

humanitas

Vol. XLIX

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. XLIX • MCMXCVII



DO DESENCANTO À ALEGRIA:
O *SATYRICON* DE PETRÓNIO E O *SATYRICON* DE
FELLINI

WALTER DE MEDEIROS
Universidade de Coimbra

O artista assume o rosto da esfinge. Mas não cria o deserto à sua volta. Umás vezes na luz, outras na treva, aquele sorriso, apenas acenado, é um convite. Que se pode acolher, ignorar, rejeitar ou adiar. E muitas vezes se adia. Sereno e confiante (o tempo lhe pertence), o artista espera a sua hora. Uma hora que tarda – sabe-se lá – a espessura dos séculos. Mas aquele rosto é de titânio: resiste, como a esfinge, à corrosão da areia. E como a esfinge conserva, no gume do olhar, na inflexão dos lábios, o mesmo sorriso de convite. Que é o outro nome da esperança.

Tem acontecido a muitos. Aconteceu a Petrónio.

Mas esta é a sua hora. Porque o homem vive a plenitude do absurdo, o desgarre dos valores tradicionais, os caprichos ociosos da Fortuna; e, nostálgico da lama, repete, no segredo da sua alma, a confissão de Flaubert: *L'ignoble me plaît: c'est le sublime d'en bas. Quand il est vrai, il est aussi rare à trouver que celui d'en haut.*¹

Por isso um abismo separa a excomunhão lançada por Menéndez Pelayo, o grande Menéndez Pelayo («Maldita seja esta arte que degrada e envilece»²), da homenagem entusiástica de Raymond Queneau: «Entre todos os escritores

¹ Epígrafe do livro de Donato GAGLIARDI, *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del 'Satyricon' attraverso i secoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1993: sem indicação da origem do texto de Flaubert.

² Citado por Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ, na introdução da sua edição do *Satyricon* (Barcelona, Alma Mater, 1968), CVI n. 3.

da Antiguidade greco-latina, nenhum é mais “moderno” que Petrónio. Poderia entrar, e com o pé direito, na literatura contemporânea, e tomá-lo-íamos por um dos nossos. [...] Eu quero-lhe bem como a um irmão. [...] Eu amo Petrónio como Montaigne amava Paris, «com ternura, mesmo nas suas verrugas e nas suas manchas.» Com uma diferença apenas: é que eu lhe não encontro manchas nem verrugas.»³

Nem manchas nem verrugas. Mas o observador desprevenido, e permeável aos tabus da moral vitoriana, só vê manchas e verrugas. No estado fragmentário em que se encontra, o *Satyricon* é um romance perturbador, assumidamente anti-heróico, uma espécie de romance da canalha.

A começar pelos protagonistas da acção. «Senhora», declara Encólpio, o narrador autodiegético, «eu me confesso, que muitas vezes errei, porque sou homem e ainda jovem. Uma traição eu cometi; um homem eu matei; um templo eu profanei.»⁴ Traidor, homicida, sacrílego. E poderia acrescentar: ladrão, embusteiro, cobarde, frascário – e impotente. Naquele rosto polido, de olhos claros e inquietos que Fellini elegeu, braceja um mar tormentoso e angustiado de crimes e frustrações. E Ascilto, o companheiro desleal que lhe disputava a posse de Gíton, o seu bem-amado? O esgar ebrirridente, a boca túmida entre malares bestiais definem a imagem desbragada do cinismo e do sexo prepotente: o instrumento pendurado num homem ou um homem pendurado no instrumento?⁵ Quanto a Gíton, o belo adolescente requestado por homens e mulheres, esse tem a perfídia sinuosa da cortesã que vende os seus favores ao mais forte ou melhor colocado. Teatral, mimado, calculista, faz de rameira na prisão e pinga-amor na hora do naufrágio; tão feminina era a sua natureza que a mãe o convenceu a drapejar a estola no dia em que devia envergar a toga viril.⁶ Afastado Ascilto, outro rival se alevantou frente a Encólpio: o velho Eumolpo, o ‘Bom Cantor’. A bem dizer, o Bom Cantor cantava mal e só pedradas conquistava; mas a contar, ninguém o excedia: a contar e a viver as suas falácias libertinas. Assim farsante e hedonista, com o engano subsistiu, com o engano

³ *Segni, cifre, lettere e altri saggi*, trad. it., Torino, Einaudi, 1981, 99-100.

⁴ *Sat.* 92.9.

Como se diz para o primeiro, os retratos físicos de Encólpio e de Ascilto são inspirados na figura dos actores (Martin Potter e Hiram Keller) escolhidos por Fellini. Max Born, o intérprete de Gíton, não destoa (muito pelo contrário!) das características indicadas no texto.

⁵ *Sat.* 92.9.

⁶ *Sat.* 81.5.

prosperou, com o engano representou o último acto (tragicómico) da sua bizarra existência de gaudente.

Mas não são melhores os comparsas da acção. Rei do festim, *Trimalchio* é a figura mais trabalhada de quanto resta do *Satyricon*: um misto de extravagância e de ridículo, de tenacidade vitoriosa e obsessão da morte, ora tirano, ora arlequim, sempre vivaz na carne sofredora, o minotauro de um labirinto de imprevisíveis meandros onde os intelectuais se perdem e podem, até, ser devorados. Rico e supersticioso como Trimalquião, *Licas* não tem o mesmo carisma de vitória: traído pela mulher, ultrajado por Encólpio, miseramente o arrebatava uma onda e mãos inimigas lhe escavam, no areal, inglória sepultura. E que dizer das mulheres? Todas apresentam o estigma, passado ou presente, da corrupção. *Quartilla*, a lúbrica sacerdotisa de Priapo, transforma as penitências em orgias e a inocência das crianças em deleites de *voyeur*; *Fortunata*, arrancada à prancha dos escravos, pontifica na *domus* de Trimalquião como senhora zelosa e semi-recatada, depois de ter sido bailarina impudica de córdax; *Trifena*, uma *call-lady* da alta-roda, vai para Tarento em viagem de recreio ou de exílio; a deslumbrante *Circe* adora os amplexos dos escravos, enquanto a sua escrava, *Crisis*, só quer os dos cavaleiros.

Neste sobrecéu de desolação, adoram-se as estrelas uma única vez, no caminho do porto,⁷ mas o seu influxo benéfico desaparece logo que os anti-heróis mergulham no porão do navio. Sentimos que as certezas da idade épica deram lugar, em tempo de crise, às indefinições do homem problemático que está na base do romance moderno.

Por isso tem razão René Martin⁸ quando afirma que Lukács errou ao considerar o *Dom Quixote* o primeiro romance da literatura mundial. Esse privilégio cabe legitimamente ao *Satyricon*, porquanto, no romance de Petrónio, figuram já todas as características que Lukács e Goldmann consideram fundamentais na definição daquele género literário: o tema da procura, o tema da marginalidade, o tema da ambiguidade e o tema da ausência do divino.

Os anti-heróis do *Satyricon* estão constantemente à busca de dinheiro, de alimento, de aventuras de amor. Mas o mundo que os rodeia é hostil e opaco:

⁷ Sat. 99.6.

⁸ “Le roman de Pétrone et la ‘théorie du roman’”, *Neronia 1977*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1982, 125-138. A Martin pertencem, com algumas adaptações, a doutrina exposta e parte dos exemplos citados.

por isso não sabem, às vezes, onde moram; não sabem regressar, de noite, a sua casa; não sabem como sair do labirinto que é a *domus* de Trimalquião; não sabem como escapar da nau de Licas, que se tornou a caverna do Ciclope. E quem podia ajudá-los é, como eles, desleal, perverso ou falhado. Um mestre de eloquência adopta, por ganância, métodos que sabe danosos para os discípulos; uma velhota e um pai de família entendem que, para jovens perdidos na cidade, a melhor morada é o prostíbulo; Trimalquião quer deslumbrar, mas só consegue desnortear; Circe, a mulher-desejo, é implacável: falhou? rua com ele, coberto de pancadas e escarros.

Nesta preia-mar de desencanto, a marginalidade parece uma opção inevitável. Encólpio, Gíton e Ascilto (como, afinal, Eumolpo) são intelectuais vadios, uma espécie de *hippies* sempre disponíveis que vivem de expedientes — o logro, o roubo, a prostituição, a caça de convites para jantar. Trifena é uma aventureira que a própria escrava considera uma galdéria de torpes complacências. A nobre Circe degrada-se ao nível das matronas que beijam as chagas dos flagelados.

E, no entanto, a ambiguidade serpeia entre aqueles marginais. Não há epítetos que abarquem em uma palavra ou em uma fórmula estes seres estrosos e amorais: não há um astucioso Ulisses ou um Pátroclo sempre afável, não há um *pius Aeneas* ou um *fidus Achates*. Encólpio é criminoso e poltrão, mas a Gíton dedica um grande amor; Gíton é flexuoso como um felino, mas previdente e conciliador como uma dona de casa; Trimalquião faz figura de excêntrico e inconveniente, mas perturba a suficiência dos intelectuais; Eumolpo é um trapaceiro hipócrita e vicioso, mas alimenta a paixão sincera da poesia.

Esta ambiguidade poderia ser resolvida, se o homem reencontrasse o caminho do divino (Atena que protege Ulisses, Vénus que favorece Eneias) — mas o mundo dos anti-heróis parece tão cheio de superstição quanto vazio de autênticas divindades. Pode objectar-se que o narrador é perseguido pela ira de Priapo, que o torna impotente. Priapo, no entanto, é um deus menor e semiburlesco, não comparável à grandeza de Posídon, inimigo de Ulisses, ou de Juno, adversa a Eneias. A intervenção de Priapo, para mais, é mencionada raramente: e o leitor tem a impressão de que assume, por vezes, um significado simbólico — a incapacidade dos intelectuais, passivos ou crepusculares, perante a ascensão ferosa das novas classes; ou simplesmente a esterilidade de um amor homossexual que afronta os desígnios da natureza.

Ora um mundo sem deuses é um mundo de desespero: onde imperam o

engano e a ratoeira, onde nem a porta nem a casa nem a rua nem o parque constituem a sombra de um refúgio, onde a morte espreita em pontos estratégicos – o festim de Trimalquião, o naufrágio da nau de Licas, o testamento sardónico de Eumolpo.

Um mundo de desespero. Um mundo-labirinto, acaso sem saída.

Mas a saída existe. A saída existiu certamente para Petrónio, se o suicídio (deliberado antes de ser imposto) o não impediu de concluir o romance. A saída está na própria viagem que o narrador empreendeu e que, de terra em terra, de provação em provação (viagens e provações são uma forma de conhecimento – dos outros e de si mesmo), o conduzirá, mais tarde ou mais cedo, a um porto de salvação. Exactamente como a Lúcio, no romance de Apuleio: embora por caminhos diferentes.

Na congérie – por vezes rarefeita – dos fragmentos do último livro conservado aparecem alguns indícios animadores. Dois respeitam à paixão de Crísis, a escrava de Circe, pelo narrador; o outro, à intervenção salvífica de um deus maior em benefício de Encólpio.

Nos dois primeiros, Crísis diz-se disposta a partilhar, com risco da própria vida, a sorte de Encólpio ameaçado;⁹ e, quando o reencontra, apaixonadamente o abraça e declara: “Tu és o meu sonho, tu és o meu prazer. Nunca verás morrer o fogo em que me abraso, se o não extinguíres com o meu próprio sangue.”¹⁰ É o regresso do amor, agora um amor heterossexual, sincero e dedicado. A fonte de alegria em que o seu coração poderá dessedentar-se. Uma promessa de felicidade, se à cura do amor se acompanhasse a cura do corpo desairado.

E essa cura veio também. No outro fragmento, é o próprio Encólpio quem anuncia ao Bom Cantor a sua virilidade rediviva. Por obra de um grande deus: Mercúrio, o itifálico e o psicopompo, “que as almas leva e as almas reconduz”¹¹, reconduziu o dote que faltava, e a confiança e o alvoroço de viver. Reconduziu porventura o homem à sua comunhão com o deus.

⁹ *Sat.* 138.5.

¹⁰ *Sat.* 139.4.

¹¹ *Sat.* 140.12, cf. 139.2.

A interpretação de Mercúrio como deus itifálico é justificada por Gian Biagio CONTE, *The hidden author*, trad. ingl. de E. FANTHAM, Berkeley – Los Angeles – London, 1996, 93-102.

Por isso, não pode ser o fecho do romance aquela cena tragicórnica que a tradição manuscrita conserva entre soluços e farrapos: Eumolpo, o Bom Cantor, faz testamento; e só podem herdar os seus bens, tão desmedidos quanto imaginários, aqueles que, na praça pública, lhe trincharem e devorarem o cadáver. Vão trepidar os caçadores de patrimónios?... Não trepidam: há exemplos históricos que abonam a refeição; há um bom molho adivinhado para disfarçar o sabor; há milhões de sestércios que ajudam a deglutir. E, assim — *auri sacra fames* —, os vegetarianos pitagóricos se tornam antropófagos.

Momento ainda de negrune. A alba estava para nascer.

Uma alba que Fellini entreviu no fecho do seu *Satyricon*.¹² Ao arrepio da educação conservadora e cristã que recebera, o cineasta admirava os *hippies*, acreditava na sua inocência e pureza. E, com fúria iconoclasta, perguntava: «Afínal, a que é que nos conduziram as ideias de outrora? Aos campos de concentração, às câmaras de gás, à bomba atómica... Pois então — caramba! — vivam os cabeludos! [...] Eles são depositários de uma verdade que não conhecemos ainda. Como se exprimem estes rapazes? Limitam-se a respirar, a olhar, a fazer amor. ‘Mas é o vazio!’ — objectam os outros. Pois é. Mas este vazio não será melhor que as ideias cretinas com que nos atafulhamos até agora?»

Ora Fellini já tinha observado que alguns protagonistas do *Satyricon* se assemelham aos *hippies* do século XX: como eles protestam (passivamente) contra a sociedade do seu tempo; como eles adoptam a mesma inconsciência, a mesma disponibilidade, a mesma desenvolta aptidão para colherem o seu proveito onde quer que o encontrem, à margem do viver social. E foi este o ponto de partida do realizador.

Muitas definições se têm proposto do *Fellini-Satyricon*: a *dolce vita* na Roma antiga; uma viagem aos infernos no tempo de Nero; um exercício de poesia; uma fábula antiga sobre o nosso tempo; o filme (disse-o Ingmar Bergman) que encerra uma época do cinema e que abre uma nova. Todas estas tentativas contêm uma parcela de verdade; mas, para o nosso objectivo, serve uma interpretação mais modesta (extraída de uma entrevista entre o cineasta e o escritor Alberto Moravia): o *Satyricon* de Fellini é um filme fragmentário, como fragmentário é o romance de Petrónio; mas é um filme onírico, um sonho sonhado

¹² As informações que se dão sobre o filme de Fellini e as entrevistas do cineasta são extraídas do livro *Fellini-Satyricon* a cura di Dario ZANELLI (Bologna, Cappelli, 1969), *passim*; sobretudo 13-15, 67-72 e 273.

por Fellini, porque entre nós e a Antiguidade se interpôs o diafragma do cristianismo. Fellini criou um mundo pré-cristão, onde há muita noite, muita escuridão, muitas paisagens imersas em um sol dolente, muitas passagens angustas e angustiosas, muitas vestes sórdidas de dó e uma infinidade de monstros e aleijões, um inferno sem intercadências de purgatório ou de paraíso. E, no entanto, em duas ou três cenas, e sobretudo na final, uma luz de esperança irradia sobre as trevas da avidez e do canibalismo.

Quando a faca dos caçadores de heranças se levanta para esquartejar o cadáver de Eumolpo, a câmara desvia-se para o lume da praia, onde Encólpio, com uma alegre revoada de jovens, se prepara para embarcar. E a sua voz de fundo profere estas palavras:

«Com eles decidi partir. O navio transportava mercadorias preciosas e escravos. Tocámos portos e cidades desconhecidas. Pela primeira vez ouvia os nomes de Celíscia e de Réctis. Em uma ilha coberta de ervas altas, de suave perfume, um adolescente grego me apareceu e me narrou os anos...»

São novas aventuras que começam e novos sonhos que iluminam os olhos deslumbrados. Depois, tudo se vai delíndo e apagando na poeira dos séculos. Fica apenas um fresco pompeiano, onde a face de Encólpio se confunde com outras, anónimas e desconhecidas, que vivem o além.

Um além onde a esperança mora, porque o sol renasce todas as manhãs. Um além onde o sorriso de Petrónio deixou de ser expectante, como a esfinge, porque a sua hora chegou — e o ápice da glória.