.

<sup>11</sup> A presença dos aspectos práticos da vida na conversação já tinha sido introduzida na conversa paralela que decorre entre Hérmeros e Encólpio (37-38), na qual o liberto fala da boa situação económica de Fortunata e de Trimalquião e relata os percursos antagónicos de dois dos convivas (Diógenes e Próculo). Esse percurso revela o que para o liberto constitui o paralelo opositor da vida: êxito e desgraça financeira, dado que, nas suas palavras, tais factores se manifestam como condições supremas da existência.

<sup>12</sup> Dama exprime uma atitude em que as preocupações com a vida não vão além da busca imediata dos prazeres do vinho e do sono; Seleuco, apesar de revelar a amargura que a efemeridade da vida lhe suscita, vê no homem um ser sem capacidades; Fíleros elogia a tenacidade e o individualismo pragmático e amoral, materializado na ideia de *Fortuna* e no desfrutar dos prazeres que esta proporciona, como forma de vencer a vida e consolar-se da ideia de morte; Ganimedes revela preferir o compromisso com o sacrifício para vencer na vida; além disso, analisa criticamente a sociedade e a política, através da contraposição ideológica entre dois tempos: passado e presente; Equión privilegia a acção prática e o remedeio económico, por oposição à intelectualidade; mas, reconhecendo a importância dos estudos como forma de ascensão social, projecta no futuro esse desejo, que planeia conseguir por intermédio do filho.

A mesma tentativa de controle aparece no que respeita ao tempo existencial. E, desde logo, os mecanismos de controle desta categoria temporal evidenciam uma dupla natureza, consonante com os paradigmas que, no plano humano, a representam, ou seja, os paradigmas da vida e da morte.

A noção de vida encontra-se, no pensamento de Trimalquião, intrinsecamente ligado à noção de *Fortuna*, como bem o indica o comentário sobre o devir em 39.13-14: '*sic orbis uertitur tanquam mola, et semper aliquid mali facit, ut homines aut nascantur aut pereant.*' («'assim vai o mundo, girando como uma mó, e traz sempre alguma desgraça, quer faça nascer os homens ou quer os faça morrer.'»).

A consideração, que associa o desenrolar da vida ao movimento da mó do moinho, revela não só uma concepção circular do devir, mas também a consciência da arbitrariedade dos acontecimentos que constituem a vida: «L'attitude de Trimalchion repose sur une certaine vision de la vie. Lui et ses amis placent dans l'inopiné le grand ressort de l'existence. (...) Selon eux, le monde est en perpétuel changement, sans cesse en proie aux vicissitudes de la Fortune.»<sup>13</sup>

Essa consciência é novamente enunciada, depois do incidente com a queda de um escravo sobre Trimalquião (55.3): '*Quod non expectes, ex transverso fit; / et supra nos Fortuna negotia curat.*' («Aquila que se não espera, chega repentinamente. E sobre as nossas cabeças, a Fortuna olha pelos sucessos.»).

A inconstância, representada pela *Fortuna*, obtém resposta numa práxis que representa uma tentativa de controle sobre essa entidade: a astrologia. Embora esta solução se desenvolva com base em um conjunto de premissas generalistas, é sentida, do ponto de vista de quem a enuncia, como um princípio não arbitrário de regulação da marcha da vida. Esta ideia desenvolve-se na explicação que faz dos atributos dos homens que nascem sob cada um dos signos,<sup>14</sup> nomeadamente dos seus (39.8): *In Cancro ego natus sum. Ideo multis pedibus sto, et in mare et in terra multa*

<sup>13</sup> DESCHAMPS (1988), 33.

<sup>14</sup> A cena anterior tinha introduzido o tema. Os escravos trazem uma bandeja, na qual vinham representados os signos do zodíaco; e a disposição dos alimentos na bandeja estava feita segundo uma lógica que, embora típica do senso-comum, expressa uma ligação não arbitrária entre causa e consequência, uma vez que a cada signo corresponde um alimento com ele relacionado.

*possideo*; («Eu nasci em Câncer. Por isso, me firmo em muitos pés e tenho muitos bens, quer no mar, quer na terra.»).

A astrologia funciona, deste modo, como um princípio regulador da vida, capaz de contrabalançar a arbitrariedade que a *Fortuna* imprime na determinação dos acontecimentos da vida.

Se a astrologia constitui uma tentativa de explicação do devir, na medida em que, do ponto de vista de Trimalquião, fornece um conjunto de princípios de orientação para a vida humana e, por conseguinte, lhe retira parte da arbitrariedade que, por natureza, lhe é imprimida pela noção de *Fortuna*, já o problema da efemeridade, ou seja, da outra dimensão do tempo existencial, escapa a qualquer tentativa de explicação.

A consciência da efemeridade da vida está presente em uma das primeiras observações que Trimalquião faz logo no início da *Cena* (34.7): *'Ergo diutius uiuit uinum quam homuncio* («É bem verdade que o vinho vive mais que o pobre ser humano.»).

O tema desenvolve-se, em seguida, quando um escravo lhe traz um esqueleto, articulado. A observação do artefacto suscita um novo comentário, desta vez em verso (34.10): *'Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est! / Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus. / Ergo uiuamus, dum licet esse bene.'* («Ah, pobres de nós! É bem verdade que todo o pobre ser humano é nada! / Assim havemos de ser todos, quando o Orco nos levar! / Portanto, tratemos de viver, enquanto se pode viver bem!»).

O recurso à forma versificada surge novamente, em 55.3: *'Quod non expectes, ex transuerso fit. / et supra nos Fortuna negotia curat. / Quare da nobis uina Falerna, puer'* («Aquilo que se não espera, chega repentinamente. E sobre as nossas cabeças, a Fortuna olha pelos sucessos. Por isso, rapaz, serve-nos falerno.»).

A consciência da efemeridade da vida, que, no liberto, constitui uma obsessão, leva, nos dois casos, a um repto a um aspectos da vida, sentido como compensador dessa efemeridade: o vinho.

O expediente encontrado para contrabalançar, de forma positiva, a marcha do tempo resulta, não na tentativa de a controlar, mas numa prática e apelo aos prazeres da mesa,<sup>15</sup> que, no mundo de Trimalquião, se assumem como expedientes promotores da ilusão e da inconsciência.

<sup>15</sup> ARROWSMITH (1966), 310, observa que «That this is Petronius' theme – the death which *luxuria* brings in sex, food, and language, that is, in the areas of

Com efeito, a primeira contribuição discursiva que Trimalquião traz para o jantar é o comentário que faz a uma dessas estranhas iguarias (33.5): *'Amici' – ait – 'pauonis oua gallinae iussi supponi. Et mehercules timeo ne iam concepti sint; temptemus tamen; si adhuc sorbilia sunt.'*<sup>16</sup> *Sorberi possunt.'* («'Amigos' – diz – 'obriguei a galinha a chocar ovos de pavão. E, caramba, receio que já tenham pintainho. Mas vamos ver se ainda se podem beber. Sim, podem beber-se.'»).

O jogo da ilusão constitui um dos aspectos que, com mais recorrência e mais definição, aparece na *Cena*, extensível aos episódios em que se efectua uma dupla correspondência entre a tarefa e o nome próprio do seu executante, por intermédio da expressão *Carpe, carpe* (36.7); ao episódio do javali, servido com um gorro de liberto, e que, cortado na presença dos convivas, deixa sair tordos vivos do seu interior (40.3-6); à situação burlesca em que os escravos trazem um porco, aparentemente não esventrado, mas que, cortado também na presença dos convivas, estava recheado de enchidos (49. 4--10); aos bolos (dos quais de destaca um em forma de Priapo) e frutas, que, uma vez tocados, lançam suco de açafrão (60.4-7); e finalmente, à sobremesa, preparada por um escravo a quem Trimalquião deu o nome de Dédalo, uma vez que as iguarias que apresenta em forma de pássaros, são afinal esculpidas em carne de porco (70.1).

O aparato do banquete tem suscitado interpretações várias, nomeadamente a de que este jogo de ilusão tem por objectivo perturbar os *scholastici*. No entanto, se tivermos em conta os vários comentários de Hérmeros, que vai advertindo Encólpio do verdadeiro significado dos enigmas contidos nos pratos, parece fazer já parte do mundo das *cenae* de Trimalquião e conhecido pelos seus amigos.

---

energetic desire and social community – is made abundantly clear in the *Cena*. (...) Those who will reread the episode with the connection between satiety and *luxuria* and death firmly in mind will quickly recognize the deliberate symbolic intent beneath the comic realism.»

<sup>16</sup> Seguiu-se a pontuação de CIAFFI, diferente de outras edições, nomeadamente da de MARMORALE que pontua da seguinte forma: *si adhuc sorbilia sunt, sorberi possunt*. Preteriu-se esta pontuação, uma vez que o movimento teatral que a pontuação adoptada sugere, ou seja, que Trimalquião prova ou finge provar os ovos, se acomoda ao espírito do episódio.



Neste sentido, a matriz de ilusão que subjaz a todos estes enigmas parece traduzir uma característica própria do sistema criado por Trimalquião. A disjunção que se estabelece entre ser e parecer não é nem arbitrária, nem ocasional. Constitui, à semelhança do que sucedia no reino dos Lotófagos na *Odisseia*, uma forma de *occupatio mentis* e um expediente promotor de alienação. Com efeito, a comida, em paralelo com a abundância de vinho que Trimalquião faz questão de servir ao longo do jantar, constituem mecanismos que levam a uma espécie de atordoamento disfórico, gerado pelas mutações sensoriais (e que, invariavelmente, vão da expectativa à repulsa) que tais iguarias provocam.

O controle do espaço e do tempo é extensível ao movimento.

Embora a *cena* seja frequentemente considerada como um episódio em que o caos impera, em que a exploração do *non sense* constitui um *leit motiv* para a crítica dos costumes que efectivamente existe na obra, contudo, no que respeita à sua formulação interna, a análise do episódio leva à constatação oposta.

Além da entrada e saída de escravos, que levam e trazem comida, a *Cena* prima pela concretização de um conjunto de incidentes que ilustram um ambiente de caos: desde o escravo que deixa cair uma taça, redimido do castigo graças à intervenção dos convivas (52.4-6), à queda de um saltimbanco (54.1), do incitamento a uma batalha de cães (64.9-11), às cantorias (67.4-5) e pantomimas (59.4-7), ao conflito com pugilato entre escravos, até ao mandar sentar à mesa todos os escravos (70.10-11), o movimento do banquete cresce da agitação ao tumulto.

No entanto, a faceta efectivamente caótica do banquete não se afigura incontrolada nem espontânea, mas como um elemento permitido e, por conseguinte, integrante do sistema concebido por Trimalquião. Com efeito, não deixa de ser significativo que ninguém, exterior à casa do libertos, participe nesse caos<sup>17</sup> ou faça alguma tentativa para o anular. Na

<sup>17</sup> O mesmo caos expressa a *forma mentis* de Trimalquião, cujas referências geográficas, mitológicas e literárias revelam a mesma concepção caótica (aproxima Tarento de Terracina, confunde Cassandra com Medeia, Helena com Ifigénia, faz participar os Parentinos na guerra de Tróia, faz depender a loucura de Ajax de um suposto casamento de Aquiles com a filha de Agamémnon, transforma Ganimedes em irmão de Helena e de Diomedes, relaciona Cícero com

verdade, a inexistência de mobilidade por parte dos libertos constitui uma notação opositora ao ambiente caótico do festim. E essa inexistência aplica-se a qualquer tipo de movimentação. Com efeito, com excepção dos escravos e de Fortunata, que se movimentam no cumprimento das suas funções, Trimalquião é a única personagem que, no decurso do banquete, efectua um acto de mobilidade quando abandona a sala em 41.9, para entrar novamente em 47.1.

Desta forma, o ambiente saturado pela presença constante de jogos de ilusão, alternados pelas várias referências, verbais e materiais, à morte, e em que Trimalquião se prefigura como o senhor não só da condução verbal do festim, mas também da mobilidade nela presente, fazem da *Cena* um sistema de representação de um mundo estático que configura uma tentativa simbólica de fazer parar ou, na impossibilidade de o fazer, de iludir a marcha da vida.

No entanto, se o banquete funciona como o expediente ilustrativo de que a casa de Trimalquião representa um universo fechado, é também, no decurso do banquete, que a falência desse sistema se vai dar a conhecer.

O ponto de ruptura coincide com a entrada de Habinas,<sup>18</sup> que não só quebra o padrão de mobilidade até então vigente, como determina uma alteração no padrão temático, até então desenvolvido, relativo ao binómio vida e morte.

---

Publílio). E tal como relativamente à mobilidade, ninguém intervém para reduzir ou anular esse caos. CAMERON (1970), 339, sublinha o efeito cómico que as confusões de Trimalquião provocam na narrativa: «A certain amount of Trimalchio's confusion arises out of rhyming similar names: Niobe – Pasiphaë, Diomedes – Ganymedes – Atreides.», e observa, 339, que «Trimalchio has confused the names again and the stories that go with them. He has confused the name *Sibulla* with the similar name *Skulla*, and foisted upon Odysseus an adventure wherein he meets, not the squid-like lady of the straits, but the prophetess of Cumae. (...) but it is a mistake with a wry kind of logic to it. Trimalchio's unhappiness with his hard won luxury causes him to dwell upon the comforts of death. The dreary opulence about him is the fulfillment of his lifelong dream.»

<sup>18</sup> Sobre a discussão da origem do nome, vide FLORES (1973), 77-104.

Habinas é o único conviva que entra atrasado e já embriagado.<sup>19</sup> E o ritmo que a sua entrada imprime ao festim contrasta com a observação e sujeição, quase hieráticas, dos outros convivas, à cadência de discursos e de acções imposta por Trimalquião. Com efeito, Habinas revela uma liberdade, quer de movimentos, quer de enunciações verbais, muito superior à dos demais participantes no banquete: senta-se no lugar de honra; interroga o liberto acerca da ausência de Fortunata;<sup>20</sup> e ordena ao seu próprio escravo que declame perante os convivas.

No entanto, a circunstância causadora do atraso é reveladora do ponto de vista da mobilidade: Habinas vem de um funeral, acto que constitui a representação material da morte. Neste sentido, não se verifica uma ruptura temática entre o ambiente vivido na *Cena* e a entrada da personagem, como bem o comprovam as perguntas que, imediatamente após a sua entrada, Trimalquião lhe faz acerca do modo como tinha sido recebido em casa do defunto. E este súbito interesse pelo mundo externo, arredado da conversação até ao momento, constitui o primeiro indício de que o mundo governado pelo liberto vai entrar em confronto com a realidade que tem evitado.

E realmente, apesar da continuidade temática que se verifica entre a entrada de Habinas e o ambiente do banquete, o sentido em que o tema da morte se vai desenvolver muda radicalmente, pois, como se compro-

<sup>19</sup> O processo da entrada de Habinas no festim sugere algumas afinidades com a entrada de Alcibiades no *Banquete* de Platão. Como observa FERREIRA (2000) 83-84, «Em ambos os casos, alguém a bater à porta gera alguma apreensão entre os convivas; os comensais recém-chegados vêm acompanhados de grande comitiva (*Symp.* 212 c; *Sat.* 65.3); ébrios se apresentam os dois (*Symp.* 212 d-e; *Sat.* 65.7); e lugares de honra são os que ocupam (*Symp.* 213 a-b; *Sat.* 65.7). Algumas diferenças, contudo, importa registar: enquanto o alarido dos foliões e a voz de Alcibiades esclarecem o narrador do *Symposium* sobre a identidade e o estado psicológico da personagem (...), a roupa branca de Habinas e os seus ares de superioridade fazem dele, aos olhos de Encólpio, o pretor que, na realidade, não é (...). Alcibiades pergunta se os convivas aceitam a sua companhia (...); Habinas impõe a sua presença num lugar honroso. (...). O discurso de Habinas, quando comparado com o de Alcibiades, reforça a importância da comida na *Cena*, e o desprezo sentido pela especulação filosófica e a discussão literária.»

<sup>20</sup> A atitude de Habinas, em 67.12-13, para com Fortunata levanta inclusive a suspeita de que entre as duas personagens exista ou possa ter existido um envolvimento amoroso.

vará a breve trecho, a fase final da *Cena* representa o momento em que «(...) il tempo e la morte si unificano in un movimento dominante».<sup>21</sup>

Se, até à entrada de Habinas, o tema da morte se tinha desenvolvido de forma conceptual, abstracta e impessoal (todas considerações relativas à morte são de teor existencial), após a entrada da personagem, a existencialidade conceptual vai dar lugar a uma abordagem em que a morte aparece, pela primeira vez, delineada por contornos reais e pessoais. E essa alteração coincide com o início da perda de controle, por parte de Trimalquião, do mundo que criou. Com efeito, a breve trecho, o sistema vai começar a desgovernar-se e a apresentar as suas fracturas internas.

Pouco depois da entrada de Habinas, Trimalquião manda sentar os escravos à mesa. E na sequência da explicação justificativa do evento, começa, novamente, a falar da morte. No entanto, o sentido das suas palavras já não assume uma configuração generalista (71.1):

(...) '*amici*' inquit '*et serui homines sunt et aequae unum lactem biberunt, etiam si illos malus fatus oppresserit. Tamen me saluo cito aquam liberam gustabunt.*'

(«'Meus amigos' – diz –, os escravos também são homens e beberam igualmente do mesmo leite que nós, embora um mau fado os tenha oprimido. Mas, se eu tiver vida e saúde, não-de beber a água da liberdade.»).

Trimalquião começa a falar da sua própria morte, circunstância que tem evitado personalizar. A mudança de rumo no tema torna-se mais explícita quando o liberto resolve ler o seu testamento. A obsessão da morte faz-se sentir não só na leitura do testamento, mas sobretudo nas motivações que o levam a anunciar as suas disposições, ou seja, (71.3) *ut familia mea iam nunc sic me amet tanquam mortuum* («para que a minha gente me fique a amar desde já como se eu tivesse morrido.»).

Após a leitura do testamento, Trimalquião interroga Habinas: (71): '*Quid dicis*' inquit '*amice carissime? Aedificas monumentum meum, quemadmodum te iussi?*' («Então que me dizes, meu amigo do coração? Sempre constróis o meu jazigo como eu te pedi?») A par da leitura do testamento, a descrição do túmulo, que explica o ascendente de Habinas sobre o liberto, traz, definitivamente, para a narrativa o tema da morte

<sup>21</sup> BARCHIESI (1981), 136.

real. Mas a representação da morte real funciona para Trimalquião como uma tentativa de prolongamento da existência terrena, em todos os seus aspectos. Esta ideia torna-se explícita, quer na iconografia que o liberto pretende para a sua última morada (que inclui desde elementos naturais, cenas que representam os ramos da sua actividade económica, representações da *familia* e dos entretenimentos terrenos, a elementos de natureza psicológica e sentimental, como a magnanimidade, a excelência e o mérito), quer na consideração que faz ao cuidado que se deve pôr na construção da casa na qual os humanos passam mais tempo.<sup>22</sup>

A sugestão da morte física, centrada no próprio Trimalquião, provoca, no entanto, uma ruptura no sistema (71.1): *Haec ut dixit Trimalchio, flere coepit ubertim. Flebat Fortunata, flebat et Habinnas, tota denique familia, tanquam in funus rogata, lamentatione triclinium implevit.* («Depois destas palavras, Trimalquião pôs-se a chorar copiosamente. Chorava Fortunata e chorava também Habinas; por fim já chorava toda a criadagem, como se a convocassem para um funeral, e o triclinio encheu-se de lamentos.»).

Pela primeira vez, na Cena, a referência à morte provoca uma alteração no ambiente. O pranto – que constitui, simultaneamente, um elemento de desolação sentimental e de descompressão emotiva – exterioriza a consciência que Trimalquião tenta reprimir, por meio do apelo a mecanismos de ilusão e de inconsciência, do facto de a morte constituir uma realidade incontornável.

No entanto, essa consciência beneficia ainda de uma tentativa de inversão. Independentemente de a descrição do túmulo ter motivado uma aproximação à ideia de morte real, Trimalquião vai ainda fazer uso da estratégia que lhe servia de consolo relativamente à ideia conceptual da morte. A consciência da morte termina com um apelo à vida e à felicidade. E este apelo materializa-se, de forma semelhante ao que sucedeu na primeira parte, em um expediente sensorial, que desta vez não é constituído nem pelo vinho, nem pela comida, mas pelo banho.

A perda de controle que a morte real traz ao universo fechado criado por Trimalquião estende-se à mobilidade. A preparação do banho,

<sup>22</sup> BODEL (1994), 243, observa que a decoração do túmulo evidencia «(...) Trimalchio's failure to distinguish between the artistic conventions of life and death that he not only decorates his tomb like a house but decorates his house like a tomb.»

que determina a mudança de acção para outro espaço, permite que, pela primeira vez ao longo da *Cena*, se esboce, por parte dos convivas, uma tentativa de mobilidade. Com efeito, aproveitando a confusão que entretanto se gera, os anti-heróis vão tentar a fuga daquele espaço em direcção ao exterior.

A tentativa de fuga não é bem sucedida. Desta forma, é novamente pelo olhar de Encólpio que se assiste à ruptura definitiva do universo de Trimalquião. Já depois do banho, a perda de controle do liberto acentua-se ainda mais. A discussão com Fortunata serve de veículo à expressão de um novo sentimento,<sup>23</sup> conducente à questão da perenidade da vida, que, considerados ao valores culturais da Antiguidade, não pode deixar de se catalogar como um sentimento de amargura (74.16): *Agatho (...) inquit 'Non patiaris genus tuum interire'*. («Agatão (...) disse-me: 'Não deixes extinguir a tua raça.'»).

As considerações de teor pessoal, que Trimalquião evitou ao longo do banquete, passam agora para primeiro plano: o liberto vai fazer o seu relato biográfico. Assim, um pouco à maneira dos convivas na sua ausência, Trimalquião conta que chegou a solo itálico, vindo da Ásia como escravo. Tornou-se o favorito do senhor e também da senhora. Foi co-herdeiro de César e tornou-se rico. Deu-se ao comércio. Perdeu tudo num naufrágio. Fortunata vendeu as jóias e roupas para o ajudar a refazer navios e comércio. Comprou todas as propriedades que eram do patrão e mandou fazer uma casa. Depois, retirou-se dos negócios, até que as revelações de um astrólogo o incitaram a continuar. E, mais uma vez, a falibilidade do sistema que criou mostra a sua existência: no meio da narração da sua ascensão social e económica, introduz-se uma noção de tempo que, pela primeira vez, beneficia de contornos reais. O astrólogo predisse ainda que lhe (77.2) *restare uitae annos triginta et menses quattuor et dies duos* («restam de vida trinta anos, quatro meses e dois dias.»).

Depois de narrar a sua autobiografia,<sup>24</sup> a presença da morte que, ao longo do banquete, tentara exorcizar com apelos constantes a prazeres

<sup>23</sup> Vide, a propósito do carácter humano de Trimalquião, Leão (1996) 161-182; e GAGLIARDI (1994), 15.

<sup>24</sup> GAGLIARDI (1994), 20, observa que, no relato, Trimalquião, «(...) accumulando ricordi e sensazioni, ci consegna dunque dei lucidi brani di memoria emergenti dal deposito d'emozioni addensate nel corso d'una vita, e nei quali passato e presente s'intrecciano e si confondono in virtù del fluire d'un

sensoriais<sup>25</sup> (que, pela sua natureza alienante, constituíam formas de fazer esquecer a ideia de morte), transforma-se, subitamente, na práxis inversa: Trimalquião pede que lhe tragam as roupas com que vai ser sepultado e fá-las apreciar por todos; perfuma os convivas, manda servir vinho e, por fim, pede a todos os presentes que simulem o seu banquete fúnebre.

A consciência de que a morte constitui uma realidade que não pode evitar faz com que o sistema comece a funcionar *ex inverso*. A consciência da morte, que levava Trimalquião à definição de um sistema saturado por mecanismos de ilusão e de controle, leva-o agora, perante a certeza da sua inevitabilidade, a fazer um movimento de aproximação a essa mesma morte, numa manifestação de tanatofilia.

O desenvolvimento, ainda que simulado, da cena que representa a falência do sistema fechado que Trimalquião criou vai coincidir com a fuga definitiva dos anti-heróis.

A casa de Trimalquião representa, do ponto de vista da mobilidade que caracteriza o trajecto dos anti-heróis, o contacto com um universo fechado. À semelhança do que sucede na épica, em que a entrada nesses universos tende a ser motivada ou por incidentes (como tempestades, ou desvios de rota) ou por necessidades imanentes (busca de descanso, alimentação, reparação de navios, etc.), também os condicionalismos que subjazem à entrada dos anti-heróis nesse universo se prendem com motivações definidas no quadro da viagem exterior. No caso de Encólpio, Ascilto e Gíton tal entrada é condicionada, por um lado, pelas complicações, geradas no quadro da mobilidade, que desencadeiam uma necessidade de refúgio, e, por outro lado, pela imanência que caracteriza o seu *modus vivendi*, que os obriga à busca constante de elementos, entre os quais a alimentação, essenciais à sua sobrevivência.

O contacto com esses universos fechados, embora possa suscitar reacções de fascínio (como sucede com a ilha de Calipso) muitas vezes provoca uma reacção que a passagem do tempo, a par da consciência da missão (como acontece a Ulisses, quando abandona a deusa), vai modifi-

---

discorso intessuto do colorite rispondenze e di sapienti contrasti. (...) Ed anche questo svariare di sensazioni è profondamente vero, in quanto rispecchia una delle costanti dell'animo umano.»

<sup>25</sup> BARCHIESI (1981), 138-139, observa que «In certo senso tutta la *Cena* è un esorcismo contro il tempo (...); ed un esorcismo simile è anche la finita morte del finale (che ha un precedente senechiano).»

cando. Apesar de não imbuídos de uma missão, é este o contexto que define a situação dos heróis na Cena. Como observa P. Fedeli, «la casa di Trimalchione sembra rappresentare un'oasi per i protagonisti dopo le continue traversie: ma essa svelerà presto la sua vera natura. Gradualmente si è introdotti nell'ambiguità che regnerà nella cena, così come gradualmente si percorrono i corridori di un labirinto, da cui non si può uscire senza rimuovere le cause motrici della situazione e senza ripristinare un ordine originario.»<sup>26</sup>

E a verdadeira natureza da casa de Trimalquião, à semelhança dos universos fechados, revela-se não só fisicamente labiríntica, mas também intelectual e emocionalmente labiríntica, como o comprovam a variedade de reacções<sup>27</sup> que suscita aos anti-heróis: «amazement, terror, consternation, anxiety, apprehension, bewilderment, disgust, and only rarely with laughter, not unlike his reactions to events in the outside world»<sup>28</sup>; ou seja, constitui-se como um mundo que, governado por uma figura que evoca o Minotauro, se revela alucinante e absorvente e que pretende dos que nele fazem entrada uma profunda modificação relativamente a tudo o que os define na sua interacção com o mundo externo.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> FEDELI (1981), 63.

<sup>27</sup> Essa pretensão não é, no entanto, inteiramente conseguida. Com efeito, embora a imobilidade física a que se vêem sujeitos, ao longo do banquete, denuncie a sujeição dos anti-heróis ao estatismo imposto por Trimalquião, as reacções, filtradas pelo olhar de Encólpio, demonstram que só parcialmente os anti-heróis se encontram absorvidos pelo ambiente.

<sup>28</sup> ZEITLIN (1971), 663.

<sup>29</sup> No tocante aos anti-heróis, essa pretensão não parece totalmente atingida, como o manifestam as várias reacções ao longo da *Cena* (por exemplo, em 36.7, 37.1, 41.2, 57.1, 58.1, etc.).

## Bibliografia

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura* (Coimbra, Almedina, 1991).
- ARROWSMITH, William, "Luxury and death in the *Satyricon*", *Arion* 5 (1966) 304-331.
- BALDWIN, Barry, "Trimalchio's domestic staff", *Acta classica* 21 (1978) 87-97.
- BARCHIESI, Marino, "L'orologio di Trimalcione. Struttura e tempo narrativo in Petronio", *I Moderni alla ricerca di Enea* (Roma, Bulzoni, 1981) 109-146.
- BODEL, Jonh P., "Trimalchio's underworld" in TATUM, James (ed), *The search for the ancient novel* (Baltimore, JHUP, 1994) 237-259.
- CAMERON, H. D., "The Sibyl in the *Satyricon*", *CJ* 65 (1970) 337-339.
- CIAFFI, Vincenzo, "Intermezzo nella *Cena petroniana*", *RFIC* 32 (1955) 113-145.
- DESCHAMPS, Lucienne, "L' ΑΙΠΟΣΔΟΚΗΤΟΝ dans le festin chez Trimalchion du *Satyricon* de Pétrone", *Platon* 40 (1988) 31-39.
- FEDELI, Paolo, "Petronio: il viaggio, il labirinto", *MD* (1981) 91-117.
- FERREIRA, Paulo Sérgio, *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu significado* (Coimbra, Colibri – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000).
- FERRI, Rolando, "Il Ciclope di Eumolpo e il Ciclope di Petronio: *Sat.* 100 ss", *MD* 20-21 (1988) 311-315.
- FLORES, Enrico, "Un ebreo cappadoce nella *Cena Trimalchionis*", *Letteratura Latina e società quattro recierche* (Napoli, Liguori, 1973) 77-104.
- GAGLIARDI, Donato, "Il corteo di Trimalchione", *RFIC* 112 (1994) 285-287.
- \_\_\_\_\_, "L'umanità di Trimalchione («*Satyricon*» 76-77)", *Orpheus* 15 (1994) 13-20.
- HORSFALL, Nicholas, "The uses of literacy and the *Cena Trimalchionis*: I", *G&R* 36 (1989) 74-84.
- HUBBARD, T. K., "The narrative architecture of Petronius' *Satyricon*", *AC* 55 (1986) 190-212.
- LEÃO, Delfim Ferreira, "Trimalquião: a *humanitas* de um novo-rico", *Humanitas* 48 (1996) 161-182.
- \_\_\_\_\_, *As ironias da Fortuna. Sátira e moralidade no Satyricon de Petrónio* (Coimbra, Colibri – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1998).

- MARMORALE, Enzo V., *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis* (Firenze, La Nuova Italia, 1970, 5ª ed.).
- MARTIN, René, "La *Cena Trimalchionis*»: les trois niveaux d'un festin", *BAGB* (1988) 232-247.
- PERROCHAT, P., "Mentalité et expression populaires dans la *Cena Trimalchionis*", *IL* 13 (1961) 62-69.
- PETERSMANN, Hubert, "Religion, superstition and parody in Petronius' *Cena Trimalchionis*", *GCN* 6 (1995) 75-85.
- SEGURA RAMOS, Bartolomé, "El tempo narrativo de la *Cena Trimalchionis*", *Emerita* 44 (1976) 143-155.
- SLATER, Niall W., *Reading Petronius* (Baltimore – London, The Johns Hopkins Univ. Press, 1990).
- VEYNE, Paul, "La Vénus de Trimalcion", *Latomus* 23 (1964) 802-806.
- ZEITLIN, Froma I., "Petronius as paradox: anarchy and artistic integrity", *TAPhA* 102 (1971) 631-684.