

Violência e transgressão: uma trajetória da Humanidade

**Francisco de Oliveira, Maria de Fátima
Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
(coord.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

**“TIPOLOGIA DA VIOLÊNCIA EM PETRÔNIO:
CRIME, PUNIÇÃO E AUTOPUNIÇÃO ”**
(“Typology of violence in Petronius: crime, punishment and self-punishment”)

DELFINO F. LEÃO¹
Universidade de Coimbra

RESUMO: ao longo deste estudo, procura-se desenhar uma categorização exaustiva das manifestações de violência no *Satyricon* de Petrónio, bem como das formas de punição e de autopunição que lhe andam associadas. Apesar de haver exemplos de violência causada por elementos da natureza e por forças sobrenaturais, os casos mais frequentes decorrem da forma como os humanos atuam e se relacionam entre si, com especial destaque para atos violentos provocados por razões de índole passional.

PALAVRAS-CHAVE: Petrónio, *Satyricon*, violência, crime, penalização, romance latino

ABSTRACT: throughout this study, we seek to draw an exhaustive categorization of expressions of violence in the *Satyricon* of Petronius, and of forms of punishment and self-punishment associated with aggressive behaviour. Although there are examples of violence caused by the elements of nature and by supernatural forces, the most frequent cases stem from the way humans act and relate to each other, with special focus on violent acts caused by reasons of a passionate nature.

KEY-WORDS: Petronius, *Satyricon*, violence, crime, punishment, Roman novel

É bem conhecido dos leitores e estudiosos de Petrónio o clima de insegurança e de ameaça latente que marca boa parte do imaginário recriado no *Satyricon*, e que se conjuga com temas como a onnipresença da *Fortuna*, o labirinto, o naufrágio, a tentação do suicídio ou a evocação da imagem da morte.² Menos estudada tem sido, no entanto, a presença sistemática da violência, que constitui, na verdade, um motivo central em toda a obra, bem como as reações várias que provoca nas diferentes personagens. Ao longo desta abordagem, vai ser proposta uma tipologia do uso da violência em Petrónio, procurando ilustrar esse recurso com um cotejo integral de todos os passos considerados pertinentes para essa análise, ainda que somente uma parte seja objeto de ponderação mais detalhada, para ilustração de cada variante. Embora seja feito, em alguns casos, um primeiro ensaio hermenêutico do significado da violência nos contextos em que ocorre, o objetivo deste estudo traduz-se essencialmente

¹ Doutor em Letras, na especialidade de História da Cultura Clássica, pela Universidade de Coimbra, é Professor Catedrático da Faculdade de Letras e investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. As suas principais áreas de interesse científico são a história antiga, o direito e a teorização política dos Gregos, a pragmática teatral e a escrita romanesca antiga.

² E.g. Fedeli 1981; Leão 1998: 119-131.

no processo de ordenação e de catalogação desse material, remetendo a sua interpretação para futuros desenvolvimentos do tema.³

1. VIOLÊNCIA RETÓRICA

Que o motivo da violência tem uma grande importância na obra é, desde logo, sugerido pela cena de abertura do *Satyricon*, que decorre numa escola de retórica e aparece marcada por uma inflamada intervenção de Encólpio (1.1-3):

1. *Num alio genere furiarum 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"?* [...] 3. *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, sed tyrannos edicta scribentes quibus imperent filiis ut patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentiam data ut uirgines tres aut plures immolentur, sed mellitos uerborum globulos et omnia dicta factaque quasi papauere et sesamo sparsa.*

1. Acaso com outro tipo de Fúrias andam atormentados os declamadores que apregoam: "Estas feridas, eu as recebi em prol da liberdade pública; este olho, no vosso interesse o sacrifiquei; dai-me alguém que me guie até junto dos meus filhos, pois estes jarretes truncados já não sustentam o corpo"? [...] 3. Por isso, eu penso que os jovens, ao frequentarem a escola, se tornam parvos de todo, porque não discutem nem vêem nenhum dos problemas da realidade quotidiana, mas sim piratas com grilhetas em punho, emboscados na costa; mas sim tiranos que promulgam edictos onde ordenam aos filhos que cortem a cabeça aos próprios pais; mas sim oráculos a ditarem que, para se acudir a uma epidemia, é necessário imolar três ou mais donzelas; mas sim confeitos melíferos de palavras, e tudo, palavras e factos, como que polvilhado de dormideira e de sésamo.

É bem clara e conhecida a ironia deste passo: quem assim tanto se acalora contra os *declamatores* está, ele mesmo, a fazer uma *declamatio*. Os temas que verbera estavam na tradição diatríbica. 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 a determinado facto concreto. Encólpio denuncia portanto 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

³ Todas as citações do texto latino são feitas a partir da edição estabelecida por Müller e Ehlers 1995. As traduções são retiradas de Leão 2006.

para a vida, mas o que torna a declaração importante e curiosa é que o mesmo Encólpio, e os *scholastici* que com ele vagueiam, são o exemplo vivo da situação denunciada, permeando-a assim de típica ironia petroniana. No entanto, para o tema em análise, interessa em particular a indicação de que a violência convivia de forma clara com a educação e com as estratégias discursivas.

A ilustração desta realidade surge, aliás, no comportamento postigo e teatralizado de Encólpio, Ascilto e Gíton, onde a evocação da violência assume, inclusive, contornos míticos, mas ao serviço da mesma linha de argumentação retórica. Assim acontece com a forma como Ascilto é acusado de tentar abusar de Gíton (9.4-10.3), evocando o ideário de Roma ligado a expressões paradigmáticas de *mos maiorum* (9.4.): *si Lucretia es – inquit – Tarquinius invenisti!* (‘se armas em Lucrecia, aqui tens o teu Tarquínio!’).⁴ Mais adiante na narrativa (79.10-80.6), o mesmo trio amoroso enfrenta a tensão crescente de um relacionamento que já não tinha condições para se manter estável.⁵ O embate iminente é exorcizado pela intervenção de Gíton em termos particularmente elucidativos para a variante da violência em análise (80.3):

Inter hanc miserorum dementia 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 abraça 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.

Além do caráter postigo da linguagem usada, que encontra paralelo no usual comportamento estereotipado do jovem, a argumentação de Gíton recorre igualmente a ecos retóricos de violência mítica, ao aludir ao célebre combate singular entre Etéocles e Polínicos, que põe fim à vida dos dois irmãos e constitui um dos motivos das tragédias do ciclo tebano.⁶

2. VIOLÊNCIA SEXUAL

O motivo da violência sexual é o mais frequente de todos, facto que, numa primeira leitura, não deve surpreender numa obra como o *Satyricon*, onde

⁴ Cf. também a tipologia 2.1. *Violência sexual sob forma tentada*.

⁵ O passo é retomado em 2.2. *Intimidade sexual interrompida por violência física ou verbal*.

⁶ Cf. 9.2, 94.9-12, 101.1-2, para outros outros exemplos do comportamento arrebatado do jovem. Como diz George 1966: 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.”

o material com conotações eróticas tem uma presença muito abundante. O que pode, no entanto, causar estranhamento e facultar, por outro lado, uma estimulante chave de leitura do romance é que os episódios marcados pelo relacionamento sexual raramente se traduzem numa experiência aprazível. Criam assim condições para reconstituir um rico leque de subtipos temáticos ligados ao tópico da violência sexual, cuja categorização se propõe em seguida.

2.1. Violência sexual sob forma tentada envolvendo violência física ou verbal

Esta forma de violência verifica-se no âmbito da relação amorosa tensa vivida pelo trio amoroso dos *scholastici*. A sua presença sente-se desde os primeiros capítulos, no momento em que Gíton acusa Ascilto de atentar contra o seu 'pudor' (9.4-10.3), já parcialmente evocado na secção anterior. E mais tarde, quando o jovem e ambíguo adolescente troca o dileto Encólpio pelo suposto abusador, o amante ofendido medita na punição capital que daria aos traidores, avançando mesmo em sua procura, até ser literalmente desarmado por certo *miles* que, ao notar o total desacerto entre a sua indumentária ligeira e os propósitos vingativos que lhe adivinhava, lhe retirou o gládio, privando-o do instrumento de vingança, mas livrando-o também de canseiras maiores que o fogo do momento lhe poderia trazer (81.6-82.1-4).

No respeitante a esta temática, justifica-se evocar mais em pormenor o passo em que Ascilto é objeto de cobiça sexual da parte de um *paterfamilias*, precisamente pela maneira como o tópico da violência sexual (expresso aqui em linguagem de ressonâncias jurídicas: *dedissem poenas*) se cruza com o motivo igualmente recorrente da degradação da imagem dos tradicionais representantes do *mos maiorum* (8.2-4):

At ille deficiens 'cum errarem' inquit 'per totam ciuitatem nec inuenirem quo loco stabulum reliquissem, accessit ad me pater familiae et ducem se itineris humanissime promisit. Per anfractus deinde obscurissimos egressus in hunc locum me perduxit proloquo peculio coepit rogare stuprum. Iam pro cella meretrix assem exegerat, iam ille mihi iniecerat manum, et nisi ualentior fuissem, dedissem poenas'...

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, pôs-se a convidar-me para a pouca-vergonha. A alcoviteira já tinha cobrado um asse pelo quarto e já ele havia começado a pôr-me a mão em cima. Não fora eu mais forte e teria mesmo de cumprir pena...

2.2. Intimidade sexual interrompida por violência física ou verbal

O tópico da devassa da privacidade é muito frequente no *Satyricon*, constituindo inclusive uma estratégia discursiva para caracterizar a atuação dos *scho-lastici* e das figuras com os quais eles se cruzam, sendo conjugado em especial com o tema da porta, precisamente enquanto meio de transição e mecanismo que permite separar o espaço interior do exterior, criando muitas vezes uma falsa ilusão de segurança. Constituindo, por conseguinte, um *topos* de aplicação mais ampla dentro da obra, a sua conjugação com a ideia de violência física ou verbal incide sobre a figura do trio amoroso que marca a primeira parte do romance. Assim, depois de surpreender Gíton e Ascilto ternamente adormecidos um ao lado do outro (79.10-80.6), Encólpio hesita por momentos se ali mesmo os deve trespassar, fazendo-os viajar diretamente do sono à morte, mas opta antes por acordá-los a golpes de vergasta e impor a separação, alegando a violação do pacto de amizade e respeito mútuos, num contexto propício à paródia literária, já antes evocada (supra 1). A violência, neste caso, combina portanto ressonâncias retóricas, com a devassa da intimidade e formas complementares de coação física e verbal.

O mesmo *topos* do voyeurismo, aliado à violência física e verbal num contexto de relacionamento íntimo, ocorrera também num momento anterior da obra, embora neste passo permeado de conotações irônicas que lhe retiraram o potencial disruptivo do exemplo acima referido, que funcionaria como antecâmara para a separação dos amantes. Este segundo caso convoca, pelo contrário, a típica ironia petroniana, ao descomprimir o fundo de violência em favor de afloramentos do ridículo, nesta fase da narrativa ainda inconsequentes (11.2-4):

Nec adhuc quidem omnia erant facta, cum Ascylltos furtim se foribus admouit discussisque fortissime claustris inuenit me cum fratre ludentem. Risu itaque plausuque cellulam impleuit, opertum me amiculo euoluit et 'Quid agebas' inquit 'frater sanctissime? quid? fūerti? contubernium facis?' Nec se solum intra uerba continuit, sed lorum de pera soluit et me coepit non perfunctorie uerberare, adiectis etiam petulantibus dictis: 'sic diuidere cum fratre nolito'.

Porém, não havíamos nós terminado ainda, quando Ascilto se aproxima furtivamente da porta, força com violência o ferrolho e me encontra na brincadeira com o nosso amigo. Logo encheu o aposento com as suas risadas e aplausos. Arrancou depois o manto com que me cobria e exclamou:

— Que estavas tu a fazer, meu companheiro tão casto? O que era? Com que então, na mesma tenda e na mesma camisa?!

E não se ficou só pelas palavras; tirou a correia do alforje e começou a malha-me forte e feio, ao mesmo tempo que fazia comentários de troça:

— É para que não te ponhas a fazer partilhas destas com o nosso amigo!

2.3. Violência sexual envolvendo sanções físicas e religiosas

Este subtipo relaciona-se com o *topos* do voyeurismo (evocado já em 2.2) e remete igualmente para o tema da porta e da falsa sensação de segurança que produz. A ligação ao domínio religioso, mesmo tendo em conta que envolve uma sacerdotisa de Priapo, reforça a percepção de que certas estruturas religiosas (tal como o *paterfamilias* referido em 2.1) também já não funcionam como baluartes de confiança, acentuando o sentimento de crise generalizada. Com efeito, depois da aventura no Foro, Ascilto, Gíton e Encólpio regressam rapidamente à estalagem onde se encontravam hospedados, na expectativa de poderem aí celebrar, de portas bem cerradas, a recuperação das moedas escondidas nas pregas de uma túnica. Contudo e para desagradável surpresa sua, a tranca que os isolava do exterior desprende-se por si mesma e permite a entrada intempestiva de Quartila (15.8-16.2), que os irá arrastar para aventuras mais desgastantes do que prazenteiras. É precisamente no decurso de um dos jogos de lascívia inventados pela sacerdotisa de Priapo que o *topos* do voyeurismo se destaca de forma clara, durante a celebração das núpcias farsescas de Gíton e Pâniquis. A cena passa-se no quarto de dormir, portanto num local reservado à intimidade, mas tudo é devassado através de uma fenda na porta, descaradamente alargada, para servir de estímulo a Quartila e ao jogo erótico com Encólpio. Ainda assim, todo o episódio é marcado pelo desprazer resultante da sensação de abuso sexual a que os *scholastici* se vêem sujeitos, sob a ameaça de punições físicas e divinas. Embora seja um episódio extenso (16.1-26.6), é pertinente ainda assim evocar os pontos mais significativos do relato, no que diz respeito ao tema em análise:

17.4. *Misereor mediusfidius uestri; neque enim impune quisquam quod non licuit adspexit. [...]* 18.5. *Indutias uobiscum et a constituta lite dimitto. Quod si non adnuissetis de hac medicina quam peto, iam parata erat in crastinum turba quae et iniuriam meam uindicaret et dignitatem. [...]* 20.1. *'Rogo' inquam 'domina, si quid tristius paras, celerius confice; neque enim tam magnum facinus admisimus ut debeamus torti perire. [...]* 21.1. *Volebamus miseri exclamare, sed nec in auxilio erat quisquam, et hinc Psyche acu comatoria cupienti mihi inuocare Quiritum fidem malas pungebat, illinc puella penicillo, quod et ipsum satyrio tinxerat, Ascyllon opprimebat* * 2. *Vltimo cinaedus superuenit myrtea subornatus gausapa cinguloque succinctus ... modo extortis nos clunibus cecidit, modo basiis olidissimis inquinauit, donec Quartilla ballaenaceam tenens uirgam alteque succincta iussit infelicibus dari missionem. [...]* 23.4. *Consumptis uersibus suis immundissimo me basio conspuuit. Mox et super lectum uenit atque omni ui detexit recusantem.*

17.4. À fé de quem sou, tenho pena de vocês: nunca ninguém contemplou sem castigo o que não é lícito contemplar! [...] 18.5. Faço tréguas com vocês e desisto da queixa apresentada. Se vocês não tivessem aceitado o tratamento que vos pedia, já tinha apalavrado para amanhã pessoal que me haveria de

vingar a ofensa e a honra. [...] 20.1. Por favor, senhora, — disse eu — se nos preparas algum destino mais sombrio, age sem detença. Não foi assim tão grande o crime cometido, para termos de morrer pela tortura. [...] 21.1. Na nossa miséria, desejávamos começar aos gritos, mas ninguém havia que pudesse trazer auxílio e, além disso, Psique picava-me as maçãs do rosto com uma gancho do cabelo sempre que eu dava mostras de querer apelar à proteção dos Quirites. Por seu turno, a miúda andava atrás de Ascilto, com um pincelito empapado em afrodisíaco. * 2. Finalmente, veio um maricola aperaltado com um manto de lã verde-escuro, arregaçado com um cinto pelas ancas... que ora caía sobre nós com as nádegas escarrapachadas, ora nos contaminava com uns beijos fedorentos, até que Quartila, que segurava na mão uma varinha de baleia e tinha a roupa também muito subida, ordenou que nos deixassem em paz na nossa infelicidade. [...] 23.4. Uma vez gastas estas suas trovas, lambuzou-me com um beijo porco de todo. Depois, veio para cima do leito e ainda conseguiu despir-me à viva força, apesar da minha resistência.

2.4. Falsa violência sexual combinada com ameaças verbais

A tipologia da violência sexual conhece uma curiosa variante na forma como ajuda a caracterizar a atuação dos *pueri delicati*. O caso mais interessante aparece a propósito do episódio do *puer* de Pérgamo (85.1-87.10), referido por Eumolpo como forma de reconfortar o dorido Encópio (a braços com a afronta ainda quente da traição amorosa de Gíton), mostrando-lhe que, afinal, a inconstância dos *pueri* era um problema de todos os tempos. No respeitante à temática em análise, o aspeto mais expressivo deste episódio consiste na forma notável, do ponto de vista discursivo, como a repetição da ameaça de punição (*aut dormi, aut ego iam patri dicam*), esgrimida pelo *puer* contra os avanços eróticos de Eumolpo, é no final brandida pelo mesmo Eumolpo. O estribilho transforma-se assim num verdadeiro *aprosdoketon*, que surpreende tanto o *puer* como o leitor, dele resultando o caráter risível da situação desenhada, em que a falsa violência sexual faz, na verdade, parte de uma encenação recriada e consentida por ambas as partes que se justifica evocar mais em pormenor.

A ação do episódio é colocada num passado impreciso, mas certamente distante, pois Eumolpo é agora um *senex canus* (83.7) e a aventura passara-se numa altura em que ele servia como militar. A localização da história na província da Ásia, na cidade de Pérgamo, permite estabelecer um contacto com a realidade factual, mas ajuda também a recriar uma atmosfera lendária, propícia ao relato. De facto, esta região remetia, no imaginário romano, para um cenário de luxúria refinada.

Desejoso de estreitar as relações com o filho do anfitrião, Eumolpo pensa na forma de não deixar desconfiados os pais do *puer* sobre as suas reais intenções. O ardil consistia em assumir um comportamento de pudico moralista e intransigente defensor da inocência. O plano resulta e a própria

mãe — a despeito de toda a intuição feminina — é a primeira a considerá-lo um dos grandes sábios. Estava assim aberto o caminho para um relacionamento privilegiado com o rapaz. Eumolpo assume o papel de pedagogo de pleno direito e a maior diligência colocava-a ele na vigilância a algum *praedator corporis* que pretendesse insinuar-se em casa. Mas se assume esta conduta de rigoroso controlo, não o faz 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, bem pelo contrário, garantir que ficará com a exclusividade da atenção e desfrute do *puer*.

Assim que a ocasião se lhe ofereceu, o soldado/pedagogo tratou de vencer a aparente pudicícia do miúdo. Por três vezes o tentou, com atrevimento crescente e nas três foi bem sucedido o seu *uotum*. Tudo se passa com um acordo tácito entre ambos: o *puer* finge dormir; Eumolpo finge acreditar nisso. As oferendas, destinadas ao rapaz (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 sugere a imagem da impetuosidade do desejo. Mas o *puer*, como vulgar meretriz, só olha ao *pretium* e, quando este falta, começa a esfriar a disponibilidade.

O soldado/pedagogo, contudo, não desistira. Uns dias mais tarde, volta à carga. E o filho do anfitrião, enquanto propalava ameaças (87.3: ‘ou dormes ou vou já dizer ao meu pai; [...] vou acordar o meu pai’), deixava que fossem caindo as resistências e apreciava, inclusive, de forma crescente, o atrevimento do Bom Cantor. O rapaz, que até aí assumira um papel passivo (86.1, *patienti*) toma, agora, a dianteira. Três vezes incita um Eumolpo mais e mais estafado à consumação do desejo (87.5-9). Já exaurido, com uma indignação e uma sonolência que nada tinham de fingido ou estudado, o Bom Cantor devolve ao *puer* o estribilho (87.10): ‘ou dormes ou vou já dizer ao teu pai’. Por conseguinte, neste exemplo, tanto a aparente violência sexual como as ameaças de retaliação fazem parte do engano ensaiado e de uma estratégia de sedução tacitamente aceites por ambas as partes.

Há ainda um outro exemplo de (falsa) violência sexual, conjugada com a ambiguidade da linguagem e do comportamento dos *pueri delicati*, que ocorre na parte final da obra. Com efeito, já em Crotona, Encólpio/Polieno parece recordar-se da afronta recebida quando Ascilto lhe roubou Gíton. Por essa razão, procura esclarecer uma dúvida que lhe subsistia no íntimo (133.1-2):

Hac declamatione finita Gitona uoco et 'narra mihi' inquam frater, sed tua fide: ea nocte, qua te mihi Ascyltos subduxit, usque in iniuriam uigilauit an contentus fuit uidua pudicaque nocte? Tetigit puer oculos suos conceptissimisque iurauit uerbis sibi ab Ascylto nullam uim factam.

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

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

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

A resposta de Gíton é fornecida em discurso indireto, através da perspectiva de Encólpio, de modo que, com isso, se perde alguma objetividade na informação. Ainda assim, continua presente a ambivalência estilística. A informação de que ‘Ascilto lhe não tinha feito violência alguma’ pode ser interpretada de duas formas completamente distintas: Ascilto não lhe fez nenhuma violência, porque se contentou ‘com uma noite viúva e decente’; ou então porque Gíton, à semelhança do Menino de Pérgamo, em tudo consentiu de livre vontade. A dúvida permanece e com ela a ansiedade e o receio inspirado pela inconstância dos *pueri delicati* na mente de quem busca a exclusividade do seu amor e dedicação. Em todo o caso, neste contexto, quer o abuso seja fictício ou uma possibilidade real, isso não afeta o facto de o tema da violência sexual ser usado também aqui como estratégia de sedução e de caracterização das personagens.

2.5. Violência física / verbal motivada por disfunção sexual

A violência provocada por episódios de cariz sexual conhece ainda um último e elaborado desenvolvimento em Crotona, cidade do sul de Itália onde transcorre a última parte conservada da obra. Nela, Encólpio toma o nome de Polieno (epíteto de Ulisses) e tenta unir-se a certa mulher de uma beleza impressionante, chamada Circe. Todo o episódio é marcado por evidente paródia à epopeia homérica, mas mostra-se também muito rico relativamente à temática agora em análise. Com efeito, no momento em que procura unir-se a Circe, Priapo (o deus da fertilidade) vai punir Encólpio/Polieno com impotência. Perante a incapacidade de concretizar o ato sexual, toda a caracterização idílica de Circe se desmorona, dando lugar a um tumultuoso ataque de violência verbal dirigido contra o companheiro de lides amorosas, que mal consegue balbuciar uma desculpa em sua defesa (128.1-5). Depois deste falhanço na performance, o jovem escreve a Circe, num tom de contrito *confiteor*, de quem está disposto a assumir a devida punição pelos seus erros. O passo é particularmente ilustrativo do *topos* da violência associado à temática sexual, bem como à punição que acarretaria um ‘crime’, cometido a esse nível (130.1-6):

Polyaenos Circae salutem. Fateor me, domina, saepe peccasse; nam et homo sum et adhuc iuuenis. Numquam tamen ante hunc diem usque ad mortem deliqui. Habes confitentem reum: quicquid iusseris, merui. Proditionem feci, hominem occidi, templum uiolauit: in haec facinora quaere supplicium. Siue occidere placet, <cum>

ferro meo uenio, siue uerberibus contenta es, curro nudus ad dominam. Illud unum memento, non me sed instrumenta peccasse. Paratus miles arma non habui. Quis hoc turbauerit nescio. Forsitan animus antecessit corporis moram, forsitan dum omnia concupisco, uoluptatem tempore consumpsi. Non inuenio quod feci. Paralyisin tamen cauere iubet: tamquam ea maior fieri possit quae abstulit mihi per quod etiam te habere potui. Summa tamen excusationis meae haec est: placebo tibi, si me culpam emendare permiseris.

Polieno a Circe: saúde. Confesso, senhora minha, ter pecado mais de uma vez, pois sou um homem e moço ainda. Mas nunca, antes deste dia, eu cometera um crime tão capital. Estás perante um réu confesso: mandes o que mandares, bem o mereci. Cometi uma traição, matei uma pessoa, violei um templo: para estes crimes, ordena uma punição. Se te agrada a minha morte, avançarei com a própria espada; se te bastam uns açoites, corro em pêlo para a minha senhora. Lembra-te de uma coisa apenas: não fui eu quem pecou, mas sim o meu instrumento. Estava a postos o soldado, mas ficou sem armas. Quem armou esta confusão, não o sei. Talvez o espírito se tenha adiantado aos prelúdios do corpo; talvez eu ansiasse pela realização total e tenha consumido o amor fora do tempo. Não arranjo explicação para os meus atos. Dizes que me ponha a pau com paralisias: como se pudera existir paralisia maior do que a que me privou dos meios para te possuir. Em suma, aqui tens a minha maior desculpa: prometo satisfazer-te, se me deixares emendar a falta.

Não obstante as boas intenções de Encólpio/Polieno e a anuência de Circe para ensaiarem novo encontro, o certo é que, perante segundo falhanço, vê-se redobrada também a irritação da mulher, que passa à punição efetiva do inerme amante, que não ensaia sequer um assomo de resistência ou de fuga, arrastando na mesma punição outros agentes involuntariamente envolvidos na afronta (132.2-4):

Manifestis matrona contumeliis uerberata tandem ad ultionem decurrit uocatque cubicularios et me iubet catomizari. Nec contenta mulier tam graui iniuria mea conuocat omnes quasillarias familiaeque sordidissimam partem ac me conspui iubet. Oppono ego manus oculis meis, nullisque precibus effusis, quia sciebam quid meruissem, uerberibus sputisque extra ianuam eiectus sum. Eicitur et Proselenos, Chrysis uapulat, totaque familia tristis inter se mussat quaeritque quis dominae hilaritatem confuderit . . .

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. Ponho eu as mãos diante dos olhos, sem me alargar em preces de espécie alguma, pois tinha bem consciência de que estava mesmo a pedi-las. E

assim, entre pancadas e escarradelas, lá fui atirado porta fora. Escorraçada foi também Proseleno e Crísis apanhou uns açoites, enquanto a criadagem toda, muito consternada, murmurava entre si e procurava saber o que terá perturbado a boa disposição da patroa...

A mesma temática conhece ainda outros desenvolvimentos dentro do mesmo relato, traduzindo-se em ameaças verbais e maus tratos físicos infligidos por Proseleno e Enótea, durante o processo de tentarem restaurar a virilidade a Encólpio/Polieno (134.1-7 e 138.1-4). Há, finalmente, nova ameaça de medidas punitivas, num contexto fragmentário da obra, decorrentes talvez de questões passionais ligadas ao mesmo episódio, que envolverá possivelmente Gíton, Encólpio/Polieno e Crísis, escrava de Circe (139.3-4).

3. DISPUTA E VIOLÊNCIA VERBAL (ENVOLVENDO POR VEZES VIOLÊNCIA FÍSICA)

Ao longo do *Satyricon*, há também vários momentos em que se geram disputas acesas, acompanhadas de violência verbal, passando, em alguns casos, das ameaças aos atos. Assim acontece na querela no Foro envolvendo Encólpio, Ascilto e Gíton, de um lado, e certa mulher e um campónio, do outro, que disputam em público, em alta grita, um manto e uma túnica de valor muito desigual, provocando assim o riso na assembleia de ocasião que se gerara à volta da inusitada liça argumentativa (14.5-7 e 15.7). No Festim de Trimalquião, ocorrem mais dois exemplos desta tipologia de violência: um deles envolve Hérmeros (conliberto do anfitrião) e dois convidados ‘penetras’ (Ascilto e Gíton), pondo a nu a tensão existente na *Cena* entre o universo dos *scholastici* e o dos libertos e novos-ricos. Ainda assim, o episódio mais significativo é protagonizado pelo próprio Trimalquião, numa altura em que, já quase no final do Festim, as taças de vinho começavam a toldar o entendimento dos presentes. Nessa altura, ele obsequia os convidados com uma penosa e inconveniente discussão doméstica, que envolve não apenas insultos verbais, mas até agressões físicas contra a esposa, Fortunata, cuja cara fere com um copo que lhe atira em público, entre muitas outras injúrias (74.8-17; 75.6-7, 9). O relato expõe o mau gosto e o génio inflamado de Trimalquião, ao mesmo tempo que ajuda a reconstituir um vívido quadro das relações familiares e sociais ao tempo de Nero.

4. VIOLÊNCIA (FÍSICA OU VERBAL) PREVENTIVA

Regista-se, igualmente, um bom número de casos em que a violência é referida não tanto como ação praticada, mas antes como um procedimento futuro que será ativado se determinadas circunstâncias de verificarem, assumindo

portanto um caráter preventivo. Um dos exemplos mais ilustrativos desta variante ocorre na abertura no Festim de Trimalquião, que funciona, do ponto de vista narrativo, como um espaço fechado, com regras próprias que vinculam todos os presentes. Com efeito, à entrada da casa, o anfitrião mandara colocar um aviso com clara incidência ‘legal’, no sentido de estebelecer de forma inequívoca o crime e a punição que acarretará sobre quem nele incorrer (28.7):

Quisquis seruus sine dominico iussu foras exierit, accipiet plagas centum.

Todo o servo que sair para fora sem ordem do patrão apanhará cem chibatadas.

Num outro contexto, amistoso mas sintomático do cuidado extremo que Trimalquião dedica a tudo o que diz respeito à sua existência *post mortem*, o anfitrião ameaça o escravo Estico com as mais severas punições (78.2: *te uiuum comburam* ‘hei de queimar-te vivo’), se ele permitir, por desleixo, que os ratos ou as traças lhe estraguem a indumentária (*uitalia*) que pretende levar no cortejo fúnebre, com toda a pompa e circunstância.

O mesmo tipo de violência preventiva é convocado mais duas vezes nas conversas da *Cena*, ainda que remetendo os ouvintes para uma outra dimensão spatiotemporal. Assim acontece com o liberto Equíon, um dos convidados do Festim, que confessa ter morto três pintassilgos ao filho, provavelmente para prevenir que ele venha a tornar-se demasiado sensível para os ofícios práticos que lhe destina (46.3-4). O mesmo se diga de Trimalquião, quando refere um outro exemplo de violência preventiva com incidência sobre a esfera da superstição e sobre a atividade económica, a propósito de uma peça de vidro inquebrável (51.1-6):

Fuit tamen faber qui fecit phialam uitream, quae non frangebatur. Admissus ergo Caesarem est cum suo munere . . . deinde fecit reporrigere Caesarem et illam in pauimentum proiecit. Caesar non pote ualidius quam expauit. At ille sustulit phialam de terra; collisa erat tamquam uasum aeneum; deinde martiolum de sinu protulit et phialam otio belle correxit. Hoc facto putabat se solium Iouis tenere, utique postquam ille dixit: ‘numquid alius scit hanc condituram uitreorum?’ uide modo. Postquam negauit, iussit illum Caesar decollari: quia enim, si scitum esset, aurum pro luto haberemus.

Houve, no entanto, um artesão que fez uma taça de cristal que não se partia. Foi levado à presença de César, mais a sua descoberta... Depois fingiu que ia entregar a taça a César e atirou-a ao chão. César assustou-se até não poder mais. Então, o outro apanhou a taça do chão: ela estava amolgada como se fosse um vaso de bronze. Em seguida, sacou do bolso um martelinho e endireitou-a com a maior das calmas. Depois desta demonstração, julgava que tinha ganho o trono de Júpiter, sobretudo quando o imperador lhe perguntou: ‘Mais alguém conhece o segredo de produção destes cristais?’ Ora prestem atenção: mal ele

respondeu que não, César ordenou que o degolassem. É que se a coisa se tornasse conhecida, o preço do ouro ficaria de rastos.

É bem conhecido o facto de este relato — a que se pode juntar a aventura com feiticeiras (63.1-10), contada pela mesma personagem, e a história do lobisomem (61.5-62.14) apresentada por um outro conviva, Níceros — contribuir para adensar a atmosfera de insegurança e de superstição que domina boa parte do espaço da *Cena* (vide infra secção 8). Com efeito, acreditava-se que partir uma taça de vidro, mesmo em sonhos, poderia indicar a morte próxima de um amigo ou familiar, ou então o risco de um naufrágio, no que ao imaginário dos marinheiros dizia respeito.⁷ Plínio (*NH* 36.195) apresenta um relato com características semelhantes, que coloca no tempo de Tibério, pelo que poderia ser esse o fundo histórico por detrás da narrativa. Na versão de Plínio, a *officina do faber* que fez a *phiale uitrea* é destruída, não por questões de superstição, mas por preocupações de natureza económica, já que uma tal invenção levaria a que materiais nobres, como o ouro, a prata e o bronze, perdessem valor — preocupação que é sublinhada também por Trimalquião. Em ambas as versões, contudo, o ato de violência reveste-se de uma natureza preventiva, na medida em que procura impedir danos maiores.⁸

Uma ligeira variante desta tipologia ocorre quando as personagens desenhavam eventuais cenários futuros de violência, com os quais teriam de se confrontar se tomassem determinada opção ou se fossem colocadas perante certas circunstâncias. Com efeito, no barco de Licas, Eumolpo avisa Encólpio e Gíton de que, para abandonarem o navio servindo-se do bote salva-vidas, teriam de assassinar o marinheiro que, noite e dia, constantemente lhe monta guarda (102.5-6). E depois do naufrágio, quando os sobreviventes se preparam para entrar em Crotona, montado o enredo para atrair a avidez dos caçadores de heranças, evocam uma versão paródica do juramento dos gladiadores, através da qual se preparam para todos os cenários de violência extrema, em termos particularmente elucidativos (117.5):

Nemo ausus est artem damnare nihil auferentem. Itaque ut duraret inter omnes tutum mendacium, in uerba Eumolpi sacramentum iurauimus: uri, uinciri, uerberari ferroque necari, et quicquid aliud Eumolpus iussisset. Tamquam legitimi gladiatores domino corpora animasque religiosissime addicimus.

⁷ Schmeling, 2011: 212.

⁸ Num outro contexto, Encólpio, ao perceber os avanços de Eumolpo em relação a Gíton, avisa-o quanto ao risco de entrarem numa disputa potencialmente letal (93.3-4). Mais tarde, o mesmo Encólpio oferece-se a Ascilto como objeto da agressão, para prevenir que Gíton fosse descoberto. Neste exemplo, porém, a evocação da violência corresponde mais a um arremedo retórico de Encólpio do que às reais intenções do antigo companheiro. Interpretado desta forma, o episódio poderia ser também aproximado das manifestações de violência retórica (supra secção 1).

Ninguém se atreveu a censurar um plano onde não havia nada a perder. Assim, para que a solidez da representação fosse reforçada entre todos, prestámos juramento nos termos indicados por Eumolpo: deixar-nos queimar, acorrentar, açoitar, matar com a espada, e o mais que Eumolpo ordenasse. Tal como verdadeiros gladiadores, oferecemos corpo e alma ao nosso patrão, com toda a solenidade.

Que o juramento foi levado a sério mostra-o o testemunho de um dos novos escravos, que entrara entretanto ao serviço já em Crotona, o qual vem avisar Encólpio/Polieno das vergastadas que o esperavam se não apresentasse, ao pretenso (mas *irratissimus dominus* Eumolpo, uma boa desculpa para justificar a sua ausência (139.5).

5. VIOLÊNCIA ARTÍSTICA E FIGURATIVA

O comportamento violento pode também aparecer de forma indireta, como evocação feita através de manifestações artísticas. Com efeito, logo nas fases iniciais da *Cena*, o vigilante do átrio explica a Encólpio que, no interior da casa, havia pinturas sobre a *Ilíada* e a *Odisseia*, bem como sobre o *gladiatorium munus* ('espetáculo de gladiadores') oferecido por Lenate (29.9). Mais adiante (52.1-3), apesar de fazer confusões várias, Trimalquião recorda os motivos de violência mitológica bem como as cenas de luta entre Hérmeros e Petraitis que se encontravam gravados nas suas peças em prata. Um desses motivos volta, aliás, a aparecer no *monumentum* fúnebre de Trimalquião, pois o novo-rico dera instruções específicas para nele serem cinzelados todos os combates do gladiador (71.6: *Petratis omnes pugnas*).

A violência em meio artístico é usada, por outro lado, para sublinhar em especial os traços do poeta Eumolpo. Com efeito, a éfrase de motivos mitológicos marcados por violência erótica, que Encólpio observa na pinacoteca, prepara a entrada em cena de Eumolpo (83.1-6). De resto, pouco depois de tomar a iniciativa de se apresentar ao jovem, o *senex canus* logo brinda Encólpio com um poema sobre a destruição de Tróia (*Troiae Halosis*), profundamente marcado pela imagem da violência (89), que de imediato é transposto para a narrativa principal, na medida em que o poema atrai sobre o seu autor uma saraivada de pedras lançadas pela audiência involuntária que se vira forçada a assistir à recitação (90.1-6). Este tipo de violência pode indiciar uma crítica de Petrónio relativamente à falta de sensibilidade artística, embora a reação de Encólpio mostre que também ele era crítico do *morbosus* poeta, tanto neste passo, como quando, mais tarde (94.3-4), o acolhe na estalagem para jantar.⁹

⁹ Apesar de duras, as palavras de Encólpio podem também ser entendidas como forma de violência preventiva (cf. tipo 4), na medida em que ele receia que a declamação de versos provoque uma reação potencialmente negativa da parte dos outros hóspedes.

Idêntica situação vive de novo Eumolpo nos banhos públicos (92.6-11), onde ousara declamar uns versos, que lhe iam custando uma valente surra — ao contrário do comportamento exibicionista de Ascilto, cujo *inguinum pondus* atrairá admiração e aplauso, estimulando ao mesmo tempo um amargo comentário ao velho poeta (92.6): *tanto magis expedit inguina quam ingenia fricare*.¹⁰

A violência continua a marcar outros poemas, sejam os amores trágicos de inspiração mítica, causados pelas paixões inconvenientes de Páris e de Medeia (108.14), seja ainda o relato de assunto histórico tratado na extensa composição *Bellum Ciuile* (119-124).

6. VIOLÊNCIA PERFORMATIVA

Os exemplos que entram nesta categoria provêm todos da *Cena*, com exceção parcial do célebre relato sobre as notáveis qualidades da *matrona* de Éfeso, feito por Eumolpo no barco e Licas (111-112), cujas referências à violência podem ser enquadradas em mais do que uma tipologia. A inclusão na variante agora em análise justifica-se pelo pormenor de a *pudicitia* revelada pela dedicação extremosa da viúva relativamente ao defunto marido (que se traduz em autolacerações e na decisão de acompanhá-lo na morte) funcionar como um *spectaculum*¹¹ em si mesmo, ou seja como uma exibição performativa destinada a servir um público que realmente ocorre para esse fim (111.1: *tam notae erat pudicitiae, ut uicinarum quoque gentium feminas ad spectaculum sui euocaret*¹²).

Mas como acima se disse, os restantes exemplos de violência performativa ocorrem todos no Festim de Trimalquião, ajudando a construir a dimensão teatral que claramente marca este microcosmos interior, cujo efetivo *dux gregis* é o novo-rico. Este tópico é sublinhado logo no início da *Cena*, quando os convivas se preparavam para entrar no triclinio *dextro pede* e são interrompidos pelos rogos (fingidos?) de um escravo que suplica aos visitates que o livrem da punição (30.7-31.2). **Da mesma forma, Trimalquião ameaça castigar severamente o cozinheiro que se tinha esquecido de estripar um corpo, ficando depois claro que tudo não passara de uma encenação destinada a reforçar o exotismo do jantar (49.4-9).** Idêntica motivação tem a querela entre dois escravos que, ignorando aparentemente as instruções do senhor, se atacam mutuamente com o bastão, partindo as ânforas que cada um trazia à cabeça,

¹⁰ ‘Quanto mais não vale polir o sexo que o siso!’

¹¹ Vide Medeiros 1993: 292-293.

¹² ‘Tão famosa pela virtude, que até as mulheres das regiões vizinhas ela atraiá à contemplação do espetáculo da sua conduta.’ As lacerações e privações que a *matrona* a si mesma aplica podem também ser lidas segundo a tipologia da “violência autoinfligida” (infra secção 10). Por outro lado, o risco de punição do soldado/amante que o leva a optar pelo suicídio (convenientemente travado pela *matrona*), ao perceber as consequências de haver afrouxado a guarda aos crucificados, assume contornos de “violência punitiva” (secção 7).

surpreendendo assim os convivas com a oferta de ostras e amêijoas (70.4-6). O exemplo talvez mais elucidativo de toda essa teatralidade ensaiada ocorre num momento em que Trimalquião parece sofrer um acidente, se bem que mesmo Encólpio, por natureza mais assustadiço, ficasse dessa vez de sobreaviso quanto às reais motivações do percalço (54.1-5):

Cum maxime haec dicente eo puer... Trimalchionis delapsus est. 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. Ipse Trimalchio cum grauiter ingemisset superque bracchium tamquam laesum incubuisset, concurrere medici, et inter primos Fortunata crinibus passis cum scypho, miseramque se atque infelicem proclamauit. Nam puer quidem qui ceciderat circumibat iam dudum pedes nostros et missionem rogabat. Pessime mihi erat, ne his precibus per <rid>iculum aliquid catastropha quaereretur. Nec enim adhuc exciderat cocus ille qui oblitus fuerat porcum exinterare. Itaque totum circumspicere triclinium coepi, ne per parietem automatatum aliquod exiret, utique postquam seruus uerberari coepit, qui bracchium domini contusum alba potius quam conchyliata inuoluerat lana. Nec longe aberrauit suspicio mea; in uicem enim poenae uenit decretum Trimalchionis quo puerum iussit liberum esse, ne quis posset dicere tantum uirum esse a seruo uulneratum.

No preciso momento em que dizia isto, um escravo... caiu sobre Trimalquião. Desatou a criadagem aos gritos, no que foi seguida pelos convivas: não por causa de um fedorento daqueles, 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 próprio Trimalquião gemia em surdina e debruçava-se sobre o braço, como se o tivesse fraturado. Acorreram os médicos e, à frente deles, vinha Fortunata, com os cabelos soltos e um copo de água, ao mesmo tempo que se dizia desgraçada e infeliz. Entretanto, o escravo que tombara cirandava havia algum tempo aos nossos pés, a rogar o perdão. A coisa não me estava a agradar, não fosse que, com essas súplicas, se procurasse dar alguma reviravolta ao acidente. Ainda não me tinha passado aquela do cozinheiro que se tinha esquecido de estripar o porco. Por isso, pus-me a inspecionar à volta todo o triclinio, não fosse sair da parede algum mecanismo, em especial depois que começou a ser açoitado um escravo por ter enfaixado o braço ferido do senhor com lã branca em vez de lã púrpura. E não andaram muito desviadas as minhas suspeitas: de facto, em lugar da pena veio um decreto de Trimalquião, pelo qual ditava a libertação do escravo, para que não se dissesse que um homem da sua categoria tinha sido ferido por um seruo.

Em outros casos, porém, a violência é transformada no próprio centro do espetáculo. Assim acontece quando um dos convivas — o *centonarius* Equión — descreve os jogos oferecidos por Tito, destacando as lutas de gladiadores e de condenados (45.6-13). O mesmo se diga do momento em que os Homeristas apresentam cenas épicas no espaço do triclinio, na sequência das quais um

escravo disfarçado de Ájaz corta furiosamente em pedaços um bezerro que logo distribui pelos convivas (59.3-7).

7. VIOLÊNCIA PUNITIVA

Nos exemplos anteriores, verificou-se que boa parte dos atos violentos praticados ou evocados ao longo do *Satyricon* corresponde, na verdade, a uma estratégia discursiva de caracterização de personagens e espaços, carecendo mesmo, por vezes, de realização efetiva. Noutros momentos, porém, a violência assume uma dimensão punitiva real, como consequência de uma falta cometida. As penalizações mais duras afetam essencialmente os escravos, facultando assim um paralelo com a sua efetiva condição social. Este tipo de referências ocorre na *Cena*: segundo Equíon, o administrador de Glicão (45.7-8) fora condenado *ad bestias* por ter sido apanhado *in flagrante* com a senhora; um escravo é esbofeteado (34.2) por ordem de Trimalquião e outro havia já sido crucificado, na herdade de Cumas, por ter desrespeitado o seu *genius* (53.2-3). Contudo, o mesmo Trimalquião decide isentar um escravo dos açoites que lhe prescrevera como punição, optando por ceder aos pedidos de clemência dos convidados, em sinal de ponderada magnanimidade (52.4-6).

Exemplos de violência punitiva envolvem igualmente Encólpio e os companheiros. Assim acontece na estalagem onde ele se encontrava hospedado com Gíton, no momento em que, na sequência de uma troca de altercações com o *deuersitor*, Eumolpo se envolve numa cena de pancadaria com hóspedes e cozinheiros (95.1-96.6). A cena estimula em Encólpio não propriamente um instinto de interajuda, mas antes de sôfrego voyeurismo, numa elucidativa nota sociológica sobre a fruição provocada pela contemplação do uso da força bruta num semelhante (96.1-4):

Videbamus nos omnia per foramen ualuae, quod paulo ante ansa ostioli rupta laxauerat, fauebamque ego uapulanti. Giton autem non oblitus misericordiae suae reserandum esse ostium succurrendumque periclitanti censebat. Ego durante adhuc iracundia non continui manum, sed caput miserantis stricto acutoque articulo percussi. Et ille quidem flens consedit in lecto. Ego autem alternos opponebam foramini oculos iniuriaque Eumolpi uelut quodam cibo me replebam aduocationemque commendabam.

Nós espíávamos tudo por um buraco na porta, deixado pouco antes pela aldabra da portinhola ao partir-se, e eu estava a gostar que lhe dessem uma surra. Gíton, porém, não esquecendo o seu bom coração, achava que se deveria abrir a porta de forma a socorrer-se a pessoa em perigo. Mas eu, que ainda estava irado, não fui capaz de segurar a mão e mandei uma cacetada com o nó dos dedos na cabeça do compassivo rapaz. Ele desatou a chorar de verdade e foi sentar-se no leito. Pela minha parte, aplicava ora um olho ora outro ao buraco, como se a tarefa a Eumolpo me servisse de alimento, e recomendava-lhe que recorresse à justiça.

Finalmente, num outro episódio passado já em pleno mar, a determinação de Licas — até certo ponto legítima — de punir Encólpio e Gíton (105.1-7) deu origem a um cenário de luta generalizada, com a tripulação e os viajantes divididos em dois campos beligerantes, sem que da refrega resultasse, apesar de tudo, risco sério de morte (108.3-9).

8. VIOLÊNCIA SUPERSTICIOSA OU DE ORIGEM SOBRENATURAL

Ainda no espaço da *Cena*, em que o uso da força e a referência a atos violentos desenham um leque particularmente variado de manifestações, há também afloramentos de violência motivada por entidades superiores aos humanos. Assim acontece com o episódio narrado por Níceros (61.6-62.14), relativo ao ataque de um licantropo, que tanto é causa de violência como também acaba por atraí-la sobre si mesmo, pondo assim a nu a sua verdadeira natureza de lobisomem (62.11):

'Si ante' inquit 'uenisses, saltem nobis adiutasses; lupus enim uillam intrauit et omnia pecora . . . : tamquam lanius sanguinem illis misit. Nec tamen derisit, etiam si fugit; seruus enim noster lancea collum eius traiecit.'

Haec ut audiui, operire oculos amplius non potui, sed luce clara ꝑ hac nostriꝑ domum fugi tamquam copo compilatus, et postquam ueni in illum locum in quo lapidea uestimenta erant facta, nihil inueni nisi sanguinem. Vt uero domum ueni, iacebat miles meus in lecto tamquam bouis, et collum illius medicus curabat. Intellexi illum uersipellem esse, nec postea cum illo panem gustare potui, non si me occidisses.

'Se tivesses chegado mais cedo' — disse — 'ao menos ainda nos terias ajudado; um lobo entrou cá na quinta e... todo o gado: chupou-lhes o sangue, como se fosse um magarefe. Mas também não se ficou a rir, embora tenha escapado; de facto, um dos servos da casa varou-lhe o pescoço com uma lança.'

Depois de ouvir este relato, nunca mais consegui pregar olho; mal o dia nasceu... fugi para casa do meu senhor, com o rabo entre as pernas. E quando cheguei àquele sítio onde as roupas se tinham transformado em pedra, não encontrei mais nada a não ser sangue. Ora bem, quando cheguei a casa, estava o meu soldado estendido na cama, como um boi, enquanto o médico lhe tratava do pescoço. Percebi então que ele era um lobisomem e, daí em diante, não fui capaz de comer sequer uma migalha de pão na sua companhia, nem que me ameaçassem de morte.

Trimalquião não desperdiça esta oportunidade para alimentar a veia do irracional,¹³ que a pouco e pouco ganha também espaço na mente dos *scholastici*, contando por sua vez uma história sobre as Feiticeiras da Noite (*Nocturnae*),

¹³ Entre os múltiplos estudos sobre a presença da superstição e do sobrenatural no *Satyricon*, vide Bajoni 1990; Borghini 1991; Leão 1998: 105-108.

que ilustra como a força bruta nada pode contra o golpe violento do sobrenatural (63.5-7 e 10). É precisamente para evitar esse risco de retaliação divina que mais tarde Licas decide punir Encólpio e Gíton, que, com o intuito de se fazerem passar por escravos fugitivos, incorreram num ato de mau augúrio, ao raparem as cabeças em alto mar, colocando assim em perigo tripulação e passageiros. A decisão de os açoitar visa, precisamente, desagrar a *tutela nauis* através de um exercício de violência purgativa (105.4-6).¹⁴

9. VIOLÊNCIA ANIMAL E ‘BESTIALIZAÇÃO’ DE SERES HUMANOS

Há no *Satyricon* alguns exemplos de violência dirigida contra animais ou provocada pelos próprios animais. Assim sucede quando Creso, o *puer* de Trimalquião, incita a sua cadelita (*Margarita*) a avançar para uma luta desigual com o canzarrão Cílix, que o novo-rico considerava ‘o guardião da casa e dos seus moradores’. Neste caso, contudo, além do incómodo causado aos convivas e de algumas perdas materiais, a furiosa luta canina saldou-se sem outras consequências de maior (64.6-10). Em Crotona, Encólpio/Polieno mata um ganso que se acercara da choupana de Enótea (136.4-6). Neste caso, a violência exercida sobre um animal que era favorito de Priapo poderia constituir um crime de impiedade religiosa, conforme a velha Enótea logo sublinhou, no meio de grandes ameaças de sanções divinas. No entanto, daí a pouco já aceitaria transformar o ganso abatido em pitéu, depois de o autor do morticínio lhe ter oferecido duas moedas de ouro (137.1-12).

Mais significativos, porém, do que estes exemplos são os passos em que Petrónio sugere uma progressiva ‘bestialização’ humana. A equação que subjaz a este processo é apresentada de forma notavelmente esclarecedora pelo marmorista Habinas, ao explicar a razão por que decidira comer a carne de urso que fora servida num banquete fúnebre (66.6):

Ego contra plus libram comedi, nam ipsum aprum sapiebat. Et si, inquam, ursus homuncionem comest, quanto magis homuncio debet ursum comesse?

Eu, pelo contrário, despachei mais de uma libra, pois tinha o mesmo sabor que o javali. No que me toca é assim: se o urso devora o pobre do homem, muito mais deve o pobre do homem devorar o urso!

Na sua simplicidade crua, Habinas argumenta que é legítimo aplicar um princípio de reciprocidade no relacionamento entre homens e ursos, ainda que acarrete igualmente, de forma indireta, o reconhecimento de um certo tipo de

¹⁴ Idêntica motivação se pode ver no episódio sobre a peça de vidro inquebrável, abordado já no contexto da ‘violência preventiva’ (supra secção 4).

antropofagia em segundo grau: pessoas como ele são, na verdade, homens que devoram ursos que devoram homens. Esta hipótese torna-se mais consistente se for lida em conjunto com a parte final da obra, que decorre em Crotona. Com efeito, a cidade, que fora um antigo bastião do Pitagorismo e estava, portanto, habituada a preceitos vegetarianos, tinha-se transformado completamente, por ação dos caçadores de heranças, tornando-se no espelho de um campo de morte, marcada pela bestialização dos seres humanos, conforme se deduz, com uma clareza despudorada, das palavras do *uilius* a quem os sobreviventes do naufrágio de Licas solicitam pormenores sobre a cidade que têm diante de si (116.6-9):

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 divisos. Nam aut captantur aut captant. In hac urbe nemo liberos tollit, quia quisquis suos heredes habet, non ad cenas, non ad spectacula admittitur, sed omnibus prohibetur commodis, inter ignominiosos latitat. Qui uero nec uxorem umquam duxerunt nec proximas necessitudines habent, ad summos honores perueniunt, id est soli militares, soli fortissimi atque etiam innocentes habentur. Adibitis, inquit, oppidum tamquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi cadauera quae lacerantur aut corui qui lacerant’.

De facto, 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, portanto, a saber que todas as pessoas que encontrarem nesta cidade se repartem por dois grupos: ou são caçados ou andam à caça. Nesta cidade, ninguém cuida em ter descendência, pois quem possuir legítimos herdeiros não é admitido nos banquetes nem nos espetáculos. Pelo contrário, são-lhe vedadas todas as comodidades e terá de viver escondido entre as pessoas sem consideração pública. Mas os que nunca se casaram nem possuem parentes chegados, esses alcançam as maiores honrarias: ou seja, apenas eles estão aptos para os assuntos militares, eles apenas são valentes e detentores de virtude. Vocês dirigem-se — concluiu — 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, por conseguinte, um mundo estéril onde se não cura da vida, mas simplesmente se espera que as pessoas morram, para lhes poder devorar os haveres. A violência exercida sobre os semelhantes reveste-se, assim, de uma intensidade ainda maior, pois é acompanhada de um esvaziamento dos princípios basilares em que deve assentar a existência humana em sociedade, trocando-os por instintos primários de sobrevivência predatória. Por último e na mesma linha de raciocínio, o testamento de Eumolpo, com o qual termina a parte conservada da obra, acentua até ao extremo os indícios de bestialização

do ser humano, que já haviam sido indiciados pelas palavras de Habinas e do *uilicus* de Crotona (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 exceção dos meus libertos, só entrarão na posse dos bens que lhes leguei com esta condição: que cortem em pedaços o meu corpo e, na presença do povo, o devorem.

Aos que se afadigavam à sua volta, na ânsia de conseguirem presa de vulto, Eumolpo mais não deixará do que um corpo velho, curtido pelos anos, e a consciência de terem sido enganados por quem projetavam burlar. Mas era tal a ebriedade dos *captatores* com a expectativa de obterem riqueza que bem depressa houve quem estivesse disposto a seguir a cláusula do testamento.¹⁵ A insólita situação é tanto mais significativa se se tiver em consideração, como acima se dizia, que este último episódio acontece num antigo bastião do pitagorismo, habituado portanto à observância do vegetarianismo.¹⁶ Em contraponto a esse passado, os atuais Crotoniatas não só se alimentam de carne como 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 *topos* da retórica, torna-se difícil não considerar profundamente trágica e pessimista a cena final do *Satyricon*, bem como a imagem de violência extrema que transmite.

10. VIOLÊNCIA AUTOINFLIGIDA

Há vários momentos no *Satyricon* em que certas personagens exercem violência contra si mesmas, em contextos que estão, essencialmente, associados a querelas de natureza passional ou então a manifestações de ‘impotência’, seja de natureza física (sexual), seja ainda enquanto expressão simbólica da incapacidade para encontrar alternativas de fuga viáveis. Enquadra-se neste último tipo a hipótese, sugerida por Gíton, de optarem pelo suicídio, lançando-se ao mar, quando se apercebem de que não é possível escapar ao encontro com Licas (102.16). De resto, a tentação do suicídio, enquanto violência final contra a vida, é um arremedo frequente a que tanto Gíton como Encólpio recorrem

¹⁵ 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 Shey 1971: 81-84, e Conte 1992: 300-312. Sobre a questão dos *captatores captati*, vide Tracy 1980: 399-402; Nardomarinó 1990: 25-59.

¹⁶ Cf. Fedeli 1987: 20-21.

noutras circunstâncias. Assim acontece quando, ao ver-se aferrolhado no quarto da estalagem, Encólpio tenta enforçar-se, logo seguido por idêntico gesto da parte de Gíton, que tenta (provavelmente de forma simulada) seguir o mesmo destino do amante, golpeando-se com a navalha romba que arrebatara ao barbeiro de Eumolpo (94.7-15).

A automutilação é ponderada por estas mesmas personagens em outros momentos, de novo de forma mais convincente pelo narrador do que pelo seu jovem e inconstante amado. Com efeito, depois de perder a companhia de Gíton, Encólpio opta por se isolar durante três dias, durante os quais vive mergulhado em sentimentos de dor e desespero, ao mesmo tempo que desfere golpes contra o próprio peito (81.2-3). Por seu lado, Gíton ameaça castrar-se, como forma de pôr termo à contenda no barco de Licas, enquanto Encólpio ensaia de novo a via do suicídio, ainda que desta vez claramente simulado (108.10-12). A estes exemplos pode juntar-se também o comportamento arrebatado da *matrona* de Éfeso (111-112), já antes evocado a propósito da ‘violência performativa’ (supra secção 6). Além disso, todo este episódio assenta na tensão dialógica decorrente do confronto entre a violência autoinfligida como expressão de luto, que no extremo a conduziria à morte, e o apelo à vida consubstanciado na entrada em cena do soldado — que ora involuntariamente estimula, numa primeira fase, o *spectaculum* da autolaceração da viúva, como depois a consegue convencer a ceder à tentação da comida e da bebida, bem como a outras alegrias da existência humana.

Ainda assim, o exemplo mais justamente famoso de violência autoinfligida ocorre no momento em que Encólpio/Polieno, arrasado pelo segundo falhanço da tentativa de união a Circe, se enfurece *cum ea parte corporis* (132.7-15) que o deixou ficar mal e a vitupera diretamente, ameaçando cortar o mal pela raiz, para logo a seguir desculpar, com paralelos vários, essa atitude pouco dignificante, antecipando assim a possível censura dos “Catões”, numa argumentação que tem sido lida como Possível afloramento das convicções epicuristas de Petrônio.

11. VIOLÊNCIA DA NATUREZA

Ficaram para o final as manifestações de violência causadas pelas forças da natureza que, curiosamente, acabam por ter uma aplicação rara no *Satyricon*. Com efeito, esta variante conhece a sua única expressão clara na descrição do naufrágio que se abate sobre o barco de Licas (114.1-14). O tema do naufrágio corresponde, obviamente, a um recurso muito usado na escrita romanescas e na tradição literária desde Homero, que tem a vantagem, do ponto de vista narrativo, de possibilitar mudanças drásticas da ação. Com efeito, a morte de Licas durante a tempestade não apenas permite uma alteração profunda das relações de poder que se tinham desenhado no universo confinado do barco em viagem,

como ainda criará as condições para que os sobreviventes avancem para outras paragens, preparando assim a transição para o ambiente de Crotona.

Por outro lado, esta presença pouco significativa da força destruidora da natureza contribui, também, para cimentar a leitura de que as manifestações de violência no *Satyricon* estão, preferencialmente, ligadas à atuação humana. Distribuindo-se por uma tipologia variada e rica, as marcas da violência acompanham de perto a forma como os humanos se relacionam entre si, sendo também patente que muitos dos episódios de abusos e de embates entre pessoas são provocados por questões de natureza passional. Por comparação, a violência decorrente da intervenção dos deuses acaba por ser pouco expressiva. Ou seja, o imaginário recriado por Petrónio desenha uma sociedade frequentemente permeada pela insegurança e pelo receio, onde não se vislumbram portos realmente seguros. Mas esse sentimento de incerteza e de intranquilidade, que com alguma frequência conduz a atos de violência, é em grande medida criação humana, pois resulta sobretudo da forma como as pessoas se relacionam entre si e como estabelecem com mais facilidade estratégias de afirmação de poder e de influência do que redes de efetiva solidariedade entre iguais.

BIBLIOGRAFIA

- M. G. Bajoni (1990), “La scena comica dell’irrazionale (Petr., 61-63 e Apul., *Met.*, 1.6-19 e 2.21-30)”, *Latomus* 49: 148-153.
- A. Borghini (1991), “Lupo mannaro: il tempo della metamorfosi (Petr. *Satyr.* 62.3)”, *Aufidus* 14: 29-32.
- G. B. Conte (1992), “Petronio, *Sat.* 141: una congettura e un’interpretazione”, *RFIC* 120: 300-312.
- P. Fedeli (1981), “Petronio: il viaggio, il labirinto”, *MD* 6: 91-117.
- (1987), “Petronio: Crotone o il mondo alla rovescia”, *Aufidus* 1: 3-34.
- P. George (1966), “Style and character in the *Satyricon*”, *Arion* 5: 336-358.
- D. F. Leão (1998), *As ironias da Fortuna. Sátira e moralidade no Satyricon de Petrónio*. Lisboa: Colibri.
- (2006), *Petrônio. Satyricon*, introdução, tradução do latim e notas. Lisboa: Cotovia.
- W. de Medeiros (1993): “O Bom Cantor e as suas falácias — a história da Matrona de Éfeso”. In: *As línguas clássicas. Investigação e ensino — Actas*. Coimbra: 289-304.
- K. Müller e W. Ehlers (1995), *Petronius Satyricon*. München: Artemis.
- F. Nardomarinò (1990), “Petronio, *Satyricon* 141. Il testamento e la scelta necrofagica”, *Aufidus* 11-12: 25-59.
- G. Schmeling (2011), *A Commentary on the Satyricon of Petronius*, with the collaboration of Aldo Setaioli. Oxford University Press.
- H. J. Shey (1971), “Petronius and Plato’s *Gorgias*”, *CB* 47: 81-84.
- V. A. Tracy (1980), “*Aut captantur aut captantur*”, *Latomus* 39: 399-402.