

Cláudio Aquati

## O grotesco no *Satíricon*

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras Clássicas junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Zélia de Almeida Cardoso

São Paulo

— 1997 —

## **O GROTESCO NO SATÍRICO**

*Dicite aliquid belli (Trimalquião, Sat. 78.5).*

*À Rosângela, minha esposa.  
À Gabriela e ao Rafael, meus filhos.*

## Agradecimentos

*Agradeço sobretudo à Prof<sup>a</sup> Zélia de Almeida Cardoso, a quem devo este trabalho, pela segura orientação acadêmica, pelo apoio incansável e a compreensão das vicissitudes por que às vezes passou minha vida particular, contornando problemas e, mais que sugerindo, oferecendo soluções.*

*Agradeço também, de modo muito especial, à Prof<sup>a</sup> Ingeborg Braren, ao Prof. Eduardo Tufani, ao Prof. Claudiomar dos Reis Gonçalves, à Prof<sup>a</sup> Maria Zulma Kulikowski e, destacadamente, à Prof<sup>a</sup> Cristina Aquati Perrone, minha irmã, pessoas que em momentos importantes me auxiliaram desinteressadamente, creio que motivadas apenas pela correção e honestidade de seus procedimentos.*

*Agradeço, enfim, a pessoas que tenho na mais alta consideração como Prof<sup>a</sup> Leonilda Ambrozio, Antonio Carlos Aquati, Roseli de Azevedo, Maria Aparecida de Azevedo Demarchi, Prof<sup>a</sup> Mary E. Barnard, Prof. Omar Basabe, Prof. D. Thomas Benediktson, Prof<sup>a</sup> Luisa Campuzano, Prof. E. Courtney, Prof. Salvatore D'Onofrio, Prof. Fábio Faversani, Prof<sup>a</sup> Gisele Fernandes, Prof. Pedro Paulo de Abreu Funari, Prof<sup>a</sup> Teresa Maria Grubisich, Prof. Álvaro Hattner, Prof. William D. Howart, Prof<sup>a</sup> Valderez Gil Junqueira, Prof<sup>a</sup> Wanda Leonardos, Prof. José Guimarães Mello, Prof. Edison Lourenço Molinari, Prof<sup>a</sup> Maria Clara Paro, Prof<sup>a</sup> Sônia H. O. Piteri, Prof. Romildo Santana, Prof. Gareth Schmeling, Geni Emilia de Souza, Prof. José Alexandrino de Sousa Filho, Prof. Raymond J. Starr, Prof. Michael Winterbottom e o pessoal da Biblioteca da Unesp-Rio Preto, pessoas que, em diferentes etapas do trabalho, e das mais variadas formas, contribuíram para que eu apresentasse as considerações que se lerão neste trabalho.*



## Resumo

Certas manifestações no *Satíricon* apontam para uma mistura desordenada e em desarmonia com senso comum, considerado como uma tentativa de o homem organizar o mundo. Nelas, o grotesco mostra em desagregação o mundo interpretado por ele, e o homem desfigurado ou em processo de desfiguração. Se considerado como o reverso do sublime, o grotesco no *Satíricon* liga-se ao termo *nouus* (*Sat.*132.15) com que Petrônio define sua produção e excede os limites impostos pelas regras de seu tempo, numa atitude de inovação, subversão e ruptura dos valores estabelecidos, juntamente a uma pressão estabelecida por circunstâncias contraditórias que podem proporcionar novas discussões acerca do convencional: apresentando com o *Satíricon* circunstâncias especiais, sobretudo de exagero da realidade segundo os aspectos mais variados, Petrônio valoriza as transformações estético-literárias que desnudam e desafiam as convenções estéticas e os modelos de comportamento. O *Satíricon* aponta para o riso diante de realidades horríveis, desvios monstruosos de modelos humanos, mundo amoral e caótico e uma aparente existência sem sentido, opostas ao discurso oficial que as encobre. Repugnante e fascinante a um só tempo, a representação dessa abordagem está perpassada pelo grotesco, e permite a introdução de um novo modo literário para a expressão das eternas contradições do gênero humano e também para algumas inéditas condições de ambiência que, no caso do *Satíricon*, são bastante diversas dos meios oficiais e tradicionais, com cujos valores não se harmoniza. Petrônio banaliza todos os assuntos de que trata e denuncia comicamente muitos segmentos da sociedade entregues a intruções e embusteiros, mas seu procedimento literário não corresponde à indicação de um modelo de conduta, embora seja suficientemente forte para provocar reflexão, sem deixar de lado a diversão do leitor. A ruptura com o tradicional não significa que Petrônio esteja a favor do que revela; diferentemente a de um romance de amor, ele não esconde que a realidade romana nem sempre é «cor-de-rosa». Se a tradição não se refere ao feio, o exagerado, ao disforme, à sujeira, à mania, à doença, à depravação, então Petrônio o faz, e com recursos literários cuidadosamente escolhidos. Com aspectos colhidos da *simplicitas*, Petrônio escreve uma obra de múltiplos aspectos e voltada para o público culto. Embora não o adote, Petrônio não despreza o elemento clássico, mas isso não implica que ele o desautorize: ele os revisita e os reavalia. Assim, no *Satíricon*, ao contrário de um posicionamento ideológico anti-clássico, revigoram-se as tradições clássicas, não como modelo, mas como cabedal cultural. A produção desse novo texto com um formato específico e com novas perspectivas literárias, trai o despertar da consciência dos romanos de que a literatura, acompanhando novas formas de viver, fazia da épica um fenômeno já então impraticável. Considerando-se o caráter anticlássico que assume o *Satíricon*, as relações dialéticas que mantém tanto com a literatura elevada quanto com a literatura algo popular, e os recursos literários de que é dotado, parece natural a eleição da flexível sátira menipéia como seu veículo de expressão. Para Petrônio, adotar simplesmente os clássicos seria desprezar a evolução cultural e particularmente literária, e deixar de conduzir as mudanças da sociedade para ser conduzido por elas. Petrônio atinge com o grotesco um nível de sedução de que a simples sátira não seria capaz: chamando a atenção por meio do exagero e do inesperado não acusa, mostra. Com elementos comprometidos com a realidade e por meio da expressão sempre carnalizada da antítese, da hipérbole, do contraste, da paródia, aborda por todos os ângulos os problemas revelados pelo *Satíricon*. Opressor e oprimido nessa obra são desprezíveis, e, diante de uma tal representação da natureza humana, ao invés do constrangimento, o leitor do *Satíricon* experimenta o riso, mas não o riso liberado da comédia, já que a ordem não se restaura e os modelos humanos não se confirmam. No *Satíricon* existe sempre a ruptura da ordem, situação que, no entanto, nunca é restabelecida ou contornada, daí a viagem, a fuga a que sempre estão submetidos os anti-heróis petronianos.

## **Abstract**

Some manifestations at *Satyricon* suggest a disordered mass and a dissonance with the common sense, considered as an attempt, for man, to organize the world. At them, the grotesque shows the world interpreted by him in desintegration, and the man disfigured or becoming disfigured. If considered the reverse of sublime, the grotesque at *Satyricon* is attached to the term *nouus* (*Sat.*132.15) with whom Petronius defines his work and exceeds the limits imposed by the rules of his time, in an attitude of innovation, subversion and rupture of the established values, beside to a pressure established by contradictory circumstances that can provide new discussions about conventional: showing with *Satyricon* special circumstances, especially exaggeration of reality according to the more varied aspects, Petronius valorizes the aesthetic-literary changes that denude and challenge the aesthetic conventions and the patterns of behavior. *Satyricon* points out to the laugh in face of terrible realities, monstrous deviations of human models, chaotic and amoral world, and an apparent no meaning life, opposed to the official speech that hide them. Repugnant and fascinating at the same time, a representation of this approach is passed by the grotesque, and permits an introduction of a new literary manner to express the eternal contradictions of human kind and also to some new conditions of ambience that, in the case of *Satyricon*, are quite different of the official and traditional environments, with whose values it doesn't harmonize. Petronius make banal all the subjects he treats and denounces comically many segments of the society delivered to swindlers and deceivers, but his literary procedure doesn't correspond to an indication of a pattern of behavior, although it is strong enough to provoke reflection, without forget the recreation of the reader. The rupture with the traditional doesn't mean that Petronius is on behalf of what he reveals; differently of a love novel, he doesn't hide that Roman reality is not always a bed of roses. If tradition doesn't refer to the ugly, the exaggerated, the deformed, the dirt, the mania, the illness, the perversion, so Petronius makes it, and with literary recourses carefully chosen. With aspects picked from *simplicitas*, Petronius writes a multiple aspects work directed to erudite audience. Although he doesn't adopt it, Petronius doesn't despise the classical element, but this doesn't mean that he discredit it: he revisits and reevaluate it. By this way, at *Satyricon*, on the contrary of an anti-classical ideological position, the classical traditions are reinvigorated, not as a pattern, but as a cultural background. The production of this new text, with an specific format and with new literary perspectives, betray the awake of the Roman conscious that literature, following new ways of life, made epic a phenomenon already impracticable. Considering the anticanonical character that *Satyricon* assumes, the dialectical relations it maintains with erudite literature, as well as with a little bit popular one, and the literary recourses it has, it seems natural the chosen of a flexible menippean satire as its expression vehicle. To Petronius, just adopt the Classics would be despise the cultural evolution and mainly the literary one, and don't be conducted by the society changes, instead of conduct them. Petronius achieves, with the grotesque, a nivel of seduction that the simple satire would not be able: attracting attention by the exaggeration and unexpected, he doesn't accuse, but shows. With elements compromised with reality and by the always merry-maker expression of antithesis, hyperbole, contrast, parody, he approaches by all the ways the problems revealed in *Satyricon*. The oppressor and the oppressed in this work are both despicable, and in face of such representation of human nature, instead of constraint, the lector of *Satyricon* experiments the laugh, but not the free laugh of comedy, since the order isn't restored and the human models aren't confirmed. In *Satyricon* always exists the rupture of order, situation that, however, is never recovered or resolved, for that reason there's the travel, the escape, the petronian anti-heroes are always submitted for.

# Sumário

## ÍNDICE

### INTRODUÇÃO

#### PARTE I: FUNDAMENTOS

1. O grotesco
2. A ambiência do *Satíricon*
3. O romance na Antigüidade

#### PARTE II: O GROTESCO NO *SATÍRICON*

1. O grotesco no *Satíricon*
2. *Vita periculosa*
3. O tratamento de Quartila
4. *A Cena Trimalchionis*
5. Na cidade grega
6. Licas: do reencontro ao naufrágio
7. Em Crotona

### CONCLUSÃO

### BIBLIOGRAFIA

# Índice

<b>Introdução</b> .....	9
<b>Parte I: Fundamentos</b> .....	17
1. O grotesco .....	18
2. A ambiência do <i>Satíricon</i> : a época de Nero .....	46
3. O romance na Antigüidade .....	71
3.1. Considerações preliminares .....	71
3.2. O romance grego .....	75
3.2.1. Origens e ambiência .....	75
3.2.2. Contornos, conformações, fontes .....	83
3.3. O romance latino .....	93
3.3.1. O <i>Satíricon</i> , de Petrônio .....	93
3.3.2. <i>Metamorfoses</i> , de Apuleio .....	117
<b>Parte II: O grotesco no <i>Satíricon</i></b> .....	126
1. O <i>Satíricon</i> e o grotesco .....	127✶
2. <i>Vita periculosa</i> (Sat.1-15) .....	147
2.1. Pórtico (Sat.1-6) .....	147
2.2. Prostíbulo (Sat.6-11) .....	155
2.3. Pousada (Sat. 9-11) .....	159
2.4. Mercado (Sat.12-15) .....	163
3. O tratamento de Quartila (Sat. 15-26) .....	169
4. <i>A Cena Trimalchionis</i> (Sat.26-78) .....	188
5. Na cidade grega(Sat.79-99) .....	285
6. Licas: do reencontro ao naufrágio (Sat.100-115) .....	306
7. Em Crotona (Sat.116-141) .....	335
7.1. Os caçadores de herança (Sat. 116-118; 125; 141) .....	335
7.2. Circe (Sat.126-139) .....	342
7.3. Filomela(Sat.140) .....	361
<b>Conclusão</b> .....	369
<b>Bibliografia</b> .....	379

## Introdução

Essa estranheza do *Satíricon*, esse seu fascínio que há quase dois milênios parecem seduzir seus leitores, inquietando-os e desconcertando-os, de onde provêm? E o seu caráter não-canônico, talvez subversivo, como se constrói?

Buscando respostas a essas indagações que me parecem fundamentais, encetei uma pesquisa que me levou a uma investigação acerca dos elementos da obra que motivariam esses sentimentos aliados, ainda que contrapostos, e descobri que esses elementos me conduziam a uma velha questão da arte: o grotesco. Aprofundando-me com Bakhtin, Kayser, Thomson, Harpham, Stallybrass e White e muitos outros teóricos em diversas proposições que buscavam entender o fenômeno do grotesco, novas descobertas revelaram-me, então, que uma série de elementos poderiam ser acrescentados para explicar minha estranheza inicial. Assim, à medida que eu lia e relia o *Satíricon*, mas também refletia acerca das considerações sobre o grotesco, parecia abrir-se um caminho — ainda que eivado de dúvidas, mas de amplas possibilidades — para uma interpretação da obra do *Arbiter*. Foi desse diálogo permanente entre a leitura do *Satíricon* e a reflexão sobre o grotesco que surgiram as considerações que se apresentam neste trabalho, que não espero nem acredito revolucionem as questões colocadas até hoje a respeito do *Satíricon* e ainda menos a respeito do grotesco, mas que representam uma leitura bem particular — prazerosa — da obra latina, e que em alguma medida podem suscitar interesse àqueles que ainda se detêm em especulações a fim de compreendê-la melhor.

Assim, convencido da validade desse diálogo, neste trabalho pretendo demonstrar que (e como), concatenados na composição do *Satíricon*, elementos constituintes da estética do grotesco participam destacadamente de sua mensagem de caráter carnavalesco, humorístico, e que ultrapassa a sátira na reflexão e discussão acerca da



## Introdução

realidade.

A fim de formalizar um tal produto, isto é, formular uma leitura crítica da obra tendo em conta a postura possível do autor em face do problema central estudado, consta deste trabalho uma discussão acerca da contribuição teórica de muitos pesquisadores para a compreensão do fenômeno do grotesco. Como lá deixo claro, há de se perceber que não elegi este ou aquele teórico como guia para minhas reflexões, mas que ecleticamente procedi a uma amalgamação de conceitos que fossem os mais proveitosos em relação à exegese e análise crítica que conjuntamente fazia do *Satíricon*. Afinal, muitos desses teóricos consideram que o grotesco é capaz de uma tal mutabilidade que acaba por assumir uma infinidade de formas. Posso dizer, pois, que este trabalho, em seu conjunto, é fruto de um diálogo entre a teoria de que dispunha e o texto que eu procurava desvelar. Assim, tanto a conceituação que logrei apresentar na primeira parte marca a interpretação que ora apresento do *Satíricon*, como também essa mesma interpretação em muitos momentos houve por influenciar na própria conceituação que aos poucos ganhava corpo. Uma parte supõe a outra. Dessa forma posso igualmente afirmar que, ao invés de historiar o grotesco e buscar para ele uma exaustiva definição, obtive um conceito operacional cuja aplicação resultou na interpretação que se lerá neste trabalho de pesquisa, evidentemente cercada de outros cuidados, como o estudo de suas fontes e de sua ambiência.

Independentemente do caráter eclético adotado para a elaboração de uma conceituação do grotesco, não deixa de ser importante revisitar<sup>1</sup>, ainda que muito rapidamente, a concepção de alguns teóricos de maior vulto que se dedicaram ao estudo desse objeto.

Kayser (1986)<sup>2</sup> argumenta que o grotesco representa o mundo transfigurado, uma configuração onde o aparentemente razoável parece perder o sentido, ao passo que os objetos, seres e sentimentos que eram familiares ao ser humano se vão distanciando no estranhamento que salienta o caráter incompreensível e inexplicável da

<sup>1</sup> Aqui obedeco à ordem cronológica do aparecimento de suas obras.

<sup>2</sup> KAYSER, Wolfgang. *Das Groteske — Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Gerhard Stalling: Göttingen, 1957.

## Introdução

realidade. O crítico alemão é contundente e afirma fundamentais do grotesco algumas características como, por um lado, a monstruosidade e a exacerbada desarmonia dos elementos, em conjunto com uma mistura de domínios e fusão de elementos contraditórios, suficientes para criar um mundo desordenado, destituído de qualquer lei que o possa dirigir; por outro lado, a alteração e mesmo dissolução das ordens e das proporções, efeitos favorecidos pela inversão de valores entre o material e transitório e o espiritual e permanente.

Bakhtin (1987)<sup>3</sup>, contradiz e critica a conceituação de Kayser, por considerá-la quase tão-somente aplicável ao grotesco romântico, com sua vertente terrível. Para Bakhtin não se pode descurar da vertente popular do grotesco, na qual o riso e o prazer são essenciais, atribuindo-lhe uma significação positiva, regeneradora, criadora. O riso — elemento essencial do grotesco — no entanto, suporta um componente de terror, repugnância e medo, o que justificaria as impressões de Kayser, e que em última instância aproxima o ponto de vista teórico dos dois críticos como complementares. Segundo Iehl (1988, 98-9), “Bakhtin e Kayser, por mais diferentes que sejam, convergem para detectar no grotesco uma força, uma intensidade que traduz muito bem a noção baudelairiana de vertigem grotesca”. A alegria e a jocosidade do grotesco lhe conferem um caráter não oficial de liberdade e impunidade excepcionais, liberado especialmente no carnaval, que se torna, assim, a expressão do grotesco por excelência, com seu caráter transgressor, riso ambivalente, alegre, escarninho, apontando para as degradações, isto é, transferência para o plano material e transitório, mundano, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. Segundo Bakhtin, algumas características podem ser eleitas como fundamentais do grotesco, tais como o exagero e a hiperbolização do corpo. É também característica do grotesco a inversão das hierarquias corporais, em que o todo se diferencia das partes e corpo e mundo se aproximam num processo facilitado pelas excrescências corporais, atribuindo

<sup>3</sup> BAKHTIN, M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja Kul'tura Srednevekovija i Rennansa*. Moscou, 1965.  
Primeira edição na Europa ocidental: BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Cambridge Mass.: M.I.T. Press, 1968. (Cf. Faraco, 1988, 14).

## *Introdução*

ao corpo um caráter de incompletude.

Thomson (1972) assegura que o termo «grotesco» não tem um significado constante, muito embora seja possível distinguir certas noções recorrentes sobre ele, como as características que julga mais consistentes, como a desarmonia, representada nas formas de conflito, choque, mistura de heterogêneos, combinação ou junção de disparates, ou a irresolução dos conflitos: o grotesco, além de mescla de elementos díspares, apresenta um conflito irresoluto, o que intensifica seu impacto, entre o cômico e o terrível. Assim, o grotesco provoca a um só tempo repulsa e divertimento, riso e horror. O impacto e o choque do grotesco são uma arma agressiva num contexto satírico, paródico, burlesco ou de pura invectiva; confundem e desorientam; atraem o leitor para sacudi-lo de formas costumeiras de percepção do mundo e para confrontá-lo com algo radicalmente diferente, uma perspectiva perturbadora. Em decorrência de uma pretensa falta de gosto e uma distorção gratuita ou forçada, exagero sem sentido, em resumo, fuga à normalidade, considera-se o grotesco ofensivo, incivilizado, indecente e ultrajante. A desarmonia, extravagância, exagero são as características básicas do grotesco apontadas por Thomson, que ainda acrescenta serem essas características inquietantes, diante da impossibilidade de elas se separarem do mundo real, isto é, se o texto literário constitui uma fantasia criada pelo autor, sem traços de conexão com a realidade, então a vinculação entre esse texto e o grotesco é praticamente inexistente.

Harphram (1982) considera híbrida a arte do grotesco, isto é, uma idéia simples e mutável capaz de assumir uma multidão de formas: porque nele não é possível reconhecer uma figura distinta, mas simultaneamente várias, cujo resultado é a ambigüidade, a confusão, a superabundância de detalhes, o grotesco freqüentemente se situa no choque entre as estreitas limitações da forma e um rebelde conteúdo que se recusa a se cercear. Se a confusão é completa, o grotesco inexistente; se a confusão não é absoluta, e temos pelo menos uma mínima noção de unidade e equilíbrio no meio da estranheza da forma, então temos o grotesco, daí o meio-formado, o perplexo, o sugestivamente monstruoso. Ao grotesco pode haver reações de



## Introdução

medo ou de riso, ou de ambos os sentimentos: formas grotescas quase sempre inspiram reações emocionais ambivalentes. Harphram acrescenta à questão do grotesco, visto como uma forma de paródia, a noção de marginalidade e centralidade, isto é, o grotesco, considerado essencialmente não-convencional habita as margens, as bordas, as zonas ambíguas; ao passo que o considerado convencional<sup>4</sup> está no centro. Se, admite Harphram, para algumas idéias existe coerência no centro enquanto uma pequena dispersão domina as extremidades, o grotesco é o reverso, pois diante dele se experimentam certos problemas metodológicos, ou seja, embora o grotesco nunca seja algo fixo ou estável, mas sempre um processo, uma progressão, é relativamente fácil de reconhecê-lo, contudo difícil é sua apreensão direta, teórica.

Stallybrass e White (1986) procedem a uma aplicação dos conceitos de Bakhtin a um contexto social e exploram as polaridades simbólicas do sublime e do ordinário para obter as diretrizes de um exame das relações entre o corpo humano, as formas psíquicas, o espaço geográfico e a formação social. Eles demonstram que esses domínios, construídos dentro de hierarquias de alto e baixo, interrelacionadas e dependentes, nunca são inteiramente separáveis: transgredindo as regras da hierarquia e ordem em algum desses domínios, os autores asseveram que não só é provável haver conseqüências nos outros três, como também, em certas instâncias, interpenetram-se para produzir mudanças políticas. Fazendo a oposição entre discurso clássico e discurso grotesco concluem que, por um lado, o clássico se apresenta elevado, sério, refinado, puro, homogêneo, fechado, completo, proporcionado, simétrico, digno, decoroso; por outro lado, que o discurso grotesco se apresenta impuro, vulgar, mascarado e confuso, irresponsavelmente mutável, indecente e exorbitante. Para eles, o grotesco é o mundo negado, marginal, da sujeira, da prostituição, da enfermidade, o mundo do outro, enfim. No espaço geográfico essa caracterização se reflete na divisão da cidade, onde os subúrbios se tornam o lugar da repugnância, mas também do fascínio, pólos gêmeos do processo.

<sup>4</sup> Segundo a definição de Ferreira (1994): «Convenção: 3. Tudo aquilo que é tacitamente aceito, por uso ou geral consentimento, como norma de proceder, de agir, no convívio social; costume; convenção social».

## Introdução

Similarmente, na topografia social as fronteiras são simultaneamente estabelecidas e transgredidas, formando divisões sociais tais como alto e baixo; cortês e ordinário, pureza e hibridismo social, corpo clássico e corpo grotesco. O realismo grotesco apresenta o corpo humano como múltiplo, inchado, maior ou menor que o usual, protuberante e incompleto; a massa corporal conspurcada pelos orifícios como a boca, o nariz, o ânus e as regiões baixas como a barriga, as nádegas, a genitália, mas com prioridade sobre as regiões elevadas como cabeça, espírito, razão. Esse modelo mostra o corpo grotesco sempre em processo, sempre começando, criatura móvel e híbrida, desproporcionada, exorbitante, ultrapassando todos os limites, obscenamente descentralizado e desequilibrado, figurativa e simbolicamente fonte de exagero e inversão. Como o corpo clássico é sempre representado como alto, inserido e central, o grotesco designa o marginal, o baixo e o fora de perspectiva, de modo que entram nesse panorama grotesco o louco, o criminoso, o doente, o rebelde, o sexualmente transgressivo. Dois modelos para o grotesco são aventados, pois. Num primeiro modelo, em que se acirra a disjuntiva relação de clássico e grotesco — o sujo, o excessivo, o transgressivo — o grotesco é simplesmente o oposto ao clássico — é o outro para a série de valores e formas que produzem o clássico. O outro e o próprio se vêem emaranhados numa zona instável, inclusiva, heterogênea e perigosa. Num segundo modelo, o grotesco forma-se por intermédio de um processo de hibridização ou mistura de opostos binários, particularmente de alto e baixo, em que há uma fusão heterodoxa de elementos usualmente percebidos como incompatíveis.

Tendo em vista, pois, que a conceituação sobre a qual erigi minhas considerações acerca do *Satíricon* tem origem em teóricos modernos, merece esclarecimento um aspecto desta pesquisa que pode parecer contraditório, qual seja, a aplicação de conceitos modernos na análise crítica de uma obra antiga.

Duarte (1993, 135), em seu estudo sobre Aristófanes, alerta para questão semelhante, argumentando que existe uma “problemática teórica que implica o estudo de um escritor grego clássico à luz destes conceitos, uma vez que a Antiguidade carece de um termo que

## Introdução

corresponda ao grotesco, e as alternativas deixam muito a desejar, isto é, os termos que se poderiam aplicar ao conceito na verdade abrangem apenas um aspecto isolado. Isto porque o grotesco se tornou objeto de análise recentemente, há dois séculos apenas, enquanto a conceituação do sublime se confunde com o classicismo greco-romano, seu referencial obrigatório. Por isso, se o estudo do sublime deve partir da própria Antigüidade, sua fonte, o mesmo não vale para o do grotesco". Não entanto, como assevera pouco depois<sup>5</sup>, "o grotesco é intrínseco à comédia antiga, cuja temática se prende ao mundo material, à vida terrena e às necessidades fisiológicas, mais do que às espirituais. A personagem cômica se entrega à glotonaria e à embriaguez. Além do ventre, sua maior fonte de prazer é o sexo. Com isso, o baixo corporal está sempre em foco. (...) Também predominam nas comédias as imagens híbridas, representadas pelas fusões entre seres de natureza diversa", caracterização perfeitamente coerente com o pensamento moderno, como se pôde perceber pelo panorama traçado acima. Ora, se o termo «*grotesco*» é proveniente do termo italiano «*grotta*», designativo de pinturas de caráter estranho encontrados a partir de escavações de grutas italianas no final do séc. XV, e de modo geral aponta para elementos extravagantes e licenciosos, como expressão de um mundo ora cômico, ora aterrorizador, ora repugnante que se entressacha na normalidade da vida cotidiana<sup>6</sup>, não é menos verdade a orientação de Kayser (1986, 17) acerca do «grotesco, objeto e palavra», quando observa que "aqui se pode descurar do fato de que o fenômeno é mais antigo que o seu nome e que uma história completa do grotesco deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes!) e outras manifestações poéticas". Assim, quando me proponho a também contribuir para estender as análises do grotesco para a Antigüidade, posso afirmar que, apropriando-me das palavras de Sell (1984, 279) em seu trabalho sobre o grotesco em Sêneca e Lucano, "(...) este trabalho não tenta impor uma linguagem crítica moderna sobre trabalhos da antigüidade clássica; o conceito contemporâneo de grotesco será usado como um instrumento heurístico" a fim de responder às questões fundamentais que

<sup>5</sup> Duarte, 1993, 139.

<sup>6</sup> Cf. Kulikowski, 1991, 06.

## Introdução

coloquei no princípio, isto é, uma abordagem da estranheza e o fascínio ainda exercidos pelo *Satíricon* nos leitores modernos.

Por fim, a título de esclarecimento acerca de procedimentos formais deste trabalho, desejo ainda salientar que a tradução dos trechos selecionados do *Satíricon* é sempre minha<sup>7</sup>, excetuadas aquelas que, por alguma particularidade, achei por bem adotar, anotando a fonte, evidentemente. O texto latino utilizado nessas referências é o estabelecido por Ernout (1950). A fatura de inserções desses trechos no trabalho se deve, sem dúvida, à necessidade de acribia que atribuo a uma análise literária: sem trechos que comprovem as ilações que proponho julgo perder o esforço todo o valor. Ao lado desse procedimento, optei sempre — responsabilidade minha, portanto — por traduzir os autores estrangeiros aos quais recorri, sem contudo descurar, ainda, do rigor do trabalho científico, visto que as referências bibliográficas sempre acompanham cuidadosamente essas traduções.

---

<sup>7</sup> As traduções de trechos da *Cena Trimalchionis* são em geral retiradas de minha Dissertação de Mestrado (Aquatí, 1991).

# **Parte I**

## **Fundamentos**

# 1. O grotesco

As considerações acerca da configuração do grotesco serão elaboradas em duas etapas: primeiro, neste capítulo, se darão de maneira genérica, numa abordagem lata, a fim de se estabelecer, assim, uma ligação entre a teoria estudada e minha própria interpretação<sup>8</sup>; depois, no capítulo «O *Satíricon* e o grotesco» essas considerações se ligarão mais especificamente ao *Satíricon*, como auxílio para uma primeira abordagem da obra em questão, processo que se completará nos seis capítulos subseqüentes, em que as noções acerca do grotesco serão aplicadas a diferentes episódios da trama do *Satíricon*. Deverei cumprir essa tarefa fundamentado não só nos principais críticos e teóricos, mas em todos os autores que em sua pesquisa e crítica acenaram ao menos com um dado para a compreensão de meu objeto de estudo.

A princípio é importante observar que a configuração do grotesco depende de traços que, justamente por serem tomados em conjunto, se associam numa manifestação grotesca. Vale dizer, pois, que o grotesco resulta de uma soma e de um enredamento de traços realizados conforme uma harmonia própria; esses mesmos traços, contudo, isoladamente poderiam não refleti-lo. O grotesco resulta, “em todo caso, da relação dialética de tensão entre opostos” (Kayser-Lenoir, 1977, 18)<sup>9</sup>.

Então, quais são os elementos que, reunidos numa dada forma, resultariam numa configuração grotesca? Que forma seria essa, capaz de transformar elementos isolados num conjunto grotesco? Por que mecanismos uma obra pode ser considerada grotesca e que

---

<sup>8</sup> Evidentemente, será muito difícil desvincular por completo a trajetória dessas considerações de um pensamento voltado para a Antigüidade e, sobretudo, para o *Satíricon* de Petrônio. De resto, não é inútil adiantar agora parte do vocabulário com que me referirei às noções que abordarei no exame da questão do grotesco: senso comum e transgressão, ordem e desordem, justaposição de opostos e tensão entre polaridades, carnavalização literária e dialogismo, ambivalência e ambigüidade, rebaixamento, deformação, dogmatismo, paródia.

<sup>9</sup> Como disse na «Introdução», apresento sempre minha tradução para o português dos trechos de autores estrangeiros de que me servi para elaborar este trabalho.



interpretação ou interpretações fazer dela a partir dessa verificação?

A resposta<sup>10</sup> parece advir de uma dupla consideração da recepção: além do Leitor, levo em conta o Artista, que julgo o primeiro leitor da obra. Essa primeira leitura se dá justamente no momento da concepção da obra, quando ela se confunde com o mundo que interpreta. Dessa forma, para compor algumas idéias sobre o grotesco e localizar os elementos pertinentes na obra, perscrutarei em sua gênese<sup>11</sup> os valores assumidos e os ideais estéticos aos quais se prende a manifestação artística em questão.

Devo, entretanto, discutir as bases para esse estudo. Do grotesco, em sua evidente<sup>12</sup> ligação com o cômico, participam elementos do feio? E do belo? Penso nessa oposição a princípio em razão de que as teorias acerca do cômico apontam amiúde para as noções de incongruência, conflito, justaposição de opostos. (Thomson, 1972, 21). Na verdade, em tese, participam ambos, conforme sua harmonia. Segundo Harpham (1982, xvii), “ainda que confinemos o estudo a problemas estéticos e metodologias, nós ainda nos confrontamos com uma estonteante variedade de possibilidades: o decadente, o barroco, o metafísico, o absurdo, o surreal, o primitivo; ironia, sátira, caricatura, paródia; a Festa dos Loucos, o Carnaval, a Dança da Morte — todas idéias tributárias afunilando para um centro ao mesmo tempo infinitamente acessível e infinitamente obscuro”.

O grotesco participa, então, de um jogo que camufla suas origens e natureza e dificulta sua apreensão para a análise. Segundo Harpham (1982, 44-5), “a essência do *grotesche* [...] é que ele não pode ter sinais evidentes. Longe de estar confinada a um tempo, lugar e modo estético específicos, sua mensagem, em formas infinitamente diluídas,

<sup>10</sup> Como se verificará, segundo Jennings (1963, 11), o mecanismo de harmonização dos elementos contraditórios é a chave para a compreensão do grotesco.

<sup>11</sup> A gênese de uma obra envolve o público coetâneo e toda a questão da contextualização, pois ao lado da extrapolação da leitura para a época das diferentes leituras, resta sempre uma explicação da obra à luz da época de sua produção.

<sup>12</sup> A definição básica do termo em língua portuguesa, elaborada por Aurélio B. Holanda já contempla essa relação: “Grotesco (adj.) Que suscita riso ou escárnio; ridículo” (Lacerda e Geiger, 1994, s.v. grotesco). Segundo Iffland (1982, 31), na linguagem corrente o termo é em geral empregado não tanto em relação ao totalmente horroroso, mas ao repugnante e de alguma forma risível. Já Guerlac (1985, 47) acredita que “o grotesco é definido e reconhecido no uso comum como uma série de obstáculos ao pensamento estruturado”.

pode ser encontrada em qualquer lugar, de modo que o grotesco, já que é uma propriedade de uma série de artefatos, é agora quase ilimitado em suas possíveis aplicações”. Dessa forma, traços que podem não ser grotescos formam o grotesco; tomados, porém, em outra disposição, poderiam não mais formá-lo. Ou, como ainda observa Harpham (1982, xv), as formas da idéia do grotesco “não são puramente grotescas, além disso, o grotesco ocupa-as como um *elemento* uma espécie de confusão”.

Todavia, segundo Jennings (1963, 11), “já que teorias sobre o grotesco têm sempre flutuado entre idéias de horror rasgado e bufonarias ridículas, [...] é razoável supor que essas tendências aparentemente contraditórias estejam combinadas no próprio fenômeno e que o mecanismo de sua combinação seja a chave para a sua compreensão”. Nesse mesmo sentido, Esslin (1968, 293) nota que “em todo o vasto mundo do subconsciente, a poesia e a crueldade, a ternura espontânea e a destruição estão sempre intimamente ligadas”.

Mas é válido fazer indagações acerca do feio, ou do belo<sup>13</sup>, já que se pode perseguir a criação do belo por intermédio do estranho e demoníaco (Tucker, 1975, 887), e que a beleza nem sempre é tranqüila, conforme testemunham tantas heroínas das mais diversas narrativas, tais como Helena, Psiquê ou Capitu. Além disso, como aponta Harpham (1982, xviii), “muitas pessoas poderiam pensar que fealdade poderia ser um pré-requisito mínimo [...], mas é um preconceito moderno”, e cita, como contra exemplo, o grotesco da renascença, que buscou ser, “antes de tudo, simplesmente belo”.

Não obstante, desconhecer o que seja a vida ou o que seja a morte nunca impediu a discussão desses temas tão polêmicos quanto indemonstráveis, fundada ou não em bases lógicas.

E não se pode esquecer que em todos os tempos sempre houve um «senso comum» que, embora absolutamente impossível de isolar e identificar em sua totalidade, sempre foi aproveitado nas mais diversas manifestações — no que interessa agora, artísticas, literárias — garantindo a aceitação da obra de arte como tal.

---

<sup>13</sup> Como se verificará, liga-se à questão do feio e do belo a questão do alto e do baixo.



Nessa questão, é preciso também ter em mente a observação de Guarinello (1986, 49) de que “a história da adoção de hábitos, práticas sociais e objetos que, por sua novidade e distinção, por seu caráter exclusivo e excludente, exprimem e legitimam a posição social da classe superior”: na relação entre poder sócio-econômico e poder cultural em geral são os mais poderosos grupos sócio-econômicos que acabam por designar o que se deve entender por alto e baixo<sup>14</sup>. Duarte (1993, 136) assevera que a contraposição entre alto e baixo faz parte de uma tendência do ser humano em pensar espacialmente o mundo: “o eixo vertical é intrinsecamente axiológico. O alto representa o lado positivo; o baixo, o negativo<sup>15</sup>”.

Já que o grotesco coloca em questão o problema da adequação das maneiras como o homem organiza o mundo, “dividindo o *continuum* da experiência em porções passíveis de reconhecimento” (Harpham, 1982, 03), a busca do senso comum é fundamental<sup>16</sup> em virtude de sua importância na tentativa de o Homem organizar o mundo em sociedade, cuja coerência se dá na medida em que se ajustam suas estruturas sociais e seus códigos de comunicação (Sodré, 1971, 11-2). O Homem sempre procura encontrar no Outro a confirmação de sua

---

<sup>14</sup> É preciso ter em mente que, como afirmam Stallybrass e White (1986, 04), “[...] os mais altos discursos são normalmente associados aos mais poderosos grupos sócio-econômicos existentes no centro do poder cultural. São esses grupos que assumem a autoridade de designar o que deve ser considerado como alto e baixo na sociedade. É isso o que Raymond Williams chama de *inerente modo dominante* e é isso que tem o prestígio e o acesso ao poder que habilita-o a criar as definições dominantes de superior e inferior. É claro que o *baixo* (definido como tal pelo alto precisamente por se confirmar como *alto*) pode bem visualizar as coisas diferentemente e tentar impor uma visão oposta através de uma hierarquia invertida”. Não se deve esquecer, também, de que o termo «clássico» se origina da oposição entre *classicus* e *proletarius* efetuada por Aulo Gélcio (7.13.1) ao se referir às divisões dos cidadãos por obra de Sêrvio Túlio baseadas na fortuna pessoal. Aí *classicus* era o cidadão de primeira classe, da elite detentora da riqueza e do poder (cf. Brandão, 1992, 63).

<sup>15</sup> Souza (1993, 129) supõe que o “mundo alheado” de Kayser seja exatamente a perda dos referenciais espaço-temporais que asseguram ao sujeito a familiaridade com a realidade.

<sup>16</sup> Como avaliar o senso comum da Antigüidade? Uma boa pista para essa investigação parece residir nas obras da literatura grega e latina a nós legadas. Afinal, o que costuma escapar ao senso comum corre o risco de ser censurado. Um exemplo disso é o próprio *Satiricon*, que chega até nós como uma obra de exceção, milagrosamente resguardada em alguns trechos. Possivelmente sobre o *Satiricon* exerceu-se poderosa censura a partir do senso comum, ou daqueles que buscavam dirigir esse senso, o que não aconteceu com outras obras, como as clássicas (cujo designativo já demonstra a consagração pelo senso comum).

própria cosmovisão, e, ao mesmo tempo, em relação a esse Outro, também torná-la paradoxalmente cada vez mais individualizada, consoante seu ato criador, ultrapassagem dos códigos. Brandão (1992, 78) observa que “mesmo o diferente deve, contudo, incluir-se no sistema de relações para adquirir o reconhecimento”. Afinal, a sociedade, segundo Moles (1975, 14), torna-se conhecida sobretudo pelo contato com o Outro e seus objetos culturais<sup>17</sup>. É o caso, por exemplo, da publicidade, que nada faz senão pesquisar esse senso comum, na busca de uma «pedra filosofal» que significaria a apreensão do gosto humano tomando-se por base esse senso e então conseguir agradar — ou mesmo desagradar, conforme a estratégia — a todos a um só tempo<sup>18</sup>, ou, como assegura Baudrillard (1992, 185), “o Outro é o que me dá a possibilidade de não me repetir ao infinito”.

O grotesco pode ser então “apresentado como signo do excepcional, como um fenômeno desligado da estrutura da nossa sociedade” — pode ser [...] “visto como o signo do outro”, uma expressão de tudo o que vem a “romper os cânones preestabelecidos por uma Ordem” (Sodré, 1971, 73-7), expressão da desordem<sup>19</sup>, pois, e da irracionalidade<sup>20</sup>. E é bem verdade que nem todo o pensamento é dominado pela razão: ora, a expressão de um pensamento nesses moldes representa transgredir a própria organização do mundo, fato interdito; resulta, enfim, negar o próprio senso comum. “Aqui — fala Sodré (1971, 78) — o mito se disfarça para agir: em seu mecanismo dualista de julgamento, o grotesco e o novo (a vanguarda, por exemplo) identificam-se na mesma categoria do teratológico, do condenável.

---

<sup>17</sup> Moles (1975, 12-13) admite que a noção de cultura “inclui todo um inventário de objetos e serviços que levam a marca da sociedade, que são produtos do homem e nos quais ele se reflete”. Citado por Gonçalves (1996, 19), Burke (1989, 15) explica que a cultura abrange um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados.

<sup>18</sup> Sodré (1971, 31) identifica o “bom-senso como uma das manifestações da ideologia da Ordem estabelecida”.

<sup>19</sup> Segundo Kayser (1986, 59), “o grotesco [...] destrói fundamentalmente as ordenações”.

<sup>20</sup> Com as expressões «desordem» e «irracionalidade» não penso em atribuir, por minha conta, um julgamento de valor à configuração do grotesco. É claro, esses valores serão conflitantes com valores eufóricos do senso comum entrevisto na manifestação (artística). Na verdade, dependendo da manifestação artística em questão, o grotesco poderá ser um meio de pregar-se ou de condenar-se a transgressão do senso comum. Como afirma Karátson (1977, 170), “[...] na linguagem das belas artes *grotesco* é um termo técnico ao qual não se liga nenhum julgamento de valor favorável ou desfavorável”.

É na Ordem que o mito se aloja, mas no grotesco que se evidencia”.

O grotesco, pois, deve exibir aspectos cujos elementos mostrem a trajetória de uma desagregação do mundo e uma desfiguração do Homem, não sendo estritamente necessário apontar para qualquer correção dessa trajetória, conforme mostra Kayser-Lenoir (1977, 31), afirmando que com o grotesco desaparece o propósito didático e o conflito fica restrito ao mundo de máscaras e personagens. Iffland (1982, 46) assevera que, “diferentemente do satírico, o escritor ligado ao grotesco não analisa e ensina em termos de certo e errado, verdadeiro ou falso, nem tenta distinguir entre eles. Ao contrário, busca demonstrar sua inseparabilidade”. Além disso, nesse passo, insiste nos efeitos desconcertantes, desorientadores e esmagadores, que se opõem ao didatismo de uma sátira, afirmando o caráter anti-racional do grotesco, o que não conduz à compreensão dos pontos focalizados pela crítica, mas pode levar o leitor a confundir-se dominando sua atenção. Em decorrência da própria construção e conteúdo, porém, muito embora freqüentemente se observe esse descaso pelo didatismo e mesmo sua falência, acaba por afluir à obra uma crítica inerente aos costumes e aos meios de vida. Por isso, na formulação do grotesco a conjugação de seus elementos pode resultar em caricatura ou denúncia realista. Também Bakhtin observa a despreensão ao dogmatismo, no seu caso, em relação a Rabelais, dando ênfase à carência de perfeição e formalidade construtoras do mundo estável<sup>21</sup>.

Por outro lado, o grotesco não produz o efeito moral e purificador semelhante ao da tragédia clássica; suas situações, muitas vezes de extrema intensidade e violência, não contribuem para que aflorem os sentimentos de terror e piedade dos espectadores; apenas, como ensina Diego (1986, 136), o riso liberador através do humor negro, que se confunde com o reconhecimento do absurdo.

O riso ou o aborrecimento que acompanham essa trajetória desequilibrada do Homem são os primeiros sintomas da

---

<sup>21</sup> Como afirma Bakhtin (1987, 02), “as imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de caráter não oficial: não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada”.

transgressão do senso comum, representado pela quebra de expectativa quanto aos modelos de decoro social e costumes, implicando assim o absurdo e a incongruência (Jennings, 1963, 19) e denunciando a insegurança e a debilidade do sistema a que pertence (Lo Cicero, 1976, 13). Essa insegurança e debilidade também captava Kayser (1986, 31), ao comentar os efeitos psíquicos do grotesco segundo Wieland, isto é, “várias sensações, evidentemente, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental, [...] um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum”.

A formulação, construção, expressão e recepção do grotesco dependem em larga medida de uma determinada época e cultura, no que há concordância com o pensamento de Bakhtin, para quem o texto é considerado objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto histórico e social (Barros, 1994, 01). Brandão (1992, 118), discorrendo sobre a interrelação entre tradição, gênero literário e senso comum, faz com que este último conceito equivalha ao de «expectativa», e alerta que esta não deve ser “algo de pulverizado no plano individual de obras e de leitores”, mas deve corresponder a um senso comum, com “uma dimensão participativa supra-individual e diacrônica [...] integrada na rede de representações do conglomerado cultural herdado”. E Harpham (1982, xx), discorrendo especificamente sobre o grotesco, acredita que “a cultura providencia as convenções e os posicionamentos que determinam suas formas particulares [...] estabelecendo condições de ordem e coerência, especialmente especificando que categorias são logicamente ou genericamente incompatíveis com outras”.

Penso, dessa forma, ser possível empreender toda essa investigação valendo-me de pistas para a compreensão do sistema de valores da obra e da cosmovisão que ela representa, identificando juízos permeadores do discurso, especificamente, da narrativa, no caso deste trabalho. Nesse sentido, é importante fazer a distinção entre um senso comum universal e um senso comum que preside a obra e que está relacionado a uma comunidade ou sociedade em particular. Ao primeiro estão



ligadas, por exemplo, as questões acerca da morte e da vida, acerca da alimentação como nutrição e acerca das excreções (questões corporais). Ao segundo estão ligadas as questões de estética e de etiqueta, as questões econômicas e políticas, as questões da alimentação como prazer ou divertimento (questões culturais). Evidentemente o senso comum universal vem implícito na manifestação. A transgressão de um ou outro sistema é condição mínima para a formulação do grotesco. Desse modo, neste trabalho creio pertinente a afirmação de Kayser (1986, 08), que salienta “certo significado metódico, caso se confirmasse que a compreensão da estrutura atemporal do grotesco permite especificar com maior certeza e exatidão tal localização”. Essa questão pode ser ligada à instauração do clássico na literatura, pois, segundo Brandão (1992, 77), “a tradição, de fato, para usar a expressão de P. Veyne (1987, 19), entendida como ‘concordância dos espíritos ao longo dos séculos’, é que ‘sanciona a reputação dos escritores considerados clássicos’. [...] A tradição é que cria, no leitor, os horizontes de expectativa que informam práticas de leituras através das quais o conteúdo dos textos recebidos pode ser atualizado. O que se espera de uma obra clássica, nesse contexto, é que possa funcionar como referendo do discurso da identidade transmitido pela tradição, isto é, que manifeste sua exemplaridade [...]”. Próximo disso está Saldanha<sup>22</sup>: “as obras e figuras que se tornaram clássicas, no curso da evolução intelectual de uma cultura [...] são aquelas que, pela continuada *admiração* e pela repetida louvação por parte das gerações seguintes, se fizeram exemplares, isto é, assumiram posição modelar e arquetípica. É humano ter vaidades e aventuras, mas é exemplarmente humano ter vaidades como Narciso ou aventuras como Ulisses”.

Do grotesco, pois, participam traços normais e anormais que, combinados, produzem às vezes manifestações estranhas a esse mesmo sistema, cujos usuários, conforme atenta Thomson (1972, 26-7), reagem ao grotesco da mais variada forma. Os conservadores o julgariam ofensivo e incivilizado, tal qual um acinte à decência e um ultraje à realidade e à normalidade. Aqueles a quem agradam as novidades e inovações, os

---

<sup>22</sup> Saldanha, N. Os «clássicos» e a exemplaridade histórica. *apud* Brandão (1992, 77, nota 30).

neólogos, poderiam sem qualquer embaraço vê-lo fascinados justamente por seu sentido revolucionário, de modo que o sentimento sobre o grotesco pode variar de um extremo a outro, isto é, de algo como nauseante ou horrível a algo como simplesmente divertido e instigante, passando ainda por um misto desses dois sentimentos.

A esse respeito, a própria divisão da crítica reflete o caráter do grotesco, conforme diz Thomson (1972, 28): “críticos de várias épocas têm discorrido sobre isso, alguns desfavoravelmente (os de formação clássica principalmente, pois o senso de proporção e dignidade foram valores transtornados pelo grotesco) e outros com indissimulado prazer (Hugo, Chesterton e Bakhtin, notadamente)”. E ainda, com Bakhtin (1987, 39) “é preciso lembrar que na evolução seguida pela estética filosófica até os nossos dias, o grotesco não foi compreendido nem apreciado de acordo com o seu valor, nem encontrou um lugar no sistema estético”.

Não me esqueço, também, de que a pureza de traços normais implicaria anormalidade, e de que traços do anormal participariam da normalidade. Essa mistura de traços, em descompasso com os valores comumente aceitos pelo leitor, provoca-lhe um choque, renovando-lhe a visão de velhos aspectos do seu meio e de sua realidade (Iehl, 1988, 98). Portanto, parte do grotesco é necessariamente um universo criado, perfeito em si mesmo no qual as coisas têm uma existência tortuosa, imersas no caos (Iffland, 1982, 33), isto é, “fora do alcance das leis que regem o mundo concreto e portanto isento de toda necessidade de responder a qualquer norma determinante do belo<sup>23</sup> ou do real” (Kayser-Lenoir, 1977, 31). O grotesco é tão excêntrico e divergente da norma que excita o riso, o ódio (Thomson, 1972, 26), ou ambos simultaneamente. Como se verificará adiante, essa nova maneira de ver a realidade, inesperada e insólita, que passa por ser um “desequilíbrio, uma perturbação da consciência, e freqüentes vezes tomam o aspecto de uma frustração e de um mal-estar” (Iehl, 1988, 98) é na verdade a sua autonomia, que lhe conferem a ambivalência e o choque de

---

<sup>23</sup> Vale ressaltar que o grotesco não se situa exatamente nos antípodas do que se chama vulgarmente de belo, como afirma Onimus (1966, 290), mas na relação, no choque entre esses antípodas, ou antes, na reação que a consciência tem ao entrar em contato com esse choque.

incompatíveis (Kayser-Lenoir, 1977, 30) aliados ao caráter não puramente mimético que lhe é próprio.

A bem dizer, mesmo uma uniformidade de critérios parece ir contra seu caráter heterogêneo fundamental (Buffard, 1993, 18), que se traduz numa desarmonia, isto é, formas de simultaneidade em choque, conflito entre elementos disparatados que afluem à obra aproximados e combinados (Thomson, 1972, 20). Pode-se dizer, então, que o grotesco se caracteriza pelo hibridismo (Iffland, 1982, 42), pois, como argumenta Harpham (1982, 07), “o grotesco freqüentemente cai no choque entre as virtuosas limitações da forma e um rebelde conteúdo que se recusa a se conter”. Nesse sentido, ganha uma força de expressão extraordinária, pois permite abordar o cotidiano em plano inédito (Meyerhold, 1986, 61) salientando ao máximo a confusão e o paradoxal, forçando o leitor a desdobrar-se e colocando-o permanentemente entre o humor — uma vez que tal simultaneidade se lhe afigura ridícula — e o horror (Lo Cicero, 1976, 19), já que por vezes a simultaneidade parece monstruosa. De resto, não raras vezes o leitor, constantemente requisitado, fica tão desorientado com a distância que o separa desse mundo com o qual se defronta<sup>24</sup> que mal pode distinguir entre o engraçado e o medonho.

Nessa esteira, consoante ponderação de Buffard (1993, 123), as emoções múltiplas e ambíguas provocadas pelo grotesco “surpreendem e chocam o receptor colocando-o num estado de receptividade em que a compreensão é imediata”. Em outras palavras, o grotesco produz combinações novas e tão estranhas e surpreendentes que essa alteração pode tornar inapto — total ou parcialmente — o sistema de referência do leitor (Stallybrass e White, 1986, 58), criando assim a ilusão de instabilidade e grande inquietude, uma vez que não há no grotesco a possibilidade de se distinguir um mundo já apenas cômico, já apenas trágico, mas pólos que mutuamente se condicionam (Kayser-Lenoir, 1977, 34-5) num equilíbrio instável, dialógico. A retomada de cada um desses dois gêneros supõe a existência de seu contrário. Disso decorre a facilidade para a

<sup>24</sup> De passagem, examinem-se os termos empregados por Harpham (1982, 05) para se referir a esse mundo: “ilegitimidade, bastardia, hibridismo, termos que indicam confusão estrutural, irregularidade reprodutiva, incoerência tipológica”.

## *O grotesco*

ocorrência da paródia, conforme se verá, e o aproveitamento de novas possibilidades dotadas de particular intensidade não só do cômico, que via de regra se inclina para suas formas inferiores, como também do trágico, em nova perspectiva (Iehl, 1988, 98 e 105). Tudo isso vai ligar-se — ainda se verificará adiante — à questão da carnavalização literária que, “forma insolitamente flexível de visão artística” e “espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito”, permite “penetrar nas camadas profundas do homem e das relações humanas” porque torna “relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado” (Oliveira F<sup>o</sup>, 1993, 45), e provoca um desmascaramento da realidade cotidiana (Onimus, 1966, 291).

Assim, o grotesco tem um efeito cômico criado por intermédio do caricaturesco e burlesco, e um efeito estranho — temível — também, em consequência do que se experimenta como uma distorção de uma forma conhecida ou aceita como normal, ou ainda a violação das normas básicas da experiência da vida diária (Iffland, 1982, 33). Leve-se em conta, ainda, que a ordem do mundo de nossa experiência normal contrasta com a ordem (melhor, desordem) da cena que se observa (Jennings, 1963, 21). Em tese, a coexistência do cômico e do horroroso deve dar-se em partes iguais, de acordo com Barasch (1971, 10), o que interpreto como entrarem simultaneamente em doses suficientes para criarem a ilusão de conflito.

Por outro lado, e mais especificamente, penso que o grotesco pode ser parte, ramo ou resquício de uma linguagem primitiva, ou mesmo a vazão da necessidade de expressão de uma linguagem que sempre esteve (e estará?) presente, pelo menos em potencial: a expressão de um «pensamento insensato», consoante referiu G. Bataille (1987, 42) acerca da ambigüidade e ambivalência da consciência, ao dizer que “o primitivo pôde, em certos casos, pensar como Lévy-Bruhl o representou, de uma maneira insensata, pensar que uma coisa é, mas ao mesmo tempo não é, ou que ela pode num mesmo tempo ser o que ela é e outra coisa”.

É ainda nessa situação nebulosa, indefinida, que O'Connor (1962, 17) parece inserir o grotesco, ao apontar que os autores que se integram na perspectiva do grotesco crêem que o homem não só tem a necessidade da satisfação como também convive com sua própria



bestialidade e irracionalidade. Dessa forma, o grotresco ingressa em regiões abismais e monstruosas em que se fundem os limites e se ordenam diferentes categorias e estratos (Kayser-Lenoir, 1977, 311), provocando uma excepcional ou arbitrária natureza de situações a fim de representar a irracionalidade e o absurdo da vida (Barasch, 1971, 159), e levando o homem a um estado anti-natural (Kayser-Lenoir, 1977, 311). A perda das fronteiras entre o real e o irreal causa a desorientação e desemboca no medo ou horror, embora apresente um potencial cômico (Buffard, 1993, 19), isto é, entre temíveis e risíveis, ou ambos a um só tempo, “formas grotescas de fato quase sempre inspiram reações emocionais ambivalentes” (Harpham, 1982, 08). Com isso não posso, então, aceitar o grotresco como pura criação nem como puramente mimético, mas uma mistura<sup>25</sup> de ambos os processos. Por um lado, segundo afirmaria Baudelaire (*apud* Sousa, 1993, 138), “o irracional possibilita ir além da mímese, é o poder que a arte tem de ultrapassar a mera cópia do real e também, assim, exprimir o verdadeiramente novo. É uma tentativa de redimir o homem, de projetá-lo acima de si mesmo, de redimir, portanto o Mal, o pecado e a Queda<sup>26</sup>”. Por outro lado, conforme detém Kayser (1986, 158), “o grotresco é o mundo alheado (tornado estranho<sup>27</sup>)”. Todavia, sua deformação<sup>28</sup>, fator essencial, não é tão completa que não se possa reconhecer o objeto intencionalmente deformado (Iffland, 1982, 30),

<sup>25</sup> Para o grotresco, a mistura é procedimento que ocorre em todos os níveis. Dir-se-ia que o grotresco tem uma incapacidade intrínseca de completar processos, como Bakhtin (1987, 22-3) já teria detectado no corpo grotresco: “entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no Museu I’Ermitage de Leningrado, destacam-se as *velhas grávidas* cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas *riem*. Trata-se de um tipo de grotresco muito característico e expressivo, um grotresco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz. Não há nada de perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas. Combinam-se ali o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida. A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. *Não há nada de perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotresca do corpo* (o destaque sobre os dois últimos períodos é meu).

<sup>26</sup> Segundo Sousa (1993, 184), para Baudelaire o grotresco só poderia ser concebido a partir do estado decaído da humanidade (Sousa, 1993, 184). Se, como quer Hugo (s.d.), ao sublime se opõe o grotresco, então esse grotresco retrata o homem em uma de suas quedas. Contudo, é importante observar-se que Baudelaire é claramente influenciado pelo cristianismo. Evidentemente é preciso estar atento a essa influência, já que tratarei de um autor pré-cristão.

<sup>27</sup> Segundo Esslin (1968, 19), citando A. Camus (*O mito de Sísifo*) é familiar o mundo que se explica pelo raciocínio, por mais falhas que apresente.

<sup>28</sup> O termo deformação por si só denota que não há pura criação, mas um elemento de apoio que se deixa transformar.

que fica no “limite do reconhecível e irreconhecível”, mas não destruído (Jennings, 1963, 09).

Contudo, o grotesco, captando os menores detalhes<sup>29</sup> da realidade, surge a partir de um olhar minucioso<sup>30</sup> — nada é genérico — sobre a “azáfama da terra”, vista não como “um jogo de títeres, vazio, sem sentido, um teatro de marionetes” (Kayser, 1986, 160), mas como um infinito de relações e possibilidades, dentre elas as de uma vida alegre, amargurada ou mesmo indiferente. Meyerhold (1986, 60) considera que os modelos canônicos empobrecem a vida, focalizando sempre uma unidade típica (o que me leva a crer que lançar mão do grotesco pode ser um recurso para inovações das mais diversas naturezas), evitando a fixação num único aspecto, isto é, só o sublime, só o vulgar. Na verdade, com a mescla de opostos e a ênfase nas oposições, o grotesco lograria o imprevisto, o original, alcançando um grau de profundidade e persuasão até maior em relação “a qualquer discurso ‘alto-sério’ forjado em grande estilo” (Barash, 1971, 163). Onimus (1966, 290) explica que a revelação, a acusação que se sente no grotesco é fruto justamente da estrutura mais profunda a que se força dirigir o olhar, mesmo que seja a maior banalidade da vida, em relação ao superficial a que se está submetido, por inércia. Sodré (1971, 72-3) complementa essa idéia ao assegurar que “o grotesco é um olhar acusador que penetra as estruturas até um ponto em que descobre a sua fealdade, a sua aspereza. A essa altura, o real, antes tido como belo, pode começar a fazer caretas, o pesadelo pode tomar o lugar do sonho”. Mas, de toda forma, pode-se dizer que o grotesco parte da realidade, não do mundo fantasmagórico (Barasch, 1971, 157), isto é, “o que torna o grotesco tão poderoso é a convicção de que o mundo grotesco, embora estranho, é ainda o mundo real e imediato do homem” (Daloz, 1985, 99-100). Ainda, com Thomson (1972, 23), “se um texto literário tem lugar num mundo de fantasia criado pelo autor, sem pretensões a uma conexão com a realidade, o grotesco está quase fora de questão”.

Enfim, a conjugação dos elementos

<sup>29</sup> Sell (1984, 297) lembra que a enumeração e a descrição precisas de detalhes é uma técnica literária muito empregada na produção de efeitos grotescos.

<sup>30</sup> Como demonstra toda a teoria de Bakhtin, o olhar não é necessariamente frio, como quer Kayser (1986, 160).

plasmadores do grotresco parece apontar, de modo geral, para uma mistura desordenada, sem lógica e carente de objetivos, que rompe com todos os julgamentos preestabelecidos, resultando na configuração do estranho ou mesmo do absurdo, dos quais o leitor ri ou com os quais se aborrece, mas diante dos quais nunca fica inerte. É necessário, não resta dúvida, salientar a interação desses elementos porque no grotresco “o todo é, se não mais, pelo menos muito diferente da soma das partes<sup>31</sup>” (Harpham, 1982, 04-05). Justaposição e interação, pois, do belo e do feio e da tragédia e da comédia, burlesco e horrível a um só tempo, incongruente e ridículo segundo normas clássicas, o grotresco, misturando matérias e estilos<sup>32</sup> e provocando atração pelo que normalmente deveria afastar (Barasch, 1971, 155), decorre da fusão de elementos disparatados e incompatíveis, “elementos que não estão habitualmente associados num mesmo objeto” (Buffard, 1993, 34), uma reunião em princípio impossível não só na natureza mas também em nossa experiência cotidiana. Todavia, Jennings (1963, 10) demonstra que “uma impossibilidade absoluta não é um traço necessário do grotresco”, antes o contrário: o sentimento da impossibilidade obscurece seus efeitos. Além disso, polaridades podem ser aparentes: uma mesma realidade vista de um modo pode favorecer a percepção de pólos; contudo, vista de outra forma, esses mesmos pólos podem ser pontos vizinhos<sup>33</sup>. Nesse sentido, J. Guinsburg<sup>34</sup> aborda a questão da seguinte forma: “como nenhuma outra a arte do grotresco desestabiliza e movimenta tudo quanto toca, desfazendo conformações simétricas, desequilibrando relações harmônicas, justapondo no mesmo plano axiológico o elevado e o baixo, o refinado e o grosseiro, o

---

<sup>31</sup> No sentido da soma e da interação de elementos, comentando o grotresco em Nabokov, escreve pouco mais adiante Harpham (1982, 07) que “a originalidade de Nabokov não consistiu nem em seus problemas de *pureza da forma* nem em seu *conteúdo fantástico*, mas sobretudo em seu diabolicamente engenhoso casamento entre os dois”.

<sup>32</sup> Jennings (1963, 14) insiste no fato de que atitudes de medo e desprendimento divertido podem alterar-se sob condições diversas, o que sugere a presença constante do duplo aspecto.

<sup>33</sup> Isso acontece, por exemplo, no tradicional mapa-múndi, que apresenta cartograficamente a ideologia dos contrários: de um lado os EUA, do outro, a extinta URSS. O globo terrestre vem dirimir as dúvidas resgatando sua vizinhança geográfica, como poderia explicar Harpham (1982, 08), ao afirmar que o “círculo não é meramente uma forma, mas quase uma ideologia”.

<sup>34</sup> Esse trecho localiza-se na contracapa da edição brasileira de *O grotresco, configuração na pintura e na literatura*, de W. Kayser (veja-se a bibliografia: Kayser, 1986).

## *O grotesco*

belo e o monstruoso, o trágico e o cômico. Pela mescla, sem dúvida calculada, do radicalmente contraditório, gera climas fantasmagóricos sem que a obra fale do indizível e nos introduz — através do estranho, do inusitado, do paradoxal — no senso do contra-senso, no sentido do inverossímil”. Acredito, na verdade, que por meio do grotesco se expresse uma visão de um mundo desestabilizado que ainda procura manter-se estabilizado. É o estertor da estabilidade. O grotesco denuncia isso.

Elemento peculiar de criação e interpretação do mundo, o grotesco exhibe uma desorientadora<sup>35</sup> confusão entre o real e o irreal (Thomson, 1972, 24). Numa palavra, envolve simultaneidade e aproximação do risível com o que é incompatível com o riso (Iffland, 1982, 41; Thomson, 1972, 03). Segundo Karátson (1977, 174), S. Beckett reconheceria no grotesco o riso que ri daquilo que é infeliz; e Gombrowicz (1986, 05-6), por sua vez, admitiria um riso premeditado, um humor aplicado a frio, com gravidade. Para Steig (1970, 177) esse riso seria liberador e inibidor ao mesmo tempo.

O impacto do grotesco será tanto maior se o conflito gerado pelas incongruências não se resolverem (Thomson, 1972, 21) e as situações contextuais ficarem suspensas à espera de uma volta virtual do Herói, que evidentemente não se dará. Pode-se dizer que a irresolução do conflito é fator decisivo para a constituição do grotesco, pois denota a falência dos saberes preconcebidos como diretores do mundo, o que estimula a procura de novas soluções e provoca, assim, a referida revisão da realidade tornada estranha, excêntrica, instável.

Dessa forma, a representação de estados psíquicos alterados ou anormais<sup>36</sup> — delírio, absurdo, loucura — não está descartada do grotesco, nem tampouco o espírito do carnaval, do modo como o concebeu Bakhtin (1981, 105 ss.). A “influência determinante do carnaval na literatura” servirá sobretudo de fator articulador a todos os outros elementos e processos a serem examinados.

<sup>35</sup> Paradoxalmente, essa confusão do grotesco é orientadora de novas visões de mundo.

<sup>36</sup> É preciso lembrar que “a representação de estados psicológico-morais anormais do homem” é uma das quatorze características da sátira menipéia analisadas por Bakhtin (1981, 100).



Segundo se verificará, nessa concepção é clara a vinculação do grotesco ao espírito do carnaval, cujas “manifestações são multifacetadas e de uma tal riqueza que não permitem solução unidimensional” (Ataíde, 1992, 99). Com Jennings (1963, 20), pode-se salientar que o carnaval permanece nas bases do grotesco, sorte de substrato do fenômeno, com suas afinidades para com as excentricidades e extravagâncias somadas às monstruosas figuras mascaradas, bem como com o afastamento das convenções da vida cotidiana e a criação e alimentação de um mundo fantástico. Ainda, segundo Buuren (1982, 59), “o corpo grotesco representa exatamente a inversão das relações normais durante as festas de carnaval”. Stallybrass e White (1986, 56) observam que a “inversão dirige-se à classificação social de valores, distinções e julgamentos que dão suporte à razão prática e sistematicamente invertem as relações de sujeito e objeto, agente e instrumento, homem e mulher, jovem e velho, animal e humano, senhor e escravo”.

As características do carnaval bakhtiniano, do amplo conhecimento das ciências humanas, podem ser resumidas da seguinte maneira: ligação ambivalente entre a vida e a morte, mundo do avesso e vida ao contrário; suspensão das leis, das proibições, das restrições da vida normal, inversão das ordens hierárquicas, subversão simbólica do poder estabelecido e desaparecimento do medo resultante das desigualdades sociais. O mundo social e político é conduzido pelo coroamento e descoroamento e assim a mudança perpétua é a fonte da esperança popular. Desaparecem de modo geral a veneração por modelos, piedade, etiqueta<sup>37</sup>, distâncias entre os homens, criando-se novas formas de relações humanas e, portanto, uma renovação do mundo. O corpo é grotesco e excessivo, com ênfase nas partes inferiores; recusa de qualquer visão puritana como agressão provocadora à estética clássica e apolínea; medram o bissexualismo e travestismo como alternativa para papéis sexuais rígidos e socialmente impostos. Enfim, em concordância com esse quadro figuram a estética anticlassicista de assimetrias, oximoros, heterogeneidades, aproximações de contrários e a linguagem penetrada pelo obsceno, vulgar,

---

<sup>37</sup> Onimus (1966, 293) lembra que “a etiqueta mata a espontaneidade”.

contra-senso e ambigüidade (Barros, 1994, 07), sem esquecer a linguagem agressiva, como observa Iehl (1988, 107).

O grotesco freqüentes vezes choca-se contra “mitos que a sociedade manteve como absolutos”, contra a estabilidade, unilateralidade e incondicionalidade do pensamento — em outras palavras, “imagem cerrada, racional e lógica da natureza e do homem” (Kayser-Lenoir, 1977, 31). O’Connor (1962, 07) argumenta que “no momento em que alguém escolheu uma das verdades para si, chamou-a de sua verdade e tentou viver por ela, tornou-se um grotesco”. No grotesco, afirma Kayser (1986, 62), “trata-se de arrancar o leitor da segurança de sua cosmovisão e da salvaguarda no seio da tradição e da comunidade humana”, o que, segundo Jennings (1963, 01), o colocaria diante de um mundo embaraçoso, estrangeiro em razão de privá-lo “da memória de um lar perdido ou da esperança de uma terra prometida”. Pode-se dizer, portanto, que o espírito do carnaval, descentralizador<sup>38</sup>, influencia a trajetória humana representada pelo grotesco, com sua idéia oposta ao acabamento e à perfeição e suas formas de expressão dinâmicas e mutáveis, flutuantes e ativas (Bakhtin, 1987, 09): é a liberação dos conceitos permanentemente recorrentes que proporciona ao ser humano as “infinitas relações e possibilidades<sup>39</sup>” referidas anteriormente. O grotesco não é exatamente corrosivo — e parece ser esse o aspecto positivo acerca do qual pondera Bakhtin (1987, 29 e *passim*) — pois modifica seu objeto mobilizando-o, quebrando sua fixidez e sua monossemia (Zubieta, 1987, 99).

O grotesco, “insidioso, virulento, sugestivo” (Iehl, 1988, 98), não deixa de ser um jogo de representações, “é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real” (Bakhtin, 1987, 07). Portanto o grotesco é revolucionário e contestador, pois é ao aproximar, associar, combinar e recombina elementos heterogêneos

<sup>38</sup> Segundo Monegal (1979, 406), “em um movimento tipicamente carnavalesco, Bakhtin deslocou o centro para a periferia e provou que as formas *marginais* haviam ocupado o centro”.

<sup>39</sup> Segundo Bakhtin (1987, 03), “o riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades”.

que permite a liberdade diante das cadeias das versões oficiais, do preestabelecido, das convenções de toda natureza e que, sobretudo, leva à compreensão da relatividade do universo (Bakhtin, 1987, 30): nada é preciso ser exatamente conforme é, ainda existe uma outra forma de enxergar as questões. Para Harpham (1982,17), no grotesco aproveita-se a crise de paradigma, “quando muitas anomalias emergem para desacreditar um velho paradigma ou modelo explanatório”. Na confusão geral que se estabelece, é impossível a aceitação contínua dos velhos modelos, embora ainda não se dê a adesão total aos novos. Desse modo o grotesco realça o marginal ou periférico, o baixo e o fora de perspectiva da norma clássica, por contraste vista como central, alta, inserida (Stallybrass e White, 1986, 23); enfim, “tudo o que à primeira vista se localiza numa ordem inacessível à *normalidade* humana encaixa-se na estrutura do grotesco” (Sodré, 1971, 38).

Penso que, leitores para a apreensão e interpretação do grotesco, isto é, a fim de aplicar-nos ao seu funcionamento, é possível supor uma combinação básica de eventos que o antecedem e interagem em sua formação:

- transgressão do senso comum (com referência clara ao mundo real);
- justaposição de elementos incompatíveis;
- deformação;
- irresolução dos conflitos.

A forma da ocorrência desses eventos e de sua matização no texto literário é o que passo a discutir.

Qualquer apreciação do valor do grotesco, incluindo seus motivos e seus efeitos, deve considerar a transgressão do senso comum que se exhibe na obra. Essa transgressão pode ser detectada por inumeráveis formas, claro que, segundo já se observou, dependentemente do grau de intimidade do leitor com a ambiência da obra construída. Na plasmação do grotesco, a deformação parece ser o índice permanente, mais característico, da transgressão do senso comum.

Segundo Bakhtin (1987, 38), o aspecto essencial do grotesco é a deformidade. Evidentemente, na produção do grotesco é preciso dois impulsos anteriores à deformidade: o impulso de

transgredir o senso comum — conforme avalia Buuren (1982, 66), é necessário considerar a evidência da norma e da transgressão dessa norma — e o impulso de justapor elementos incompatíveis, pois por si só uma deformidade preexistente não é grotesca, já que não é criação, mas natural, e “a simples descrição de uma anomalia física não é suficiente para desencadear o choque próprio do grotesco” (Buuren, 1982, 66), nem sua ocorrência é casual, pois deve mover-se para certas direções e criar qualidades específicas, entre temíveis e burlescas (Jennings, 1963, 10). A deformidade grotesca é o produto da justaposição de incompatíveis realizada mediante impulso de transgressão do senso comum: “o objeto grotesco é, por definição, deformado, isto é, ele se distancia de seu aspecto habitual” (Buffard, 1993, 32). Kayser (1986, 08) aproveita, nesse sentido, o juízo de Dürrenmatt: “o grotesco é rosto de um mundo sem rosto”. Acredito que o grotesco seja a expressão de alguém que percebe o mundo de tal forma desfigurado que, não logrando representá-lo segundo os critérios normais do senso comum, representa o que lhe sugere esse mundo.

Uma vez que sempre se conta com a capacidade de reconhecer o objeto deformado, é possível falar que o grotesco possui traços de arte realista, é possível, enfim, falar de um realismo grotesco<sup>40</sup>. Como considera Harpham (1982, 15), “se a confusão é completa, o objeto é nulo; se a confusão não é absoluta, e temos uma noção de unidade e equilíbrio no meio da estranheza da forma, então temos o grotesco (o semi-formado, o perplexo, o sugestivamente monstruoso)”.

Segundo Harpham (1982, xviii-xix), Thomas Mann teria advertido que o grotesco seria “algo propriamente mais que a verdade, algo real ao extremo, não algo arbitrário, falso, absurdo, e contrário à realidade”. Nessa esteira, Harpham (1982, xix) segue ponderando que “enquanto às vezes o grotesco tem parecido oposto ao real, comentadores recentes parecem inábeis e relutantes para desembaraçar um do outro, e têm encorajado ainda uma identificação entre eles. O mesmo poderia ser dito da relação entre o grotesco e o natural”: pode-se considerar que o grotesco nem

<sup>40</sup> No que toca o *Satíricon*, ver-se-á com Guapiassú (1974, 30) que embora Petronio não busque a identificação com a realidade, seu aproveitamento é evidente e seu apego a ela é fundamental.



é regular e rítmico para entrar em nossas categorias, mas também nem tão sem precedentes irreconhecíveis. Harpham (1982, 05) supõe que “em meio a tanta monstruosidade existe muito do que podemos reconhecer, muita familiaridade corrupta ou embaralhada [...]. Percebendo-o [o mundo] em partes, o entendimento move-se para um nível de detalhe a que as categorias são adequadas, junto às quais nós podemos dizer por certo *isso é um olho, isso é uma garra*”. As partes são reconhecíveis por experiência, mas não o todo, o que parece indicar, denunciar o domínio fragmentário e precário do homem sobre a realidade. Socialmente isso é grave: embora se conheçam os problemas, não se conhecem suas conseqüências em conjunto. Seria a expressão de quem por fim não consegue entender a realidade, embora não totalmente alheio a ela. Mais que grave, isso é ameaçador. Exatamente nesse mesmo sentido, Esslin (1968, 373) falava — acerca do teatro do absurdo — que esse “não reflete desespero nem o retorno a forças obscuras e irracionais; antes expressa a preocupação do homem moderno de dialogar com o mundo em que vive. E ele tenta fazê-lo enfrentar a condição humana tal como ela é, “libertá-lo de ilusões fadadas a causar *desajustes e desapontamentos* constantes<sup>41</sup>”.

São incontáveis os modos de obter-se e esboçar-se essa deformidade, compreendida em suas mais diferentes naturezas, isto é, física, psicológica, econômica, social, artística entre outras. Dentre esses, são freqüentadores assíduos de obras relacionadas ao grotesco o rebaixamento, o exagero, a violação de fronteiras, a absorção, a mutilação, a coprologia, o animalismo<sup>42</sup>. De acordo com Sodré (1971, 37), a escatologia (no sentido coprológico) teria forte influência sobre a imaginação coletiva, a ponto de portadores de algum tipo de deformação física serem percebidos como desvios da organicidade natural, isto é, como monstros.

Segundo V. Hugo (*apud* Harpham, 1982, 20), o grotesco representa a antítese do decoro que define o clássico, o sublime. Ora, se o sublime tem na moderação sua maior virtude, o grotesco, em busca

---

<sup>41</sup> O destaque é meu: desapontamento e desajuste ocorrem, por exemplo, na relação entre o homem apreendido da realidade e o modelo de herói apreendido da narrativa épica, como se verá neste trabalho.

<sup>42</sup> Emprego o termo «animalismo» com o sentido de empréstimo de características animais ao ser humano e vice-versa.

da deformidade essencial que o caracteriza, encontra no exagero e na alteração de proporções alguns de seus principais traços constitutivos. É um elemento que desordena e destrói a harmonia da aparência por meio da saliência de traços, da extravagância de gestos e atitudes, dos extremismos morais. Aliado ao rebaixamento, com o exagero o grotesco degrada seu objeto, tornando-o, assim, um simulacro deformado da realidade (Iffland, 1982, 50). Em decorrência da relação com o cômico e o aborrecimento, a distorção leva ao burlesco e ao horrível, e conecta o grotesco à caricatura (Barasch, 1971, 156).

A imagem grotesca não é tão distorcida que a forma original em que se inspira seja completamente afastada. Na verdade, a velha forma sugere a anterior (Jennings, 1963, 08), uma vez que é justamente esse reconhecimento, e, evidentemente, a reflexão sobre tal reconhecimento, o modo de interação entre os dois pólos resultantes — deformado e não deformado. Não havendo reconhecimento, o único sentimento que se poderá perceber será o do medo natural que o ser humano sente pelo desconhecido. Além disso, o prefixo «dis-», de negatividade, implica que a nova forma é menos conveniente que velha, isto é, a mudança resulta numa forma pior, fruto de um processo de decadência, desvirtuamento, desintegração de algo que passa de belo para feio, de harmonioso para desarmonioso, de saudável para doentio (Jennings, 1963, 09); em suma, uma “transição da forma para o disforme” (Karátson, 1977, 172). A recombinação de elementos parte da realidade experimentada para a construção de algo alheio a ela, por meio de um princípio ordenador novo<sup>43</sup> (Jennings, 1963, 18) e tende a “formas intensamente variadas para assumir caráter grotesco” (Jennings, 1963, 09). A maneira dessa recombinação pode variar<sup>44</sup>, envolvendo processos de mudança de tamanho, de contornos, de adição ou subtração de partes, de confusão de fronteiras, de imposição do inorgânico sobre o orgânico, de animação de objetos inertes e vice-versa (Jennings, 1963, 08).

Uma importantíssima manifestação da distorção

---

<sup>43</sup> Segundo Jennings (1963, 09), uma anti-norma pode vir a substituir as normas da vida comum.

<sup>44</sup> Jennings (1963, 05) mostra que as coisas podem ser distorcidas de muitas formas, e nem sempre essa distorção é grotesca.

é sua contribuição decisiva para a construção de um dos elementos mais característicos do objeto com que agora me ocupo: o corpo grotesco. É preciso entender, desde logo, no entanto, que, segundo esclarece Jennings (1963, 18), “aqui a distorção não compreende um desprezo pela forma humana, mas uma violação de normas básicas da experiência de nosso cotidiano”.

O corpo grotesco, como Bakhtin (1987) deixa bem claro, tem suas normas discursivas também: a distorção é o traço geral traduzido por impurezas (no sentido de sujo e de categorias misturadas), materialidade, mascaramentos, heterogeneidade, desproporções, exorbitâncias, excentricidades. Destacam-se as aberturas e protuberâncias — contatos imediatos com o exterior — e a sujeira simbólica das necessidades físicas e prazeres do baixo estrato corporal, em geral colocadas fora de hora ou de lugar (Stallybrass e White, 1986, 23). Assim, em decorrência de cada orifício ser um canal de comunicação com o exterior — ou com o universo, em ampla medida — privilegiam-se, como suas partes simbólicas, o ânus, a boca e o falo, que, em decorrência de suas funções e formatos intrínsecos, invadem o mundo ou são invadidos pelo mundo. Dessa forma, os atos sexuais ativos ou passivos podem fazer parte de configurações grotescas, bem como a alimentação e as excreções de todo gênero. E, na medida que uma das prerrogativas do grotesco é o estado de permanente processo<sup>45</sup> (Harpham, 1982, 14), entende-se que tanto nos atos sexuais quanto na alimentação e nas excreções — assim como em outras alterações corpóreas como a doença, a mutilação, intervenções invasivas de toda ordem. — o corpo está em processo de alteração (escapando à sua configuração costumeira e normal) e nesse ínterim se confunde com o mundo, tendo suas fronteiras perturbadas e mesmo apagadas.

Em contradição formal com os “cânones literários e plásticos da Antigüidade clássica” (Bakhtin, 1987, 25), a qual silencia acerca das funções corpóreas que violam as fronteiras, como a

---

<sup>45</sup> Como se viu anteriormente, o grotesco parece incapaz de completar um processo. De qualquer forma, essa prerrogativa do grotesco se opõe, como se entende, à estabilidade estática, mas não à dinâmica, que lhe assegura a autonomia.

nutrição, defecação<sup>46</sup> ou copulação, é patente o contraste da concepção grotesca do corpo em relação ao sublime, que outorga aos corpos contornos claros e nítidos e a cada ser a sua “individualidade inquestionável” (Duarte, 1993, 138), um conjunto nitidamente distinto do mundo exterior (Buuren, 1982, 5). O corpo humano, múltiplo, gordo ou inchado, desproporcional, maior ou menor que o usual ganha ênfase em bocas escancaradas, em ventres protuberantes, em nádegas salientes, em pés e genitálias fora de proporções (Stallybrass e White, 1986, 09 e 183). Além de tudo, “o grotesco não se contenta em acentuar desmedidamente as proeminências do corpo” — discute Buuren (1982, 61) — “sublinha também os orifícios que são normalmente escondidos, sugerindo assim que o corpo contém profundezas sem fim”. Sublinhar essas estruturas que se mantêm em segredo é desintegrar a ordem convencional: Onimus (1966, 291) lembra o paradoxo do artista do grotesco que, “fazendo aparecer mais nitidamente os delineamentos essenciais das coisas, as torna estranhas e ridículas<sup>47</sup>”.

Desproporcionado, exorbitante, o corpo grotesco acaba então sendo fonte de outros exageros (Stallybrass e White, 1986, 09). Degradado, o corpo grotesco é excêntrico e marginal<sup>48</sup> e, em razão de inversões a que se submete, via de regra liga-se ao obsceno. A partir desse exagero e inversão da imagem e da função, é freqüente que se encontre ligado ao grotesco o anti-herói<sup>49</sup>, com sua máscara e procedimentos anti-sociais e individualistas. Pode-se aqui reconhecer a personagem picaresca de modo geral. Lo Cicero (1976, 27-8) ensina que a personagem picaresca, “não [está] comprometida com o passado nem com o futuro, apenas com o presente (de ações justapostas e simultâneas em sucessão brusca que encurrala estas personagens em situações paródicas e ridículas quando pretendem entrincheirar-se atrás de esquemas anteriores. Atuam dentro de costumes que ressaltam a torpeza de seus atos [...]. O acaso, o

<sup>46</sup> Segundo Buuren (1982, 30), esse silêncio se abate sobre qualquer função que faça referências a orifícios e protuberâncias do corpo humano.

<sup>47</sup> Essa é a subversão do grotesco, pois as estruturas ditas «baixas» são na verdade as da existência natural, sincera — portanto real —, e não imposta ou convencional — portanto irreal. Dar relevo ou simples vazão a essas estruturas deveria ser normal, mas um herói que copula ou defeca é um herói indefeso.

<sup>48</sup> Segundo Harpham (1982, xxi), no grotesco o marginal deve ser distinto do típico.

<sup>49</sup> A ligação do anti-herói picaresco com o grotesco será de grande interesse para as reflexões sobre o *Satíricon*.



azar, provocam o desenlace em riso que permite o exagero do gesto de surpresa, o equívoco hilariante; pelo automatismo da situação, personagens acabam grotescamente marginalizadas porque são absurdas. [...] Evidentemente, [essas personagens] movem-se com insistência na imitação que não é pueril nem inocente ou ingênua, mas que desemboca na cruel ridicularização do homem na vida cotidiana, no penoso desamparo ideológico e em sua estremecedora ausência de projeção metafísica”.

Dentre os traços característicos freqüentes com que se constrói o grotesco, encontra-se o rebaixamento, isto é, a passagem para um nível inferior — em geral o mais baixo possível — de um objeto de consideração, num processo pelo qual o baixo se confunde com o alto (Stallybrass e White, 1986, 03). Uma vez que a sintaxe do grotesco por um lado envolve a justaposição de opostos, e por outro o grotesco se caracteriza pelo constante exagero, como se comprovará freqüentes vezes, verifica-se a situação relatada por Bakhtin (1987, 17), qual seja, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato<sup>50</sup>”. Por isso, creio que a paródia carnavalesca em seu jogo claro com polaridades literárias de significante e significado — donde as polaridades de alto e baixo, nascimento e morte, forma e deformação, material e mental, razão e violência, sagrado e profano, ideal e real, “o oficial e o clandestino” (Oliveira Fº, 1993, 61). — seja elemento importantíssimo do grotesco literário, isto é, em função do rebaixamento a que submete seu modelo<sup>51</sup>, além, é claro, da deformação de que vem acompanhada.

Em razão, pois, do rebaixamento, e da deformação que muitas vezes lhe é inerente, em conjunto com suas polaridades manifestas — elementos contextuais que servem de base para a configuração do grotesco — ver-se-á que na paródia a forma e o conteúdo

---

<sup>50</sup> Onimus (1966, 290) pretende que o grotesco se caracterize por propor uma contraposição plástica à lucidez. Isto é, o grotesco plasma-se em imagens não só em decorrência do fantástico e do macabro, dos exageros, da abolição de fronteiras entre o normal e o anormal, entre o racional e o irracional, plasma-se também em conseqüência da escatologia (no sentido coprológico), do frenesi, das desordens, das inversões e das transgressões de toda natureza, como afirma Soulé-Thomy (1988, 04).

<sup>51</sup> Como se verificará, a paródia tem importância fundamental na construção do sentido do *Satíricon* de Petrônio.



entrarão em particular conflito, revelando a voz do parodiado (ou do Outro, em ampla medida) como limite para a sua própria, com isso criando não uma supressão, mas superação do Outro, que deve servir-lhe de referência.

Bosi (1983, 165) observa que “há um momento em que o poeta mostra não tomar a sério os valores de uma certa cultura, ou melhor, as relações entre forma e conteúdo que a dominam: é a hora da paródia”.

Na paródia, bem como na criação segundo modelos canônicos, podem-se observar dois pontos de vista, o da composição e o da recepção<sup>52</sup>, mas ambos submetidos à inversão: do ponto de vista da composição, o autor leva em conta as características do gênero que eleger como parodiado, e os inverte; do ponto de vista da recepção, o leitor procura as características do gênero a que a obra pretende pertencer, e as encontra, invertidas. Oliveira F<sup>o</sup> (1993, 48-9) salienta o fato de Bakhtin (1981) sustentar que a paródia está intimamente interligada com os gêneros carnavalizados, embora isso não signifique que, tão-somente presente, a paródia instaure a carnavalização.

Segundo pondera Brandão (1992, 21), “é a voz do outro que fala na paródia; é o outro que se manifesta no carnaval; são as relações com o outro que se descobrem no processo intertextual; o leitor é o outro do texto; como a repetição se entende do ponto de vista da (im)possibilidade de duplicar o mesmo”. A paródia carnavalesca com seus “jogos especulares distorcidos” (Daloz, 1985, 123), dialogicamente cumpre o que se disse acima: com ela o homem busca confirmar no Outro a sua própria cosmovisão, já que o reconhece como modelo, ao mesmo tempo em que constrói um discurso com que se individualiza, uma vez que o nega, todavia não de “uma simples *negação pobre do parodiado* [...]” — afirma Oliveira F<sup>o</sup> (1993, 49) — “ao contrário, o que é negado o é para superar-se: a morte de um significa o renovar-se na direção de um outro, [...]” na “busca de sua superação dialética”.

Na paródia grottesca estão concretizados os antípodas cuja proximidade e interação são características, uma vez que

---

<sup>52</sup> Veja-se Brandão, 1992, 117.

nela, segundo Oliveira F<sup>o</sup> (1993, 48), “as vozes não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em oposição hostil”, sem possibilidade de conciliação. Conforme diz Bosi (1983, 166), “o ânimo paródico estaria a cavaleiro entre a razão desmitificadora (enquanto analisa e ironiza formas alienadas de dizer) e a pura violência do instinto da morte, jogo arriscado com as forças demoníacas<sup>53</sup> do Terror e da negação absoluta. A paródia brinca com o fogo da inteligência”. De uma parte tem-se a voz do Outro, via de regra tomada como modelo que se rebaixa; de outra parte tem-se a voz própria, que obriga o discurso a cumprir função diametralmente oposta, e, assim, “o discurso se converte em palco de luta de duas vozes”, de onde se vê “a verdade das relações humanas” (Oliveira F<sup>o</sup>, 1993, 52).

De qualquer modo, não posso deixar de lado a lição de Bosi (1983, 169), segundo a qual “parodiar é ato rigorosamente contextual cujo sentido (ideológico? contra-ideológico?) não pode ser definido *a priori*. A escrita da paródia é, de raiz, ambígua: repete modos e metros convencionados ao mesmo tempo que os dissocia dos valores para os quais esses modos e metros são habitualmente acionados. A paródia parodia antes o pastiche que o original. E os seus efeitos ideológicos não são uniformes. É preciso perguntar, em cada caso: o que se nega na pseudo-afirmação que é o texto paródico?”

Na paródia, pois, “tira-se ao conteúdo toda a sua independência, e consegue-se ao mesmo tempo abolir a estável coerência da forma adequada à própria coisa; a representação — prossegue Bosi (1983, 172) — passa a ser um jogo com os objetos, uma deformação dos sujeitos, um vai-vém e um cruzamento de idéias e atitudes nas quais o artista exprime o menosprezo que tem pelo objeto e por si mesmo”.

Assim, além do caráter cômico e horrível das contradições e deformidades (Buffard, 1993, 18), a ambivalência do grotresco

---

<sup>53</sup> Jennings (1963, 15-25), discutindo o elemento demoníaco, explica que ele não é grotresco em si mesmo, dando como exemplo de fontes do demoníaco a decadência, o caos, a corrupção, o repugnante, o cruel, o horrível, o grosseiro, o pequeno, o insignificante, o desprezível, entre outros. O grotresco, para Jennings (1963, 17), é “o demoníaco transformado em trivial”. Para Sell (1984, 278), por meio de técnicas visuais e literárias, o horrível torna-se também ridículo. No *Satíricon* identifico forças demoníacas como elementos inibidores e opressores que, no interesse do herói (ou anti-herói), conferem ao cotidiano um caráter desfavorável, perverso, contrário, adverso, daninho frenesi.

decorre da oposição de extremos que freqüentemente se apresenta em sua formulação (Bakhtin, 1987, 22) e vai contra a contradição plana (Steig, 1970, 256). Ora, apura-se que é característico do grotesco figurar estados de transformação, de evolução. Nas extremidades desses processos estão certamente o nascimento e a morte — “o antigo e o novo” —, instâncias absolutamente impossíveis de faltar em qualquer consideração humana. Assim, é notável a ambivalência para a representação do baixo, seja em relação ao corpo, à cultura, à sociedade (Stallybrass e White, 1986, 04). A ambivalência, invadindo o discurso, proporciona — praticamente obriga a isso — uma revisão da realidade, que parece surgir então em várias perspectivas. Retorna, então, a concepção de um grotesco revolucionário, que estimula a adoção de novas verdades em substituição à “verdade *universal*, única e peremptória pelo diálogo de *verdades* textuais (contextuais) e históricas” (Barros, 1994, 07).

Dessa forma, com o grotesco impõe-se diante de nós o feio, o repugnante, o horrível, o temível, o absurdo, a anomalia, o corpo aberto<sup>54</sup>. Se o grito chega a desumanizar, a onomatopéia a animalizar, as juras, os risos nervosos, as interjeições combinando-se com as caretas, os ritos, os estremecimentos convulsivos e contorcidos levam ao sobrenatural, a um só tempo tudo pode reverter em paralisia: “a essas deformações no movimento se opõem as deformações na rigidez: o rosto das personagens paralisadas são então inexpressivos” (Soulé-Tholy, 1988, 12). E a ambivalência ainda se revela no exagero ou na falta de forma, nas desproporções, na mecanização dos gestos, que revelam as convenções e conveniências como repositório da realidade dos seres (Valentin, 1988, 90). Na esteira da ambivalência e da deformação, explica Buuren (1982, 63) que “o combate verdadeiramente capital, o mais violento e travado sem a menor piedade, é aquele em que travam em nós mesmos duas tendências fundamentais: a tendência que se liga à forma, à figura, às linhas, e a outra tendência que nega a forma e a recusa”. Então, a fim de escapar do aparato de atitudes e de formas de ser já estabelecidos pelo senso comum, a única

<sup>54</sup> A expressão «corpo aberto» deve ser entendida na concepção de Bakhtin (1987, 17 ss.), isto é, o corpo considerado em suas partes baixas, bem como na satisfação de suas necessidades fisiológicas.

maneira “é perseguir a imperfeição, a baixeza, a mediocridade, em resumo: a imaturidade” da existência.

O grotesco, pois, não está só em oposição flagrante ao clássico, mas também em constante diálogo com ele, em vista do que ganha seu complexo significado; as relações sexuais, a concepção, a gravidez, a gordura, o parto — que não se mostravam — salientam agora o tradicional despreparo e irrealidade do corpo que esconde suas funções vitais. Nesse quadro, mutilação<sup>55</sup>, estupro, violência, elementos da desagregação corporal, por exemplo, podem simbolicamente assumir o desejo de impenetrabilidade do corpo almejado.

Todavia, é evidente que se pode pensar em termos dialógicos, e assim essa interação pode também recolocar simbolicamente o homem em seu lugar adequado — humano de fato — e, visto dessa forma, o grotesco não pode ser considerado como uma expressão da degeneração, mas da revisão e recomposição da existência, renovação em última instância, a que Bosi (1983, 172), tratando da paródia, de função também purificadora, chama de «boa negatividade».

Evidentemente, distinções em separado como essas que acabei de fazer, que parecem tornar as observações mais simples — porém redutoramente estanques — só podem ser artificiais e especulativas, e devem ser empreendidas em nível de análise, se esta é válida. Na verdade esses elementos se articulam internamente e se enredam de uma forma tal que muitas vezes é praticamente impossível deslindar a interdependência entre os elementos da poética do grotesco (Sousa, 1993, 187), afirmando causa e consequência, produto e produtor.

---

<sup>55</sup> Conforme lembra Sell (1984, 294), “a mutilação do corpo humano é uma das formas favoritas da deformação grotesca”. Acrescenta ainda que a “mutilação como motivo literário tem grande intensidade visual e conotativa, porque a deformação é imediatamente contrastada com o corpo humano intacto, o modelo contra o qual é medida a deformação grotesca”.

## 2. A ambiência do *Satíricon*: a época de Nero

Uma vez que a concepção do grotesco e o reconhecimento de seus elementos dependem de todo um processo cultural, como vimos, então sua formulação não deixa de refletir e filtrar as mais diversas realidades em que estão inseridos o produtor e o receptor do texto, sejam elas a realidade social, moral, política, econômica. Como salienta Sell (1984, 280), “Victor Hugo foi o primeiro a associar o grotesco não apenas com o fantástico, mas com a realidade na vida e na arte, além de transferi-lo das margens da criação artística para uma posição de centralidade”. Por outro lado, Brandão (1992, 30) argumenta que “uma obra é escrita para ser lida. Dirige-se a destinatários historicamente situados, respondendo positiva ou negativamente ao que Jauss<sup>56</sup> trata de *horizontes de expectativas*, mas sobrevive a essa destinação primeira e, relida, adapta-se a novos horizontes”. Afinal, ensina Bosi (1983, 163-4), “na luta contra a ideologia e o estilo vigentes, o satírico e o parodista devem imergir resolutamente na própria cultura. É dela que falam, é a ela que se dirigem. Tal imersão não se faz sem riscos e arrepios: não há nenhum outro gênero que denuncie mais depressa o partido do escritor, as suas antipatias, mas também as suas ambigüidades morais e literárias”.

Assim, tão importante quanto conhecer a identidade do autor do *Satíricon* neste estudo é o conhecimento da época da produção da obra, a fim de que se possa entender, tanto de maneira geral, como da maneira mais específica, os eventos da época de Petrônio, e evitar, o mais possível, que se concretizem as expectativas de Gil (1978, 382), isto é, de que é inevitável que as alusões contidas no *Satíricon*, somente compreensíveis para o leitor antigo, escapem aos leitores modernos. E, como a datação do *Satíricon* é uma questão fortemente especulativa, é preciso adotar as soluções menos improváveis.

<sup>56</sup> A obra H. R. Jauss referida por Brandão é *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Munique, 1977).



A datação mais certa e segura que se pode fazer do *Satíricon* leva-nos considerar um período de tempo de cerca de três séculos, demasiadamente amplo, é bem verdade, como se pode verificar por intermédio de dados do próprio *Satíricon*, bem como por referências externas. Por um lado, como a primeira referência ao *Satíricon* foi feita por Terenciano Mauro, é forçoso admitir que o texto não pode ser posterior a 260<sup>57</sup>. Por outro lado, graças a referências a termos como *seuir augustalis* (*Sat.*30.2) e *Caesar* (*Sat.*51.2), e a personagens históricas como Augusto (*Sat.*60.7), Vergílio (*Sat.*68.5; 119.5) e Horácio (*Sat.*118.5) podemos afirmar que o *Satíricon* foi produzido já na época imperial<sup>58</sup>. Além dessas referências que estipulam o *terminus post quem* e *terminus ante quem*, numerosas outras referências textuais concernentes ao contexto histórico, social, econômico, lingüístico, entre muitos outros aspectos, foram arroladas e estudadas por diversos especialistas como Marmorale (1948), Ernout (1950), Schnur (1959), Sullivan (1968), Rose (1971), Gil (1978), Campuzano (1984)<sup>59</sup>, entre muitos outros, e, restringindo o período de composição, apontam na sua grande maioria o *Satíricon* como obra provavelmente escrita num intervalo de tempo que se estende entre os anos de 60 e 66, sobretudo entre 64 e 66.

De modo geral, pois, deve-se pensar que o *Satíricon* foi concebido e escrito durante os anos iniciais do período mais opressivo do reinado de Nero, período de evidente despotismo, época politicamente muito tumultuada, com algumas tentativas de rebelião contra o imperador e sangrentos crimes políticos perpetrados como resposta; culturalmente, há grande variedade de círculos culturais, choque entre libertos<sup>60</sup> e cidadãos romanos, influência oriental invasora e avassaladora.

Nesse período, é indiscutível que a figura do imperador Nero tenha um grande destaque, e exerça uma forte influência

<sup>57</sup> Em razão da própria datação de Terenciano Mauro ser imprecisa, como salienta Campuzano (1984, 27, nota 05), é preciso considerar um período entre 200 e 260.

<sup>58</sup> Campuzano, 1984, 27.

<sup>59</sup> Em virtude de não ser o objetivo deste trabalho discutir essa questão, mas tão-somente adotar a solução mais provável, remeto o leitor aos extensos e completos trabalhos desses autores cuja indicação aparece na bibliografia. Remeto ainda o leitor às recentes Dissertações de Favarsani (1995, 16-33) e de Gonçalves (1996, 31-54, especialmente p.46, nota 69), que discutem com propriedade a posição da crítica hodierna.

<sup>60</sup> Alguns libertos importantes na época de Nero: Hélio, Políclito, Palas, Faonte, Narciso, Doríforo, Epafrodite.

## *A ambiência do Satíricon: A época de Nero*

sobre o seu tempo. Sabemos, por meio das informações que nos legaram Tácito (*Annales*, 13-16) e Suetônio (*Nero*, 1-57) que Nero foi uma personalidade de caráter instável, como sinteticamente o descreve Moog (1964, 56): "Nero é um monstro absurdo, variável e contraditório, de quem tudo é lícito esperar, a serviço das mais abstrusas suposições. De par com as perversidades, teve gestos liberais e generosos em que mal se pode acreditar".

No quadro seguinte, destaco eventos que julgo importantes no período que vai desde a adoção de Nero como filho do imperador Cláudio, o que lhe abriria as portas do principado, até os resultados da conspiração de Pisão, com a morte de Petrônio:

<b>Data</b>	<b>Evento</b>
50	<ul style="list-style-type: none"><li>• O imperador Cláudio adota Nero como filho adotivo.</li></ul>
53	<ul style="list-style-type: none"><li>• Nero casa-se com Otávia.</li></ul>
54	<ul style="list-style-type: none"><li>• Após a morte de Cláudio, Nero torna-se imperador, aclamado pelos pretorianos e depois reconhecido pelo senado.</li><li>• Início da guerra da Armênia, contra os partos.</li></ul>
54-59	<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Quinquennium Neronis</i>, com forte influência de Burro e Sêneca.</li></ul>
55	<ul style="list-style-type: none"><li>• Morre Britânico, filho de Cláudio e Messalina.</li><li>• Sêneca publica a <i>Apocolocintose</i>.</li><li>• <i>Sátiras</i>, de Pérsio.</li></ul>
56	<ul style="list-style-type: none"><li>• Sêneca ascende ao consulado e dedica o <i>De Clementia</i> a Nero.</li></ul>
56-57	<ul style="list-style-type: none"><li>• Abrem-se processos contra maus governadores.</li></ul>
57	<ul style="list-style-type: none"><li>• Planeja-se a reforma fiscal.</li></ul>
58	<ul style="list-style-type: none"><li>• Nero conhece Popéia.</li><li>• Corbulão inicia as campanhas do Oriente.</li></ul>
59	<ul style="list-style-type: none"><li>• A Armênia é conquistada por Corbulão.</li><li>• Morre Agripina.</li></ul>
60	<ul style="list-style-type: none"><li>• Suetônio Paulino obtém êxito na Bretanha.</li><li>• Criam-se os <i>Neronia</i>.</li><li>• Empreendem-se obras dispendiosas em Roma, como a da <i>Domus Transitória</i> no Esquilino.</li></ul>
61	<ul style="list-style-type: none"><li>• Agravam-se as relações entre Nero e a aristocracia senatorial.</li></ul>
49-62	<ul style="list-style-type: none"><li>• Sêneca trabalha na composição das tragédias.</li></ul>
62	<ul style="list-style-type: none"><li>• Morre Burro; Tigelino torna-se prefeito do pretório.</li><li>• Plauto e Sula são condenados à morte.</li><li>• Nero repudia Otávia e desposa Popéia.</li><li>• Otávia é condenada à morte.</li><li>• Sêneca anuncia seu desejo de retirar-se do cenário político.</li></ul>
62-65	<ul style="list-style-type: none"><li>• Grandes obras de Sêneca: Diálogos, Tratados, Cartas a Lucílio.</li></ul>
63	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vitórias de Corbulão sobre Vologese e os partos na Armênia</li></ul>
64	<ul style="list-style-type: none"><li>• Em Nápoles, Nero sobe ao palco publicamente pela primeira vez.</li><li>• Irrompe o grande incêndio de Roma.</li><li>• Sêneca retira-se do cenário político.</li></ul>

## *A ambiência do Satíricon: A época de Nero*

	<ul style="list-style-type: none"><li>• Desvaloriza-se o denário e executam-se numerosos confiscos.</li></ul>
Após 64	<ul style="list-style-type: none"><li>• Empreende-se a reconstrução de Roma.</li><li>• Executam-se as obras da <i>Domus Aurea</i>.</li></ul>
65	<ul style="list-style-type: none"><li>• Descobre-se a conspiração de Pisão.</li><li>• Lucano, Sêneca são condenados à morte</li><li>• Morre Popéia.</li></ul>
66	<ul style="list-style-type: none"><li>• Petrônio Árbitro é condenado à morte.</li></ul>

O período inicial, denominado como *quinquennium Neronis*, tinha características liberais (Suet. *Nero* 10), pois Nero afirmara a reintrodução da *auctoritas* do Senado (Tác. *Ann.* 13.4; Suet. *Nero* 8), mas encobria o absolutismo e ampliava a doutrina antoniana do poder. Esse regime, aliás, foi bem aceito. Nesse período Nero esteve ainda sob forte influência de sua mãe Agripina<sup>61</sup>, de índole violenta e sequiosa de um poder malfazejo, mas pôde resistir a ela graças ao apoio de Sêneca e Burro (Tác. *Ann.* 13.2), optando por uma política de concórdia.

Afrânio Burro, ministro de imenso prestígio junto ao imperador e homem culto e refinado, era o prefeito do pretório quando da chegada de Nero ao poder. Formou com Sêneca uma dupla afinada em política (Tác. *Ann.* 13.2). Sêneca, figura fundamental na opção política da concórdia, desenvolveu no *De Clementia* o projeto de governo do *princeps*. Segundo Guarinello (1996, 57-8), que resume bem a questão, “o *De Clementia* traça a imagem de um príncipe que reina sobre o imenso corpo da terra, como representante de deus no governo do *gênero humano*. Ao mesmo tempo, admite a necessidade do poder de um só, um poder absoluto (sem quaisquer veleidades republicanas) e funda esse poder na legalidade, no consenso dos homens. Para Sêneca, a atuação do príncipe deve basear-se na filantropia, no amor pelos homens, através dos instrumentos complementares da clemência e da severidade. Seu fim, que o legitima, é servir à coletividade, protegendo-a e assumindo para si os encargos de direção da cidade. O bom príncipe opõe-se ao mau tirano por sua perfeição moral, tanto pública, como privada. Mais que um governante, é um modelo de moralidade que se impõe, orienta e domina uma sociedade submersa no vício, incapaz de governar a si mesma. A imagem do governante que propõe

<sup>61</sup> Fato sobejamente conhecido, Agripina perecerá em 58, vítima do próprio filho (Tác. *Ann.* 14.3-8; Suet. *Nero* 34).

para Nero é a do rei-filósofo, que ocupa entre os homens, como coletividade, a posição que a razão ocupa no homem como indivíduo. Como tal, o príncipe é necessário, útil, um produto da providência divina”.

No entanto, o projeto político e ideológico entraria em choque com as fantasias do imperador vaidoso, ostensivo, depravado, que procuraria dar vazão à sua megalomania e a seu gosto pelo Oriente, longe de toda moral austera, contexto bem diferente do pretendido pelo filósofo, que visava à renovação do código sócio-cultural numa perspectiva estóica.

Desfrutavam de muito prestígio junto ao poder imperial não só o elemento greco-oriental, como também aqueles que se aproximavam dessa cultura: Sêneca e Querêmon, por exemplo<sup>62</sup>.

A partir do ano de 61 ocorreria um endurecimento da tendência antoniana sempre presente no poder ora estabelecido<sup>63</sup>. Não mais se recrutam os magistrados entre as antigas famílias ou os senadores de convicções tradicionalistas, mas entre os partidários leais, tecnocratas, militares, ou como o intelectual Petrônio e outros filósofos, sempre neronianos incondicionais. Todavia, o governo imperial não conseguiu alçar os greco-orientais às magistraturas senatoriais ou aos postos de responsabilidade do aparelho tradicional, em razão de um rompimento muito brusco entre esse abusivo procedimento e a mentalidade romana.

É evidente, portanto, que toda essa época foi dominada pela oposição entre o poder imperial e a aristocracia senatorial. Nero, a fim de consolidar seu poder, sofreu essa oposição inevitável dos que não poderiam manter-se dóceis ao absolutismo com prejuízo de seus

---

<sup>62</sup> Outras personagens poderiam ser citadas: Cláudio Atenodoro (prefeito da anona), Géssio Floro (procurador da Judéia), Cecina Tusco (filho de liberto, governador do Egito), Gaius Ninfídio Sabino (filho de liberto, prefeito do pretório), Hélio e Políclito (dois libertos que durante a viagem de Nero ao Oriente ficam encarregados da gerência dos negócios romanos). Nunca houve mais que cinco representantes (libertos) do mundo grego no senado, mas os escritórios imperiais eram quase exclusivamente formados de libertos greco-orientais, e esses funcionários, com grande influência nos meios industriais e comerciais, acumulavam, na prática, mais poder que os senadores.

<sup>63</sup> Cizèk (1985, 132-3) divide em dois períodos distintos o principado de Nero, julgando-o sempre antoniano, com um esforço constante para o aumento da autoridade do soberano.



privilégios e então foi levado a endurecer sua posição e adotar medidas repressivas, rejeitando cada vez mais nitidamente o ideal senequiano de conciliação e clemência.

Em 62 ocorreu o repúdio, o exílio e a morte de Otávia, primeira esposa de Nero (Tác. *Ann.* 14.60-4; Suet. *Nero* 35). Seu assassinato deveu-se à necessidade política do César, que não poderia correr o risco de ela casar-se com um nobre romano depois do divórcio, sobretudo pelo favor popular com que contava (Tác. *Ann.* 14.61; Suet. *Nero* 35). Logo em seguida ao repúdio, Nero casou-se com Popéia Sabina, cujo papel, embora pequeno politicamente, foi de considerável influência pessoal sobre o imperador (Tác. *Ann.* 15.61). Favoreceu ao orientalismo do César graças ao seu fascínio pela astrologia e pelo culto de Ísis. Teve alguns amigos judeus, embora não fosse adepta da religião ou sequer se mostrasse favorável a ela. Com ela Nero teve uma filha, falecida, no entanto, com quatro meses de idade (Tác. *Ann.* 15.23; Suet. *Nero* 35). Grávida novamente, Popéia veio a morrer em 66, em decorrência da natureza violenta de Nero, vítima de um pontapé (Tác. *Ann.* 16.6; Suet. *Nero* 35).

A morte de Afrânio Burro, em 62, pareceu acelerar a transformação do principado numa monarquia de caráter helenístico declarado. A escalada da violência foi imediata e todos os que virtualmente pudessem estar contra o pensamento imperial eram punidos, parentes, candidatos potenciais ao trono, opositores de qualquer natureza. A partir de 62, Nero recorreu à eliminação sistemática, como nos casos de Sula (Tác. *Ann.* 14.57), de Plauto (Tác. *Ann.* 14.58-9), de Otávia (Tác. *Ann.* 14.64), Doríforo e Palas (Tác. *Ann.* 14.65), e o Senado tornou-se quase inoperante, a não ser por alguma pressão ainda exercida. O *consilium principis* era o cérebro da *aula neroniana*: formado pelos cidadãos principais — cavaleiros, libertos, alguns senadores — substituiu na prática o Senado e tornou-se o principal órgão das decisões políticas e ideológicas ao garantir a continuidade da política imperial. Por outro lado, a rotina administrativa ficava a cargo de libertos e de alguns cavaleiros.

Todo esse processo gerou a insatisfação que resultou em conjurações contra a vida do príncipe, o que justificaria o



aumento da repressão pelo contingente político de Nero, agora renovado, do qual participaram os que estavam dispostos a sustentar um absolutismo reforçado, dentre os quais personagens como Tigelino, Petrônio Turpiliano, Cocceio Nerva, Epafrodite.

A partir de 63 multiplicaram-se os jogos e os espetáculos, com participação de senadores e matronas. O regime político ia passando rapidamente para a tirania, cujos instrumentos principais eram os libertos Hélio (Tác. *Ann.* 13) e Políclito (Suet. *Nero* 23). Em 64 Sêneca se encontrava politicamente inerte (Tác. *Ann.* 14.54-5) — por isso começara a retirar-se do cenário da corte, em 62 — mas em 65 foi condenado à morte sob suspeição no episódio de Pisão (Tác. *Ann.* 15.60-4; Suet. *Nero* 35). Por fim, o movimento chega aos cantões do Império, onde se promovem as eliminações dos principais comandantes militares, como Corbulão e os irmãos Escribônios<sup>64</sup>, com triunfo, pois, de um exagerado absolutismo.

Fruto da oposição movida pela aristocracia contra o poder imperial, explodem movimentos e manifestações de repúdio contra a conduta política do príncipe. Duas conspirações ganham maior vulto, a comprovar o descontentamento político dos cidadãos: o movimento de Pisão e o de Viniciano<sup>65</sup> (Suet. *Nero* 36).

Concebida lentamente desde 62, a conjuração de Pisão foi o mais importante movimento político contra o poder de Nero (Tác. *Ann.* 15.48-74; Suet. *Nero* 36). Esse movimento atraiu em torno de si descontentes e adversários do César em razão dos mais diversos motivos; entre outros, citem-se as convicções políticas, o medo da repressão, a resistência ou distanciamento para com a reforma de costumes, a certeza de que Nero ignorava a amplitude dos problemas romanos, como, por exemplo, as conseqüências do incêndio da capital, além de razões pessoais. Apoiada por cavaleiros, senadores, libertos, militares, intelectuais, a conspiração pretendia eliminar Nero e conduzir Pisão ao trono, um homem popular e conciliador para com os senadores. (Tác. *Ann.* 15.48). Descoberta a

<sup>64</sup> Dión Cássio, 63.17.2-6 (apud Cizèk, 1982, 272).

<sup>65</sup> Conjuração descoberta depois da morte de Petrônio, tinha o objetivo de elevar ao poder máximo o general Corbulão, única figura aristocrática ainda viva depois da repressão da conjura de Pisão (Cizèk, 1982, 268-72).

revolução, desencadeou-se a forte ação repressora do poder imperial, com o que se formou uma série de revelações, em que cada conjurado fornecia nomes e pistas para investigação e acusação. Estabeleceu-se o máximo terror e as coincidências mais fortuitas entre as pessoas e um condenado já serviam de pretexto para incriminação (Tác. *Ann.* 15.58). Não tardaram a morte de muitos conspiradores<sup>66</sup>, o exílio de tantos outros<sup>67</sup> e a degradação de alguns militares<sup>68</sup>. Como decorrência de todo esse movimento, a grande vitória coube a Nero, que se aproveitou para descartar Vestino (Tácito, *Ann.* 15.69; Suet. *Nero* 35) e Sêneca, distribuiu recompensas e presentes entre os pretorianos, conferiu distinções particulares a Petrônio Turpiliano, Tigelino, Ninfídio Sabino, Cocceio Nerva (Tác. *Ann.* 15.72) e eliminou dois grupos importantes e incômodos, o dos sectários de Pisão e o dos Aneus. Restava na oposição o grupo liderado Trásea Peto, eliminado, contudo, posteriormente à morte de Petrônio, em 66 (Tác. *Ann.* 16.35).

Após a morte de Popéia, elevou-se nova onda de repressões, desta vez voltada para o grupo dos Silanos. Ocorreu o desterro de Cássio Longino e a eliminação do restante do grupo dos Aneus (Galião, Aneu Mela, Salvidieno Órfito). Depois, em 66, próximo da visita de Tiridate, ocorreram mais algumas execuções: Petrônio Árbitro, Anício Cerialo, Rufo Crispino. Durante a visita de Tiridate eliminou-se o círculo de Trásea: Lúcio Antício Veto, Públio Galo, Bárea Sorano, Cossutiano Cábito, Éprius Marcelo, Cássio Asclepiodoto.

Evidentemente, o príncipe não era uma figura isolada no meio de toda a oposição. É claro que contava com apoio certo que, em muitos casos, durou até seu fim (e.g. Epafrodite, Suet. *Nero* 49).

Por um lado, pessoal importante ligado ao serviço das casas dos imperadores, havia os *amici principis* (numerosos e em geral membros do conselho imperial) e os *comites principis* (pouco numerosos, alguns mesmo sem função administrativa, como Sêneca). Alguns

<sup>66</sup> Entre outros, Tácito fornece os seguintes nomes: Pisão, Cevino, Sêneca, Quintiano, Senecião, Epícaris Fênio Rufo, Flávio Súbrio, Laterano, Sulpício Ásper, Vestino, Lucano.

<sup>67</sup> Entre outros, Glício Galo, Ânio Polião, Prisco, Rufo Crispino, Cluidieno Quietto, Júlio Agripa, Blício Catulino, Petrônio Prisco, Júlio Altino, são nomes referidos por Tácito.

<sup>68</sup> Cornélio Marcial, Flávio Neto, Estácio Domício, citados por Tácito.

poucos *amici* também eram *comites*. Ser *amicus* não significava manter com o imperador qualquer ligação afetiva, mas possuir cargo honorífico que servia para assinalar a importância de sua função. Eram conselheiros, cortesãos, soldados e governadores. Por outro lado, os secretários dos Césares eram libertos e escravos que acompanhavam o imperador por toda a parte. Depois de Calígula e Cláudio, tornaram-se funcionários e sua influência chegou à intervenção nos mecanismos do Estado. De início foram administradores das províncias e dos bens do imperador, mas logo evoluíram para o controle da situação pública na totalidade. Em seu campo de ação estavam a correspondência imperial e os *commentarii* dos Césares. Sob Cláudio dispuseram de um enorme poder; sob Nero, embora com poder um pouco menor, eram ainda muito influentes graças à manipulação, nos escritórios imperiais, de entrevistas com o imperador, entre outras coisas, no que tange a embaixadas estrangeiras.

Nero procurou também o apoio das forças armadas, fator que nunca desprezou ou subestimou, como mostram diversas atitudes e providências que tomou ao longo de seu reinado. Logo que assumiu o poder máximo do império, declarou que seu poder repousava sobre a atuação das forças armadas; distribuiu cerca de 2.000 sestércios de gratificação *per capita* pela vitória sobre Pisão (Tác. *Ann.* 15.72) e, depois dessa conspiração, quando se viu ainda mais dependente das forças armadas, cuidou dos interesses materiais das tropas, sobretudo (Tác. *Ann.* 13.51). No entanto, essas medidas não foram suficientes para granjear o apoio incondicional de todas as tropas. Uma declaração como a de Súbrio Flávio<sup>69</sup> e uma conspiração como a de Viniciano, que envolveu Corbulão e os irmãos Escribônios, mostram que nem sempre Nero fora aceito por todos os militares.

Outro vasto dispositivo que deu sustentação

---

<sup>69</sup> Tác. *Ann.* 15.67:

— *Oderam te — inquit — nec quisquam tibi fidelior militum fuit, dum amari meruisti. Odisse coepi postquam parricida matris et uxoris, auriga et histrio et incendiarius exstitisti.* («Eu te odiava — disse ele — e não houve outro soldado mais fiel a ti, enquanto mereceste ser amado. Passei a te odiar depois que te transformaste no assassino de tua mãe e de tua esposa, e depois de que te tornaste um auriga e um histrião e um incendiário).

social, política e ideológica ao poder imperial atribuído a Nero foi a *aula neroniana*, formada entre 55 e 56. Quem rodeava o César eram os jovens; os mais velhos, como Sêneca, por exemplo, eram exceção. Os jovens representavam a nova geração, força motriz do neronismo, cuja essência residia na insatisfação e no amoralismo, seus únicos valores. De início, seus partidários eram provenientes de todos os setores da sociedade romana: intelectuais, artistas, arquitetos, pintores, escultores, poetas, prosadores, músicos, comediantes. Entre os “amigos literários” do príncipe deve-se dar destaque a Lucano<sup>70</sup>, sobrinho de Sêneca, que se tornara questor antes da idade regulamentar e fora vencedor nos jogos neronianos de 60. Desse grupo literário ainda faziam parte Calpúrnio Sículo, Cocceio Nerva, Fabrício Veiento, o autor da *Ilias Latina*, Bêbio Itálico (que fez o elogio dos júlio-claudianos apresentando-os como descendentes de Enéias) e Lucílio. Houve também sustentação filosófica de filósofos como Sêneca, Querêmon, Cornutus, Telesino, Ignácio Céler e Heliodoro. Por fim pode-se citar ainda citaredos, comediantes e gladiadores tais como Térpno<sup>71</sup>, Menécrates<sup>72</sup> e Espículo<sup>73</sup>.

A partir de 61 tornavam-se claras suas funções axiológicas, sociais e ideológicas plenamente solicitadas e a *aula neroniana* passou a constituir uma máquina a partir de 64. Sem precedentes na história romana, segundo Cizèk (1982, 183), será o “foco de uma cultura brilhante e o laboratório de uma reforma axiológica<sup>74</sup> singular por seu amoralismo”.

Na *aula neroniana*, a partir de 55 organizaram-se os *augustiniani* segundo critérios militares romanos e de efebos áticos e inspirados em modelos helenísticos: o «líder» deveria ser um senador, e o corpo dos augustinianos deveria ser formado pela juventude equestre notável pela idade e vigor, dia e noite aplaudindo o príncipe com elogios à sua beleza e à sua voz (Tác. *Ann.* 14.15; Suet. *Nero* 20). Há guardas para o corpo dos

<sup>70</sup> Tác. *Ann.* 15.49: a ruptura entre Nero e Lucano provavelmente deveu-se ao despeito do imperador causado pela inveja do talento literário do sobrinho de Sêneca.

<sup>71</sup> Suet. *Nero* 20.

<sup>72</sup> Suet. *Nero* 30. Citado em *Sat.* 73.3.

<sup>73</sup> Suet. *Nero* 30.

<sup>74</sup> A reforma axiológica constitui uma revolução total em relação ao antigo sistema de valores, e ordena-se entre conceitos de *dignitas*, *persona*, *libertas* e *disciplina*. Segundo Cizèk (1982, 349), “durante o reino de Nero o afrontamento entre o antigo e o novo é manifesto; os domínios religioso e cultural são terrenos privilegiados”.



augustinianos, oficiais de elite, suportes incondicionais da reforma axiológica. Como resultado de uma mutação das mentalidades, forma-se assim verdadeiro contingente de profissionais a serviço do vasto movimento cultural e esportivo de Nero. Seriam o núcleo de uma nova ordem social, devotada ao culto privado do imperador — figuração de um novo Apolo (Tác. *Ann.* 14.14; Suet. *Nero* 25) —. e representantes exemplares da *virtus* romana.

A sustentação de Nero, pois, fundava-se em três setores da sociedade, embora dois deles falhos em certo sentido. Em primeiro lugar, as pessoas humildes da capital, em decorrência, entre outras coisas, da atuação do imperador durante os espetáculos e das distribuições públicas (Tác. *Ann.* 13.31; Suet. *Nero* 10). No entanto parte dessa plebe ficará contra o imperador no episódio de Otávia e em relação às dívidas públicas e o incêndio da capital, embora o triunfo de 68 e a visita de Tiridate restabeleçam parte desse prestígio (sobretudo da parte dos não-cidadãos). Em segundo lugar, as forças armadas, embora a reforma axiológica pretendida pelo poder imperial não entusiasmasse os soldados e tornasse seu apoio reticente. Em terceiro lugar, os libertos da casa imperial e certos homens de negócio (mercadores de trigo, negociantes, especuladores).

No quadro das personalidades que cercavam o imperador destaca-se, então, a figura de Tigelino, o homem forte do César (Tác. *Ann.* 15.61), proveniente de uma família de etnia grega. Viveu na Grécia quando banido por Calígula para depois estabelecer-se no sul da Itália como proprietário e treinador de cavalos de corrida. Conhecedor profundo da civilização e mentalidade helênica, era alvo da maior estima do príncipe. Sustentava vigorosamente a reforma axiológica, sobretudo quando se tratava do endurecimento contra os senadores tradicionalistas. Sua estratégia era a sumária liquidação física da oposição ou pretendentes ao trono, com o que suplantou Sêneca. Encheu Roma de espões a fim de instaurar processos de lesa majestade, por meio do que obteve a condenação de Plauto e Sula (Tác. *Ann.* 14.57). No processo contra Otávia lançou mão da tortura física contra as escravas a fim de condenar a imperatriz (Tác. *Ann.* 14.60). Praticamente foi quem conduziu o processo contra os pisonianos, o que lhe valeu o apogeu de 65 e 66, quando obteve carta branca do imperador contra os inimigos.



No que toca à política exterior, eram conselheiros do imperador Sêneca, Burro e, mais tarde, Tigelino. Suas diretrizes eram as mesmas adotadas já a partir de Augusto: política essencialmente defensiva<sup>75</sup>, ligada às fronteiras naturais tais como o mar, o Reno, o Danúbio, as montanhas da Ásia Menor, o Eufrates, o deserto africano. O que diferenciava esse período dos demais era a postura para com o Oriente, onde o poder imperial se mostrava mais ambicioso. Os princípios eram pacifistas, prudentes, embora o Império se empenhasse em uma longa guerra contra a Armênia. Destaquem-se também, nesse período, lutas contra os bretões no Ocidente (Tác. *Ann.* 29-39; Suet. *Nero* 39) e contra os judeus, no Oriente.

As causas gerais das sublevações externas sem dúvida residiam no espírito de resistência de certas províncias, na inabilidade do governo romano que o levou a seu próprio enfraquecimento e descrédito, e sobretudo na incapacidade de entender a situação local. As causas particulares da revolta na Bretanha parecem ter sido a pressão fiscal de Roma e as exações dos funcionários, colonos e militares romanos. Na Judéia as causas particulares da revolta foram as dificuldades econômicas da população em geral e sobretudo o atentado às tradições nacionais dos judeus. As exigências da capital do Império refletiam num aumento das dificuldades para os judeus pobres. Floro, por exemplo, confiscou parte do tesouro do Templo de Jerusalém e perseguiu a população. Essas sublevações provam que nem sempre Nero teve uma política provincial mais acertada e que não pôde, não soube ou não quis conter os abusos romanos. As resistências locais, o descontentamento e os particularismos de certas zonas do Império mostram que a romanização e o desenvolvimento econômico ocorreram nos mais diferentes ritmos nas várias regiões do mundo sob controle romano.

Por esta época, a sociedade romana, dividida basicamente entre cidadãos romanos e não-cidadãos (em que se incluíam os escravos e os peregrinos), contava no império com cerca de 50 milhões de habitantes, dos quais 5 milhões eram cidadãos; desses, um milhão vivia na

---

<sup>75</sup> Suet. *Nero* 13: o fechamento do templo de Jano é altamente simbólico, indicando que não há guerras pendentes.

capital (cf. Cizèk, 1982, 275-6). caracterizava essa sociedade uma grande divisão fundada basicamente na possibilidade de senhores (pessoas ilustres: políticos, pensadores, artistas) viverem no ócio graças à existência de escravos encarregados da produção. Em meio a esses dois setores, vivendo em condições de pobreza (enfrentando a fome, a *frumentatio*, o desabrigo, a moradia de risco das *insulae*, as inundações do Tibre, a falta de agasalho, as dívidas, a insalubridade, as epidemias, a clientela, a *sportula*, a falta de trabalho, a vadiagem, o roubo, os crimes hediondos), encontrava-se uma enorme parcela da população, constituída por pequenos comerciantes, artesãos livres e trabalhadores sem qualificação, que obtinham trabalho em frentes de obras públicas ou no campo, em trabalho sazonais de colheita em vinhedos e olivais, e por uma grande massa de cidadãos improdutivos e outros indivíduos sem estatuto. As distribuições públicas (*frumentationes*) não eram evidentemente suficientes para a manutenção de famílias pobres, mas suscitava uma distinção para com os peregrinos, os não-cidadãos: na verdade criava uma classe consciente de seus privilégios — por mais relativos que fossem — e cujo patrão era o imperador. Por outro lado, os não-cidadãos também recebiam uma ajuda da casa imperial. Mas parece não ter havido uma distinção muito nítida das duas plebes, nem para nós é suficientemente nítida a função política que cada uma desempenhava na época, embora pareça também que a plebe urbana desprezasse aqueles que fossem mais pobres ainda que ela própria. No entanto, o imperador parecia levar muito em conta os sentimentos dessas multidões. Cioso de conservar e até aumentar sua popularidade junto às massas, Nero sabe como lidar com elas por meio de práticas tais como o «pão e circo» ou as distribuições públicas, quando atirava dinheiro a uma multidão de espectadores em geral formada por não-cidadãos; quando quis apoio para sua reforma fiscal (Tác. *Ann.* 13.50-1; Suet. *Nero* 10), por exemplo, distribuiu cerca de 400 sestércios *per capita* (Tác. *Ann.* 13.31; Suet. *Nero* 10) e com isso não frustrava a plebe frumentária e ao mesmo tempo agradava à *sordida plebs*. Ainda nesse sentido, o controle do preço do trigo visava ao baixo preço: os estoques do Estado eram um socorro aos peregrinos pobres que não se beneficiavam das distribuições. Por outro lado, e contraditoriamente, Nero não titubeava em

lançar contra essa massa as tropas pretorianas quando estouravam desordens (Tác. *Ann.* 13.48; 14.45; 14.61). Na verdade, essa atitude mostra o quanto era limitado o favor com que o imperador tratava as massas, por revelar seu desprezo ideológico pelo pobre, como mostram outras evidências tais como o suplício de toda a família de um patrão assassinado (Tác. *Ann.* 13.32) ou a anulação da liberdade para escravos considerados ingratos (Tác. *Ann.* 13.26-7)., Além disso tudo, considere-se ainda o mosaico étnico decorrente da manumissão de escravos, o que fazia conviver italianos, gregos, asiáticos, egípcios, ilírios, gauleses e outros. O crescimento explosivo sem planejamento urbano satisfatório que incluísse moradia, saneamento, abastecimento, e a inexistência de uma política de mitigação da pobreza eram as condições de vida mais freqüentes em Roma. A calma social era aparente. As grandes agitações sociais desapareceram, mas permanecia um movimento rasteiro. Eram muito comuns os motins (organizados ou espontâneos), as pilhagens de lojas e violentos protestos verbais em que despontavam as mais variadas razões, sobretudo pela falta de recursos materiais para a vida em sua menor exigência. São exemplos os sérios distúrbios e desordens como o de Puzzuoli (em 58), onde ocorreram violentos conflitos sociais (Tác. *Ann.* 13.48), o movimento popular de apoio à Otávia (Tác. *Ann.* 14.61), o grande confronto (em 59) entre os habitantes de Nucéria e Pompéia em razão de jogos de gladiadores (Tác. *Ann.* 14.17) ou a sublevação de gladiadores em Preneste (em 64: Tác. *Ann.* 15.46). Segundo Durán (1971, 314), “o século primeiro do Império é um testemunho de uma crescente substituição biológica e social: os recém chegados vão-se apoderando não só dos cargos de poder e de grandes fortunas, como também, simplesmente, do espaço, das cidades e dos campos. Em uma palavra: a sociedade dá uma volta espetacular, e os velhos aristocratas contemplam, aflitos mas impotentes, o orgulho dos homens novos”. Para a formulação de um quadro geral dos aspectos sociais e culturais dessa época, junte-se a essa instável situação o processo contínuo de desorganização e deliquescência da moral e da religião tradicionais: poder-se-ia dizer que o êxito de Roma, desde o advento do império, teria produzido uma espécie de paralisia mental e moral, com a velha aristocracia devorada pelas guerras

civis e pelos desterros, a grande massa da população dividida entre a servidão e a falta de condição de sobrevivência e, exercendo enorme influência, e o alastramento pelo serviço público dos homens novos, libertos e estrangeiros, que muitas vezes nada mais faziam que tentar copiar muito imperfeitamente as velhas normas.

No contexto religioso, como a velha religião estava em desuso, pois já não satisfazia as necessidades emocionais dos cidadãos, a tolerância admitia novos deuses, que vinham do Oriente. Criou-se um novo estilo de viver — romano, mas em desarmonia com o *mos maiorum* — em que não tinham sentido os sistemas éticos, as formas de convivência — políticas — nem a liberdade inalienável do indivíduo, uma vez que se considerava a vida como um bem em permanente fuga. Diante dessas circunstâncias, lembra Miralles (1968, 17), “as únicas soluções perduráveis seriam as remodelações filosóficas, o estoicismo, o epicurismo, e depois o neoplatonismo. Porém, a filosofia nunca foi solução das maiorias, e tampouco o foi então: essas maiorias se conformaram com as formas irracionais dos mistérios e as doutrinas estrangeiras”. Desde meados do séc. I, oradores ou filósofos popularescos, ou imbuídos de real devoção por suas idéias ou apenas oportunistas e charlatães, difundiam-se pelas cidades orientais do império, onde falavam a populações brutalizadas pelo contato mecanizado com os bens de produção tentando despertá-las da imediatista idéia do gozo de um único dia e somente dos bens materiais (cf. Miralles, 1968, 48). Assim, no aspecto religioso, embora Nero não fosse caracteristicamente dado à religião, era evidente a necessidade da adoção de uma política religiosa. Pessoalmente, embora não fosse um adepto ortodoxo, sempre votara um interesse maior aos cultos orientais (Suet. *Nero* 34; 40, 56). A política religiosa imperial seria a de encorajamento ao culto ao príncipe nas províncias, as quais contavam, além do culto oficial, com os *seuiri augustales*<sup>76</sup>. Sob Nero, o culto do imperador se tornou instrumento do poder absoluto; segundo Cizèk (1982, 350), “muitas inscrições, além das que testemunham a existência de sacerdotes especialmente ligados ao culto imperial, atribuem a Nero as prerrogativas de um Apolo, um Hércules, um

---

<sup>76</sup> Citados em *Sat.* 57.6; 65.5; 71.12.



Marte, um Júpiter, um Mitra”. Com a afluência de emigrantes das mais diversas naturezas e proveniências, e o contato das tropas, mercadores e exploradores com os mais longínquas paragens do Império, Roma conheceu a influência de muitas práticas religiosas e mesmo ocultistas, sobretudo as de origem oriental, mesclando-se a antigas práticas e ritos tradicionais romanos. Nesse quadro destacam-se as religiões orientais ligadas a Mitra e a Ísis, essencialmente religiões de “salvação”, que atendiam ao que o além suscitava na imaginação, sobretudo entre as populações mais humildes. O judaísmo espalhou-se pelo mundo romano, embora religião de feroz nacionalismo; em Roma, sua comunidade numerosa conquistou espaço nos bairros periféricos onde construíram sinagogas. A propagação do cristianismo, por sua vez, foi extremamente rápida. Têm sido aventadas várias explicações para o fenômeno, entre as quais podemos lembrar a vocação universal e ecumênica dessa religião; a clareza de sua doutrina monoteísta; organização rigorosa das comunidades cristãs e de seu «clero»; tudo isso aliado a uma habilíssima propaganda e a uma doutrina social bastante ousada, o que lhe conferia uma grande popularidade entre as classes ou os indivíduos mais humildes. Seu desenvolvimento também foi muito rápido em Roma, onde uma comunidade estaria estabelecida desde 42. O modo de vida e a moral dos cristãos eram incompatíveis com a política e o sistema de valores do César, e, de qualquer forma, a eucaristia e seus símbolos (o sangue e o corpo de Cristo) evocavam para os romanos o canibalismo, o que ajudava a que se atribuísem aos cristãos os mais graves crimes.

O panorama social e cultural da época de Nero completa-se com a presença dos *circuli* literários e filosóficos, formados por senadores, cavaleiros e intelectuais. Esses grupos não dispunham de um estatuto legal nem eram oficialmente reconhecidos, o que os diferenciava dos *collegia*, muito mais organizados<sup>77</sup>, mas contavam com uma personalidade

---

<sup>77</sup> Os *collegia* eram formas de reunião de indivíduos com um critério de interesse comum, isto é, verdadeiras associações, corporações ou mesmo clubes políticos, lugar privilegiado nas micro-unidades sociais. Encontravam-se *collegia* de mercadores (de trigo, óleo, vinho), artesãos (de madeira ou tecido), açougueiros, marinheiros, barqueiros, atletas, artistas. Alguns tinham até mesmo caráter funerário, étnico e religioso. Jovens aristocráticos nas províncias mais romanizadas reuniam-se nos Colégios da Juventude. Verdadeiros sindicatos, eram bem



marcante em torno da qual giravam os freqüentadores em dois níveis: num nível pretensamente mais elevado, políticos e letrados (cavaleiros e senadores); em outro nível, os clientes de condição humilde, jovens intelectuais cuja pretensão era fazer carreira, professores, filósofos, conselheiros. Um mesmo indivíduo podia participar de *circuli* distintos, a critério pessoal. O engajamento dos freqüentadores era motivado por convicções políticas, afinidades literárias, vinculação a um mesmo clã, a um mesmo grupo de pressão, comunidade de interesses. Destacando-se os grupos de Pisão, Trásea, Cornuto e Sêneca, a princípio os *circuli* eram a residência da cultura, da palavra. Por causa da discussão moral, dos acontecimentos mais recentes ou notáveis, era lá que nasciam não só as estéticas e as poéticas, mas também as idéias políticas. Os *circuli* contribuíam, pois, para a formação do espírito do tempo, mas nunca foram exatamente interessantes ou convenientes para o poder. Segundo o quadro apresentado por Cizèk (1982, 416-7), que relaciona o processo político e o processo cultural a esses grupos, pode-se entrever — dir-se-ia obviamente — que os *circuli* se dividiam politicamente entre a preferência por uma monarquia aos moldes da de Augusto e um apoio ao despotismo neroniano, e culturalmente se repartiam entre uma filosofia estóica, sobretudo, e uma filosofia epicurista.

As preferências orientais do imperador se manifestaram também em jogos e espetáculos, aos quais ele procura imprimir um caráter helenizado. Em 57 organizou grandes combates de gladiadores segundo a tradição romana, mas senadores e cavaleiros foram obrigados a tomar parte no espetáculo (Suet. *Nero* 12). Em 59 organizou os *Juvenalia* (jogos da juventude), durante quais que comemorou também sua *depositio barbae* (Suet. *Nero* 12). A esses jogos não faltava a tradição romana, com a predominância do teatro e da música, de que tomavam parte os profissionais

---

estruturados, com atividades meticulosamente organizadas e caixa própria formada pela cotização dos membros. Os dirigentes eram geralmente libertos ricos escolhidos por assembléias gerais. Buscavam-se como patronos os indivíduos mais ricos da cidade, que, em troca de apoio, dinheiro, locais para reuniões, recebiam apoio eleitoral às magistraturas locais. Durante a época de Nero o poder imperial apoiou os *collegia*, a fim de transformá-los em instrumentos para a reforma axiológica: essas associações podiam ser rapidamente mobilizadas contra ou a favor deste ou daquele assunto que interessava ao poder, o que lhes atribuía também um caráter permanente de «massa de manobra».

de baixa extração. Contrapôs-se à tradição a inovadora participação de amadores, cavaleiros e senadores (Tác. *Ann.* 14.14; 15.32; Suet. *Nero* 11); e acima de tudo, a participação do próprio Nero, tangendo a lira (Tác. *Ann.* 14.15; Suet. *Nero* 12). Em resumo, o benefício era imediato para os objetivos de uma reforma cultural: não se descartavam totalmente as tradições romanas e infiltrava-se acentuada helenização. Com os jogos de 60 — *Neronia, certamen quiquenale* musical, ginástico e hípico —, cuja motivação foram os festejos de aniversário da ascensão de Nero ao poder, transgrediram-se todas as tradições romanas, com notável participação de jovens aristocratas formados nas escolas imperiais (Tác. *Ann.* 14.20-1; Suet. *Nero* 12). Em 65, pouco depois da repressão à conjuração de Pisão, repetiram-se esses jogos e pela primeira vez em Roma<sup>78</sup> Nero subiu ao palco para declamar versos, tocar cítara e interpretar papéis em várias tragédias (Tác. *Ann.* 16.4; Suet. *Nero* 21).

A tendência orientalista manifestou-se ainda em outros setores, como no caso dos trabalhos ingentes da construção da *Domus Aurea*, iniciados após o incêndio de 64. Empregou-se neles avançada tecnologia, mas não havia desacordo com as tradições romanas das grandes mansões aristocráticas do fim da república, embora a inspiração do projeto fosse francamente oriental, por espelhar-se nos paraísos dos palácios e parques dos monarcas helenísticos (Tác. *Ann.* 15.42; Suet. *Nero* 31).

Pode-se considerar a antiga *Virtus Romana* como um conjunto de atitudes e valores cujos ingredientes principais eram a *grauitas*, a *parsimonia*, a *pudicitia*, o *lucidus ordo*, o *certamen*. Subordinando esses valores, conjugavam-se a *pietas* e a *fides*, pilares dessa *uirtus* e referência como fundamento da cultura, da moral e da educação, isto é, valores que formavam a *ciuitas*. Todavia, aos neronianos repugna a noção de *ciuitas*, e Roma é vista em escala de Império mundial, a *anticiuitas*, cujo código social, moral, cultural. seria bem outro, perpassado pela alegria de viver, o prazer sem limites, a exuberância, a extravagância, a permissividade. Os neronianos acreditavam tudo poder ousar, e sustentavam a *audacia neroniana*, fruto de um impulso e de uma cosmovisão voltada para a cultura

<sup>78</sup> Semelhante exibição ocorrera primeiro em Nápoles, em 64 (Tác. *Ann.* 15.33; Suet. *Nero* 20.3-4).

grega, helenística, oriental. Seriam pilares do código neroniano o *agon* e o *luxus*, substitutos da *pietas* e da *fides*, e condenados por Tácito e Suetônio. O *agon* era jogo e concurso numa ambiência esportiva e artística, lugar e meio onde o cidadão deveria passar o mais precioso tempo. Evidentemente não era pragmático, e, por isso, estava muito distante do *certamen* tradicional, do qual era a desnaturação completa. O *luxus* era fasto, ostentação, esplendor. Para os romanos tradicionalistas não passava de excesso e devassidão. Na verdade, era a paixão da magnificência e do aparato. Os neronianos insistiam em transgredir não só os costumes dos homens e as regras da sociedade como também as leis da natureza num universo de prazer e gozo sem limites. O amoralismo do César, seu exibicionismo estético e seu classicismo, com tendências ao barroco, de inspiração helenística, representavam uma reforma política, moral e educacional, isto é, a preparação para novos costumes, mais gregos que romanos, sem contudo rejeitar totalmente as tradições italianas, triunfo de um sistema educacional que habituaria os romanos aos costumes gregos. Como reflexo das mutações que se produziam nas mentalidades graças à reforma axiológica, apreciava-se todo tipo de experiências novas, mesmo que elas permitissem um componente de violência. E, se em algum momento Nero tomou alguma medida contra o luxo, não foi por moralismo, mas por problemas financeiros do Estado, isto é, para evitar a saída de dinheiro da Itália.

Por sua vez, a atividade cultural da época neroniana foi a mais efervescente e a mais brilhante do século I. As leituras públicas ganhavam estímulo e o ensino se desenvolvia.

No campo das Letras, a perda da liberdade política que, de modo geral, o principado acarretava, e o fato de as massas não contarem com meios para atuar na vida do país, levavam a uma literatura do imediato, do cotidiano, afastada dos antigos ideais. A literatura contava com alguns representantes de valor, tais como Césio Basso e Calpúrnio Sículo (poetas líricos); Sêneca (filósofo e autor de tragédias), Pérsio (autor de sátiras); Lucílio (poeta epigramático); Lucano (poeta épico) e Petrônio (autor de romance). Muitos romanos (notadamente os artistas, e.g., Lucano e Petrônio) rejeitavam a visão otimista do futuro e do mundo em geral, e a

harmonia e simetria que isso implicava à procura por novas formas de expressão: abordagem trágica e apaixonada da existência, expressão subjetiva, introspecção, a busca do inédito, às vezes do fantástico, o culto da invenção original e notadamente a assimetria. Era o triunfo da densidade, da concisão, o gosto pela palavra precisa, a pesquisa do torneio surpreendente, a expressão picante, o detalhe extraordinário. Os prosadores sob Cláudio e Nero, por exemplo, faziam apelo às fontes da retórica e da poesia e transgrediam voluntariamente as normas da sintaxe clássica. Em torno de Sêneca circularia o movimento de aprovação do novo estilo: linguagem incisiva, lirismo, análise psicológica fundada sobre a antinomia entre o bem e o mal. Eram adeptos desse novo estilo escritores como Lucano, Lucílio, Galião, Áper, Fábio Rústico, Cornuto, Césio Basso, Rêmio Palemão. Segundo Cizèk (1982, 370), Lucano, por exemplo, "com a Farsália, sua grande epopéia, proclama a novidade e o valor de sua obra opondo-a ao epos de Homero. Ele não pronuncia em nenhuma parte o nome de Virgílio, mas é evidente que ele não gosta da arte do mantuano e quer aparecer como um *anti-Vergílio*". Todavia, o estilo clássico não desapareceu na época de Nero, senão que adquiriu um contorno barroco. Por exemplo, o gênero épico voltaria à concepção tradicional mitologizante tão combatida por Lucano. Por seu lado foi o gênero lírico o mais inspirado junto aos partidários dos clássicos. Ao dar-se conta de que o «barroquismo» serviria melhor a seus fins políticos e ideológicos, o imperador aderiu a ele, transportando-se do estilo novo, pelo qual começara. Gil (1961, 246) comenta a época brilhante do célebre *quinquennium*, em que o clima de liberdade favorecia o cultivo das coisas do espírito. Nessa época circulava a *Apocolocintose*<sup>79</sup>, de Sêneca, única obra contra um imperador que chegou até nós, quase integralmente.

---

<sup>79</sup> Agripina escreveu suas memórias, proclamando os direitos de seu filho ao trono, defendendo a memória de Cláudio e sua política, condenando (aberta ou veladamente) Sêneca e Afrânio Burro. A *Apocolocintose* (de começos de 55, cuja prioridade era barrar o apetite político de Agripina) parece ser uma resposta a essas memórias com larga difusão no meio político romano. Era o reverso da oração fúnebre de Cláudio pronunciada por Nero. Rompendo com seu passado de cortesão bajulador, Sêneca parodiava sua própria Consolação a Políbio numa clara crítica à política de Cláudio (contra suas práticas judiciárias, repressões brutais, tolerância aos cultos orientais, indulgência para com os provinciais e sobretudo para com os libertos). Por outro lado, apresentava uma imagem muito positiva de Nero, que iria restabelecer a legalidade e chamar a classe política à reconciliação, como restaurador da idade de ouro.



Enfim, a posterior perseguição que sofreram Sêneca, Lucano<sup>80</sup> e Petrônio, no entanto, podem ser entendidas não como medida de censura, mas como repressão ao movimento revolucionário (Gil, 1961, 249). A retórica era vítima de um artificialismo exagerado e de uma luta estéril entre aticistas e asiáticos. As declamações vazias proliferavam e os exercícios retóricos se afiguravam aos jovens aprendizes totalmente irreais (Mello, 1985, 186). Por fim, o teatro teve pouca expressão: o público em geral gostava do melodrama e da tragédia de assunto mitológico e também de gêneros popularizantes como a atelana e o mimo.

A filosofia, graças aos círculos culturais e políticos, teve grande importância no panorama cultural da época, com profissionais para públicos restritos e mesmo para o povo, nas ruas. A escola cínica encontrou boa audiência em meio ao relaxamento dos costumes e o apelo à simplicidade, à vida direita, ao desafio moral, à ordem social. O epicurismo durante algum tempo contou com o favorecimento de Nero. Seus adeptos ultrapassaram a concepção austera original acerca do prazer e admitiram a volúpia sensual do *luxus* ao lado da ausência da dor numa vida feliz e equilibrada. Permanecia a rejeição da idéia da transmigração da alma e da palingenesia. O neopitagorismo desenvolveu-se com Apolônio de Tiana. A Nova Academia, cujo representante na República fora Cícero, exercia ainda alguma influência sobre Sêneca: somente a prática e a experiência poderiam impor uma tese à outra; os romanos inclinavam-se a aceitar várias possibilidades e toleravam mesmo concepções opostas. O estoicismo, inovado e romanizado (Rostagni, 1952, 243), foi a corrente filosófica dominante. Considerava que a virtude deveria ser austera e a dignidade altiva; mas às vezes buscava um pouco de moderação para esses pensamentos. Segundo Cizèk (1982, 367), para o romano estóico "quando o homem se encontra em harmonia com a ordem divina do universo, a pobreza, o exílio, a tortura, o medo da morte não podem atingir sua alma, nem transtornar sua paz e sua felicidade. Adviria essa serenidade graças à

---

<sup>80</sup> Sêneca e Lucano são testemunhas e vítimas da rápida mudança de modos e temperamento de Nero; a adoção de ideais estóicos foram um meio de preservar a paz da mente e a dignidade pessoal diante das arbitrariedades e o terror imperiais (Sell, 1984, 283).



vontade e a um exercício permanente da paciência. O espírito do homem não deveria dar valor àquilo que lhe fosse exterior, deveria contentar-se com bens intrínsecos”. Os representantes mais destacados do estoicismo em Roma eram Sêneca, Musônio Rufo, Trásea e Pérsio. O estoicismo iria tornar-se filosofia de oposição, embora muitos estóicos tirassem vantagens financeiras com sustentação oferecida a Nero.

A pintura desse período teve ornamentação rica com efeitos luminosos e coloridos em que não faltavam o exagero e a violência; cenas trágicas eram as preferidas pela pintura parietal. Em tudo havia o gosto do mistério, da irrealidade, do fantástico.

A escultura seguiu a tendência do tempo de Augusto, mas, exagerando-a, segundo Piganiol (1961, 254), resultou em produtos “antes de tudo notáveis pela perfeição do cinzelado e por certo afã convencional de nobreza. Percebe-se logo um gosto pelo barroco e pelo teatral”. Segundo Adriani (1954, 91), “a época de Calígula, de Cláudio e também em parte de Nero, é uma época de transição que, apesar das formas clássicas e corretas da época de Augusto, começa a dar sinais de interesse por formas menos definidas, mais móveis e vivas”.

As ciências naturais foram abordadas por intermédio de grandes sínteses, à guisa de enciclopédias, por Sêneca (*Questões naturais*) e por Plínio (*História natural*). Pompônio Mela escreveu sua obra geográfica, a mais antiga em latim conhecida hoje, baseado em conhecimentos desenvolvidos a partir de compilações. Columela seguiu a tradição de Catão, Varrão e Vergílio e escreveu o *De agricultura*, em doze livros. Sua obra contém não só informações sobre a agricultura da Itália como também de outras partes do império, tanto ocidental como oriental. Os conhecimentos que se apreendem em sua obra são muito variados, entre economia e administração agrícola, cuidados agro e zootécnicos e outros aspectos da vida rural.

Na medicina, a hidroterapia parece ter sido a técnica preferida da época, ao passo que a farmacologia teve um prático de fama, Escribônio Largo, autor de um tratado (sob Cláudio). Na mesma época fundou-se uma escola de medicina popular, cujos cursos ao que parece

duravam cerca de seis meses.

Na área de tecnologia, destaquem-se os mecanismos instalados na *Domus Aurea*, que deixam entrever as condições da época, à qual não faltavam a criatividade e o conhecimento.

Quanto aos aspectos econômicos, a época de Nero, segundo afirma Cizèk (1982, 299), “parece ter sido próspera. O Império atravessa alguns períodos de recessão, e mesmo de graves crises em certas zonas. E o fim do reino coincide com um impasse generalizado”.

De 54 a 61, o poder imperial assumiu uma política financeira prudente, mas a partir de então, em consequência dos gastos com as forças armadas, as distribuições públicas (trigo e dinheiro), construções públicas, a construção da *Domus Aurea* e em geral da reforma axiológica, seria tentada uma política financeira bem mais ousada, e talvez irresponsável. Em 64 ocorreu uma reforma monetária, cujas causas eram as despesas do poder imperial com a reforma axiológica, a guerra da Armênia e o levante da Bretanha. Por essa reforma alterou-se a moeda, cunhando-se peças de menor peso que o legal” (cf. Ferrero, s.d., 231), isto é, essa reforma compreendia uma diminuição do peso do *aureus* e do *denarius*, embora mantivesse o mesmo valor, isto é, a moeda de 1 *aureus* equivaleria a 25 *denarii*. Também ocorreu o ajuste de todas as moedas gregas e romanas que circulavam na bacia do Mediterrâneo. Beneficiaram-se com a reforma o *fiscus* (pois o imperador mantinha o controle das minas), os cavaleiros, os homens de negócio, os orientais e a plebe urbana. Contaram prejuízo os senadores, o que serviu de estímulo para as mencionadas conspirações. Embora benéfica a longo prazo, perceberam-se apenas os inconvenientes imediatos, tais como a alta dos preços, estímulo de um processo inflacionário que não cessaria até o final do império.

A Itália, de Augusto até Nero, estava em seu apogeu: 80% dos cidadãos romanos residiam em cidades florescentes. As atividades econômicas eram a agricultura, o artesanato e o comércio. Na agricultura os principais produtos eram vinho, oliva, frutas, legumes e trigo. O artesanato se baseava no vidro, tecido e cerâmica. Já o eixo do comércio eram produtos como vinho, hulha, matérias primas, gêneros de luxo, escravos

(sobretudo do Oriente). Os beneficiários dessas atividades não eram os pequenos produtores, mas, como sói acontecer, os notáveis das cidades — uma espécie de burguesia municipal —, grandes e médios proprietários fundiários. A partir de 50 ocorreu uma ligeira depressão italiana, com uma baixa considerável nas exportações. Depois do período em que se deixou invadir pelas mais variadas mercadorias italianas, o Oriente, a Gália e a Espanha desenvolveram uma próspera indústria local. A Itália meridional passou a tender para a agricultura extensiva e as propriedades não deixaram de crescer, mais uma vez em benefício do rico latifundiário e em prejuízo do pequeno agricultor, que perdeu suas terras e foi engrossar as massas frumentárias da capital. Seguiu-se então uma estagnação acrescida de despovoamento, o que acarretou a falta crescente de mão de obra. Os italianos preferiam instalar-se nas províncias, já que as condições eram melhores e ainda não era impossível enriquecer. Acrescenta-se mais uma dificuldade gravíssima, a conseqüente inflação. A fim de remediar esses problemas, Nero enviou os veteranos para colônias como Cápua, Nucéria, e Tarento. Puzzuoli e Pompéia adquiriram o estatuto de colônias e Óstia então se desenvolveu. Todavia, nessa época algumas partes do sul da Itália ainda prosperavam, como os centros urbanos e a Campânia. Outras partes da Itália apresentavam uma relativa prosperidade. Nas regiões portuária consumiam-se e se comercializavam artigos de luxo e havia *uillas* suntuosas. A Itália central e a Etrúria, nas proximidades de Roma, beneficiaram-se do mercado da metrópole. Na Itália setentrional, expandiram-se as pequenas propriedades, bem como as fábricas de tijolos, telhas, lâmpadas, indústria têxtil, madeira. A Gália Cisalpina iria aproveitar-se do comércio com as províncias danubianas.

Tomando-se por base as palavras de Piganiol (1961, 255), que sintetizam o período que fomentou e no qual fermentaram as idéias que viriam a resultar no *Satíricon*, é possível entender que "o período júlio-claudiano assinala a um só tempo o apogeu e a queda dos grandes senhores romanos. Em vão o imperador afetava não ser mais que um deles; inquietos por seu republicanismo, ciosos de suas riquezas, empreendia contra eles uma luta surda e violenta. Ao mesmo tempo se desenvolviam

pouco a pouco os organismos de uma monarquia burocrática e intervencionista. O fim da dinastia júlio-claudiana, que pretendia descender de Enéias, foi também o dos privilégios da nobreza romana”.

E, de qualquer forma, Petrônio pertenceu à alta sociedade de sua época. Sua diferença para com a maior parte dos outros autores consistia na aversão que tinha ele àquelas idéias filosóficas favoritas do tempo — estóicas — moralizantes, que desenhavam as vantagens de uma consciência melhor. Todavia, um estudo, ainda que ligeiro como este, acerca da ambiência de sua época, mostra que sua obra não estava isolada, nem o procurava ser, embora buscasse sempre a maior originalidade, e que refletia aqueles mesmos conceitos fundamentais, a mesma vida espiritual, mas abordados pelo avesso: por meio de sua arte representou a natureza da sociedade depravada que via desenvolver-se — parecia aperceber o fim próximo da dinastia júlio-claudiana? — presa inerte da loucura e do prazer, com suas aberrações, depravações, inércia, maldade. Petrônio comprouve-se em contemplar os ridículos aspectos daquele mundo corrompido, que refutava o mundo ideado dos filósofos, e que parecia triunfar nos últimos anos de Nero, à sombra daquele príncipe extravagante, megalômano, perverso, dissoluto, traiçoeiro.

### 3. O romance na Antigüidade

#### 3.1. Considerações preliminares

O termo «romance» — e isso está amplamente divulgado, é bem verdade — provém de um advérbio do latim tardio, *romanice*, elemento da expressão *romanice loqui*, empregada para referência a falas vulgares de origem latina, mas não propriamente o latim a que na verdade se opunha e cujo uso culto dizia-se *latine loqui*, isto é, que se aplicava ao latim da escola. Ao lado dessa oposição, considerava-se outra para com a expressão *barbarice loqui*, que se empregava em referência às línguas dos bárbaros, não românicas<sup>81</sup>.

Conforme assinala D'Onófrio (1976, 202), na Idade Média, “*romance* estendeu sua significação da fala para a escrita, passando a denominar qualquer composição em língua vulgar ou românica. A evolução semântica da palavra *romance* fixou-se, enfim, na indicação de uma narrativa extensa<sup>82</sup>, escrita numa língua românica, em verso ou em prosa, com o evidente propósito de deleitar uma camada de leitores menos exigentes<sup>83</sup>, através da narração de aventuras pseudo-históricas ou fantásticas, onde predominavam o erotismo, o exotismo e o heroísmo”.

Em literatura, essa “descrição longa das ações e sentimentos de personagens fictícios, numa transposição da vida para um

---

<sup>81</sup> Cf. Maurer (1951, 62). Para a elaboração deste parágrafo concorreram ainda a lição dos dicionários etimológicos de Antenor Nascentes (s.d.) e António Geraldo da Cunha (1989), cuja indicação bibliográfica completa se encontra junto à bibliografia.

<sup>82</sup> Segundo D'Onófrio (1976, 203, nota 01), “a extensão diferenciava o romance da *novela* (termo de origem italiana que significava *notícia*), narrativa curta, que encontra seu protótipo mais feliz no *Decameron* de Boccaccio”.

<sup>83</sup> A expressão «menos exigentes» será discutida no decorrer deste capítulo.



plano artístico<sup>84</sup>, ou uma “ficção em prosa com certa extensão<sup>85</sup>”, ou ainda uma “narrativa, que justamente por isso pressupõe um narrador, uma narração e um destinatário; narração que *tem como dado peculiar o ser em prosa (e não em verso)*”, com extensão mínima capaz de distingui-la de outros gêneros narrativos breves e que seja ficção, característica que “estará sempre presente no pacto de leitura que se propõe ao leitor<sup>86</sup>” a que costumamos chamar hodiernamente de *romance*, passa a ter essa designação em português a partir do século XVII, como lembra Moisés (1968, 149).

Ora, é preciso ver que estarei tratando de examinar um tipo particular de história contada, fictícia, escrita em prosa<sup>87</sup>, que contempla os elementos constitutivos do gênero romance, baseado na “arte multissecular de contar histórias” (Horta, 1984, 56), capaz, como se verá, de renovar suas fontes literárias: para referir-me a meu objeto de estudo, prefiro a empregar a expressão «narrativa de ficção em prosa», auto-explicativa e de certa forma esclarecedora, empregar o termo romance, de larga tradição nos estudos literários, embora reconheça gritante o anacronismo terminológico. Evidentemente, considero patente que “herdamos da literatura greco-romana um vasto material romanesco que, embora não leve o nome de *romance*, por ser o termo anacrônico, possui todos os elementos constitutivos do gênero” (D’Onófrío, 1976, 203), diferentemente de parte de alguns estudiosos que, levando em consideração tão somente a etimologia, isto é, a nomenclatura, julgam o *romance* um “gênero literário novo, autóctone, sem nenhuma ligação com o patrimônio cultural do mundo clássico” (D’Onófrío, 1976, 202).

Ao lado da possível confusão causada pela etimologia do termo «romance», veremos que as origens desse gênero — se assim o pudermos chamar, como imediatamente se verá — ficaram, já na Antigüidade, à margem da teorização literária, uma vez que seu surgimento

<sup>84</sup> Essa definição é de Aurélio Buarque de Holanda (cf. Lacerda, 1994, s.v. *romance*). Muir (1970, 03), todavia, sublinha que é preciso esquecer a vida: “para ter em mente o romance, a primeira coisa que se deve fazer é aceitar (isto é, esquecer) coisas tais como: o romance é sobre a vida e a vida tem um padrão”.

<sup>85</sup> O comentário é de Forster (1969, 03).

<sup>86</sup> Essa pressuposição é de Brandão (1996, 18-20).

<sup>87</sup> “O *corpus* do romance grego conhecido tem em comum o ser narrativo, em prosa e ficcional” (Brandão, 1996, 178).

se dera após a *Poética* de Aristóteles e que não contara com os cuidados de Horácio em sua *Arte Poética*. Por outro lado, os gregos, que “criaram e nomearam todos os gêneros literários transmitidos ao mundo ocidental, não tiveram nenhuma denominação especial para designar a ficção romanesca como tal, isto é, o romance” (Horta, 1984, 53).

D’Onófrio (1976, 204), contudo, lembra que nunca faltou ao romance grego um público fiel — e mesmo entusiasmado — a julgar pelo período de tempo que contemplou a produção dessas histórias e o cuidado e a qualidade<sup>88</sup> com que foram escritas: logo em seguida a seu nascimento<sup>89</sup> será objeto da apreciação dos romanos, dentre os quais Petrônio e a “novidade de sua intenção narrativa com seu realismo crítico e picaresco, que a enraíza em uma tradição solidamente latina” (Gual, 1972, 33) e Apuleio, mais próximo da tradição grega, embora repleto com uma inspiração milesiana não menos sensível que a do *Satíricon* (Grimal, 1958, xxiii). Além disso, há que se considerar a linhagem satírica, cômico-paródica, picaresca que parece adotar o caráter do romance romano e as de cavalaria da Idade Média, mais ligadas ao caráter do romance grego.

As obras que se consideram aqui, narrativas de ficção em prosa, estão arroladas no quadro abaixo<sup>90</sup>, relacionadas a seus autores e a sua época mais provável de produção. A descoberta de novos papiros tem mostrado que a origem do gênero deve ser deslocada do período

---

<sup>88</sup> Essa afirmação, pelo menos, é certamente válida para alguns romances gregos. Elvira (1953, 102) comenta acerca da protagonista Calíroe, da obra de Caríton de Afrodísia: “há uma fineza nas emoções e uma elegância de matizes que remetem o tempo todo a Terêncio ou Maurois; seria difícil admitir que uma obra tão aperfeiçoada pudesse se dirigir a um *ignobile vulgus*, a uma massa sem espírito”. Brandão (1996, 07, nota 03) estima que “o crítico percebe que há qualidades no texto, mas não consegue abdicar dos ditames de seu gosto pessoal”. Para ele, o romance grego apresenta pontos “de alta importância e do mais excelente valor — como a coerência com as expectativas do público leitor, a intencionalidade estética (ligada ao prazer) e a riqueza de dados visuais (que aproximam o romance do cinema) — são referidos, mas recebem uma valoração negativa”.

<sup>89</sup> Presumo que o nascimento do romance grego é anterior ao de Caríton, *Quéreas* e *Calíroe*, supostamente a primeira no tempo entre as obras remanescentes.

<sup>90</sup> Segundo Brandão (1996, 54), “a extensão da lista, embora traga problemas difíceis em termos da identificação dos textos e mesmo de sua classificação como romances, ao ampliar nossa visão e ao complicar o quebra cabeças com que lidamos, nos garante a própria difusão do gênero e seu florescimento nos primeiros séculos de nossa era”. O quadro que reproduzo aqui deve-se a Brandão (1996, 61) e vem acrescido com as duas obras latinas, *Satíricon* e *Metamorfoses*, com o objetivo de localizá-las comparativamente junto à produção grega.

imperial romano, como há muito se tem cogitado, para o período helenístico<sup>91</sup> (Hägg, 1983, 81-2). Como o quadro mostra, o período em que a produção se manteve, pode chegar a abranger cerca de quatro séculos, cujo auge parece ter sido o século II d.C, um período bastante longo para a existência produtiva de um gênero que podia ser apreciado até pelas camadas socialmente mais baixas<sup>92</sup> em comparação com prestigiadas formas dramáticas como a tragédia e a comédia, como avalia Gual (1972, 32), que considera ainda o grande número de obras do gênero que se perderam no passado.

Cronologia dos romances		
Obra	Autoria	Datação
1. <i>Nino</i> <sup>93</sup>	—	Séc. I a.C. a II d.C.
2. <i>Quéreas e Calíroo</i> <sup>94</sup>	Caríton de Afrodísia	Séc. I a.C. a II d.C.
3. <i>Metíoco e Partênope</i>	—	Séc. I d.C.
4. <i>Iolao</i>	—	Séc. I d.C.
5. • <i>Satíricon</i>	Petrônio	Até 66 d.C.
6. <i>Sesôncosis</i>	—	Séc. I a III d.C.
7. <i>Efesíacas (Ântia e Habrócomes)</i>	Xenofonte de Éfeso	Séc. II d.C.
8. <i>As maravilhas além da Tule</i>	Antônio Diógenes	Séc. II d.C.
9. <i>Lúcio ou o Asno</i>	Luciano	Séc. II d.C.
10. <i>Das narrativas verdadeiras</i>	Luciano	Séc. II d.C.
11. <i>Babilônicas</i>	Jâmblico	Séc. II d.C.
12. <i>As Feniciacas</i>	Loliano	Séc. II d.C.
13. <i>Leucipe e Clitofonte</i> <sup>95</sup>	Aquiles Tácio	Séc. II d.C.
14. • <i>Metamorfoses</i>	Apuleio	Cerca de 175 d.C.
15. <i>Dáfnis e Cloé</i>	Longo	Séc. II ou III d.C.
16. <i>Etiópicas (Teágenes e Cariclea)</i>	Heliodoro	Séc. III d.C.

<sup>91</sup> De 330 a 30 a.C.

<sup>92</sup> Talvez por esse motivo o romance foi lido com certa reserva — meio às escondidas — por categorias supostamente mais elevadas

<sup>93</sup> Hägg (1983, 17) data a obra *convencionalmente* em 100 a.C.

<sup>94</sup> Segundo Hägg (1983, 05), "Caríton foi situado no quinto ou ainda no sexto século d.C., por último na linhagem dos romancistas, no trabalho pioneiro de Erwin Rhode *Der griechische Roman* (1876). Mais recentemente, a descoberta de fragmentos de papiros de romances mostrou que ele precisa ser situado pelo menos antes de 150 d.C., e há agora boas razões para datá-lo bem antes no período helenístico, no primeiro século a.C."

<sup>95</sup> Para Hägg (1983,42), *Leucipe e Clitofonte* parece ter sido escrito pouco antes de 200 d.C.

## **3.2. O romance grego**

### **3.2.1. Origens e ambiência**

O romance grego começa a formar-se a partir do século I a.C., “possivelmente já antecedido por narrativas romanceadas” (Brandão, 1996, 62), na bacia do Mediterrâneo entre as cidades que bordejavam o mar em sua porção oriental, reinos helenísticos resultantes, consecutivamente, da fragmentação do reino de Alexandre, do governo de monarcas gregos e da submissão aos romanos.

Grandes centros urbanos helenizados há mais de dois séculos, esse mundo em que surge o romance grego apresenta-se com um caráter cosmopolita indiscutível e sobretudo de características urbanas<sup>96</sup>, com formação heterogênea de reinos orientais cuja cultura e idiomas são gregos à força das armas (Horta, 1984, 54) da expansão do domínio greco-macedônio que difundira a mentalidade, as características de vida e idioma gregos, enfim, o helenismo cultural. Segundo Hägg (1983, 83), “sua difusão geográfica é enorme, o elemento grego foi misturado a culturas indígenas diferentes em diferentes regiões; há uma disputa pelo centro, político ou cultural”. Ambiente de longa tradição literária, Egito, Fenícia, Síria, Pérgamo, Selêucia, províncias da Grécia — o Oriente Próximo — formam uma aparente unidade cultural franqueada por sua língua de expressão, grega helenística, a *koiné* ou *dialeto comum*, empregado pelos mais diversos povos ligados em um plano mais culto pela tradição literária grega, comungada por todos<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> Cultura de metrópole, o campo foi pouco ou quase nada helenizado (Hägg, 1983, 83).

<sup>97</sup> Segundo Horta (1986, 09), “a língua comum a todos os povos helenizados (a *koiné*



Por essa época grandes rotas de viagem ampliam-se na direção dos seres<sup>98</sup>, dos sármatas<sup>99</sup>, do Saara. Torna-se possível viajar mais facilmente, não só como mercador ou migrante, mas também como turista, com o fito de ver e explorar novos lugares que despertam o interesse e aumentar a experiência, e cada vez mais se espalha o amálgama cultural de essência grega como salienta Gual (1972, 19-20), por meio de dados que revelam a natureza desse contexto, em que, e.g., hebreus traduziam seus livros sagrados ou escreviam em grego aqueles que tencionavam difundir mais facilmente; em que filósofos errantes difundiram os ensinamentos dos cínicos e dos estóicos, garantiram a existência de adeptos do epicurismo de ponta a ponta no Império, em Roma e na Síria; em que escolas gregas, nas quais se ensinavam desde as primeiras noções de alfabetização até as técnicas retóricas mais complexas), se difundiam pelo Império, em locais como as cidades do Oriente helenístico, da Itália, do norte da África e do sul da Gália.

Contudo, são grandes os riscos que os viajantes encontram, não só por terra como por mar. Nas estradas encontram-se grupos profissionais de ladrões e tribos nativas semicivilizadas; no mar, o grande problema, ao lado das ocorrências naturais como as tempestades, é a pirataria organizada, que atinge enormes proporções e não conhece adversários até por volta dos anos 60 a.C., com a ação de Pompeu (Hägg, 1983, 85).

Outro problema generalizado nesse contexto é a escravidão que, alimentada pelas guerras<sup>100</sup>, pela pirataria e pela ação de bandos de ladrões e raptos, era capaz de alcançar os mais diferentes setores da população, sobretudo viajantes ou moradores de localidades costeiras ou insulares. Dessa forma, o sentimento que dominava essas

---

*diálektos*) tornou-se língua internacional urbana, nos grandes centros culturais, como Alexandria do Egito, Antióquia da Síria, Pérgamo da Mísia, e outros, tanto quanto se continuava a falar ático vulgarizado, em todas as regiões gregas, apesar dos romanos”.

<sup>98</sup> Povos habitantes de regiões localizadas a oeste da Índia, sobretudo os chineses (Cf. Glare, 1985, s.v. *Seres, -um*).

<sup>99</sup> Povos habitantes de regiões pouco precisadas do leste, para além da Germânia, entre os rios Vístula e Don.

<sup>100</sup> Evidentemente, como observa Hägg, 1983, 84, guerras, ocupações e conflitos pelo poder tornam instáveis as condições políticas.



sociedades era o de que a liberdade era transitória, sem que se pudesse adivinhar em que momento alguém poderia cair na servidão (Hägg, 1983, 85).

No que toca à religião, encontraremos um sincretismo generalizado, o mais típico fenômeno religioso helenístico. Alguns deuses olímpicos são definitivamente abandonados, outros sofrem adaptações ao serem aceitos por culturas estrangeiras ganhando novas formas e atribuições, como é o caso de Zeus, que se mescla com o Júpiter romano, o Baal sírio ou o Amon-Rá egípcio, ou o caso de Ártemis, que se identifica à Grande Deusa, da Ásia Menor. A entidade que maior relevo obteve foi a deusa egípcia Ísis, cujo culto no baixo helenismo se espalhou por todo o mundo mediterrânico. Nesse contexto destaca-se o mistério da salvação individual, baseado em religiões orientais. A mensagem de salvação é o que atrai como fiéis pessoas oprimidas, inseguras, mental e fisicamente sofredoras, que se encontram solitárias ante um mundo que não pára de crescer, desamparadas diante da imensidão das coisas, e que, passivas, “se sentem arbitrariamente jogadas fora pelo destino” (Hägg, 1983, 89).

Diante desses elementos, a filosofia — escolas cínica, epicurista, estóica — concentra-se em problemas éticos focalizando o indivíduo como seu principal interesse.

De toda forma, por mais informações que fosse possível acrescentar aqui — e essa não é seguramente a intenção deste trabalho — não se faria mais que chamar a atenção para os problemas<sup>101</sup> por que passou durante quatro séculos a sociedade produtora do romance grego, quais sejam, “a perda de interesse nos assuntos públicos pelos habitantes dessas cidades de população mista e de escassa autonomia política”, “uma alteração moral e religiosa, produzida pelo choque da cultura tradicional com novos elementos no que se chamou uma sociedade aberta (culturalmente) frente as cerradas de época anterior” e “uma instável situação social e econômica, que se agrava a partir do séc. II d.C., com crises econômicas que

---

<sup>101</sup> A cultura helenística “é difícil de apreender e impossível de sumarizar numa fórmula simples, em contraste com uma cidade estado clássica mais homogênea, que mais prontamente se presta a uma síntese” (Hägg, 1983, 83). Contudo, “as generalizações assumidas aqui, a despeito de tudo isso, tenta destacar alguns traços que parecem constantes e ao mesmo tempo têm importância num estudo sobre o romance” (Hägg, 1983, 84).

sacudiram periodicamente amplas regiões do império” (Gual, 1972, 51).

Nesse contexto<sup>102</sup>, contudo, é importante salientar que a criação, o desenvolvimento e a consolidação do romance grego deram-se totalmente desvinculados do conceito de «pólis», dissipado há muito e que dava ao cidadão a noção de comunidade, submetendo o indivíduo à força da sociedade, fator que marcará profundas diferenças entre esse gênero e os gêneros que concorreram para sua formação.

O fato é que, a partir dos textos que nos restaram para análise e das informações que apuramos da Antigüidade, sabemos que o romance é de caráter não-grego e conta, tanto em seu conteúdo como em sua autoria, com elementos orientais (Gual, 1972, 20). Sabe-se, por exemplo, que escritores gregos<sup>103</sup> eram oriundos de regiões estranhas à Grécia clássica, tais como Luciano e o filósofo estóico Zenão. Mesmo imperadores romanos afeitos à literatura escreviam em grego, como Adriano e Marco Aurélio. De toda forma, assegura Horta (1984, 54), onde se podia — e se sabia — ler fora do mundo romano, isso era feito por intermédio da coíné, o que nos leva a crer, portanto, que não seria estranho, raro ou acidental que um autor não-grego escrevesse em grego, dada a universalidade dessa cultura e a variedade de seu público.

Viagens por mar e terra, pirataria e banditismo, rapto e escravidão, mudanças bruscas do destino, sincretismo religioso, são traços que permitem afirmar que o romance grego nasceu em meio helenístico. Algumas dessas características afloram mesmo em romances cujos autores procuram adotar como contexto os tempos clássicos, mesmo em textos remanescentes do período imperial (Hägg, 1983, 87-8).

A aparição do romance grego atende às necessidades do tempo, do lugar, dos leitores, enfim, está em harmonia com os desejos e determinações da sociedade que demanda esse gênero literário (Gual, 1972, 37 e 64; Hägg, 1983, 88), isto é, atende a um público.

Esse público leitor é relacionado por Gual (1972, 39 ss.) num quadro da maior amplitude, com os elementos o mais

---

<sup>102</sup> Diaz (1984, 243) assinala que “a miséria em que o mundo médio-baixo romano se acha submerso é alarmante durante os séculos I-IV d.C.”.

<sup>103</sup> Não estou considerando somente escritores de romance.

possível díspares. Dentre esses elementos contam-se ricos e pobres<sup>104</sup>, pagãos e cristãos<sup>105</sup>, filósofos<sup>106</sup>, médicos<sup>107</sup>, sábios<sup>108</sup>, e mesmo o imperador<sup>109</sup>.

Todavia, além do leitor, alfabetizado, naturalmente, havia uma grande parte da população que acorria às “audições públicas, e o público em sua maioria ouvia os romances nessa audição, ouvida para deleite pessoal” (Gual, 1972, 41, nota 02), embora o romance tivesse “marcas intencionais do discurso escrito, destinado primeiramente à leitura” (Brandão, 1996, 18).

Além disso, é preciso considerar que “o aparecimento do romance, no século II ou I a.C.<sup>110</sup> coincide com o esgotamento do drama, em uma época em que a comédia de Terêncio não responde já a interesses de um público que prefere as farsas mímicas ou espetáculos mais violentos a essas descoloridas peças de costumes burgueses, com sua matizada expressão e sua limitada fantasia”. Segundo Horta (1984, 55), a literatura helenística distancia-se dos estádios e dos teatros, descurando do canto pela glória dos campeões pan-helênicos e da

<sup>104</sup> Da mesma opinião de Gual (1972, 39), Hägg (1983, 94-5) mostra que se encontram entre o material paleográfico preservado não só exemplares materialmente caros como também exemplares de menor preço. Brandão (1996, 135-6) não conta este entre seus argumentos: “parece não haver uma facilitação do acesso a material bibliográfico (ainda que se registre o surgimento do códice, em princípio uma forma menos dispendiosa que os rolos, porque o livro continua sendo caro e sua circulação é restrita”. Todavia, nada parece impedir que os romances gregos circulassem como circularam as *Milésias* de Aristides, como mostra Gual (1972, 21): “enquanto o general parta Surena mostrou em público a seus soldados os livros licenciosos das *Milésias*, de Aristides, o *Decamerão* da época, por assim dizer, que havia encontrado na bagagem de um general romano, como mostra da literatura própria daquelas tropas corrompidas, segundo conta Plutarco (*Vida de Crasso*, 32)”.

<sup>105</sup> Lendas tecidas em torno de Heliodoro e Aquiles Tácio dão-nos conta de que eles se teriam convertido e haviam sido elevados a bispos da igreja.

<sup>106</sup> O filósofo Léon (*Ant. Pal.*, 09.203) fala da obra de Aquiles Tácio; o filósofo Filipo (séc. V) ocupa-se de Heliodoro numa interpretação alegórica.

<sup>107</sup> Teodoro Prisciano, médico africano, prescreve a leitura de Jâmblico como estimulante contra a impotência.

<sup>108</sup> Macróbio cita Petrônio e Apuleio. Observe-se que Brandão (1996, 134), para provar que “mistificou-se bastante, no nosso século, o público do romance antigo”, cita trecho de Luciano: «[...] assim também, para os que se esforçam nos estudos, julgo ser conveniente, após muitas leituras difíceis, relaxar a mente e torná-la mais vigorosa para o trabalho seguinte. Seria pois, para eles, um descanso conveniente entregarem-se a leituras do presente tipo [...]» (Luciano, *Das Narrativas Verdadeiras*, 1.1-2)

<sup>109</sup> O imperador Juliano demonstra conhecer a obra de Heliodoro e proíbe a leitura de romances de amor pelos sacerdotes, por causarem paixões inconvenientes.

<sup>110</sup> Cf. *supra* o quadro do *corpus* do romance grego, que limita a datação da primeira obra ao século I a.C.

tragédia e comédia e transporta-se para os palácios e bibliotecas, onde passa a praticar o culto à forma, ao eruditismo, à prosa por encomenda. Assim, em contraste com o público que não só aprecia as formas teatrais tradicionais, bem como frui dessa literatura erudita e formal, existe o restante da população do império, desde os centros urbanos onde são criados os romances gregos até os confins das províncias; são pessoas de formação cultural muito diversificada, mas com gostos às vezes semelhantes, que apreciavam a fantasia, o idealismo, as maravilhas, o amor pessoal (Gual, 1972, 41). Ao lado disso, os modelos literários tradicionais encontram-se já desgastados, esvaziados mesmo em decorrência de sua repetição puramente formal (Horta, 1984, 55). Essas condições são favoráveis a que apareçam formas de expressão já afastadas dos modelos clássicos mas capazes de “atingir a sensibilidade de todos os níveis sociais dos grandes centros urbanos” (Horta, 1984, 56): o romance nasce fluido e versátil<sup>111</sup>, despojado do verso que restringia a leitura e uma criação mais ágil, vindo a cobrir o espaço surgido entre o público helenístico e a poesia da corte, poesia helenística, refúgio de intelectuais voltada a um público restrito, favorecido cultural e socialmente, quase sem motivos profundos para a criação literária.

Na verdade, há para o romance grego um público destituído de cultura formal “que os eruditos e os afetados, os pedantes, os refinados poetas depreciavam por seus gostos vulgares” (Gual, 1972, 41)<sup>112</sup>, mas há também um público refinado, capaz de perceber as minúcias de uma outra leitura, que vai além da simples efabulação, de acordo com sua maior ou menor competência literária (cf. Elvira, 1953, 102). Esse público é bem capaz de relacionar o novo gênero, ou antes, o gênero contemporâneo com a literatura clássica, como pensa Hägg (1993, 98) acerca dos primeiros leitores: “os primeiros romances dirigiram-se a classes educadas das cidades helenísticas da Ásia Menor, a pessoas que olhavam

---

<sup>111</sup> É bem verdade que a segunda sofística influenciará os escritores de romances gregos por meio da “valorização da palavra estética, sujeita, com frequência, aos moldes oratórios em voga, o que lhes confere, às vezes, um certo artificialismo de expressão” (Horta, 1984, 56).

<sup>112</sup> Segundo Hägg, 1983, 90, “as pessoas que demandavam e deram as boas-vindas aos romances são as mesmas que foram atraídas pelas religiões misteriosas e a cristandade: os habitantes de Alexandria e de outras grandes cidades do Mediterrâneo oriental”.



para trás com uma certa nostalgia o V e o IV século. Esses romances serviram para perpetuar valores clássicos, que os sucessores não fizeram”. Ou, como julga Brandão (1996, 146), “de um certo modo, espera-se que o leitor perceba como o romance é um gênero construído da historiografia, da epopéia, do drama, das representações plásticas, bem como da tradição oral. Logo, espera-se um leitor até certo ponto refinado, que conheça os antigos, mas que tenha o sentido de seu tempo, a fim de que seja capaz de apreciar o novo obtido no deslocamento a que se submete o clássico. Assim, o romance repõe, para o leitor, o clássico. Por isso ele nunca se classicizou e dificilmente se classificou”.

Exatamente assim suponho o leitor do romance grego, um leitor diversificado quanto à competência lingüística<sup>113</sup> e literária, quanto ao papel e à categorização social<sup>114</sup>, quanto à origem geográfica: só assim se explica que, depois de estabelecido, o romance nunca mais deixe de ser praticado, porque ele pressupõe a abertura máxima da recepção e assim, uma pluralidade, uma infinidade de leituras<sup>115</sup> seja qual for o corte analisado

---

<sup>113</sup> Acerca dessa questão, atento à observação, noutro passo, de Brandão (1996, 175): “A começar pela língua, o romance distingue-se claramente da outra literatura contemporânea: enquanto seu registro é o ático, trabalhado com os recursos que a tradição clássica fornece, os apócrifos e os escritos do *Novo Testamento* preferem a *coiné*, mais próximos da língua falada, com um vocabulário mais limitado, frases declarativas, sintaxe simplificada e sem pretensões estilísticas. Provavelmente, a diferença de composição do romance em face dessa outra literatura denuncia uma destinação diversa: não se trata de um gênero popular; populares tornaram-se sim os escritos cristãos, o que a própria história subsequente comprovou bem. O sentido da pós-Antigüidade do romance manifesta-se, sobretudo, no seu experimentalismo em face da tradição”. Em nota de rodapé, Brandão acrescenta importantes comentários de outros autores: “Stephens & Winkler, 1995, p. 9-10, salientam os traços distintivos do romance, na comparação com a literatura popular contemporânea”: *‘the vocabulary is restricted to Attic words, and clauses end in a small number of favored rhythmic patterns. Many piece boast an ornate syntax and full panoply of tropes. Narratives are often complex, but even the most straightforwardly written might contain framing devices, ekphrases, and literary allusions. We might hold a comparison to our fragments Greek martyr acts and apocryphal writings of New Testament, the bulk of which are written in simple declarative sentences without even the rudimentary use of connectives by authors who are either ignorant or deliberately neglectful of rethorical refinements’* (Brandão, 1996, 175, nota 406).

<sup>114</sup> Segundo Hägg (1993, 98), “com a mobilidade característica do período e com a fundamental comunidade de cultura entre todas as cidades gregas do Oriente Próximo, não demoraria muito para que chegasse até Alexandria. Foi lá que o romance realmente floresceu e sua queda na escala social começou. Alexandria era o ponto em que Oriente e Ocidente se encontravam; o que ali existia rapidamente se espalhava em muitas direções. Durante todo o tempo, Alexandria colocou sua marca sobre o gênero”. Na verdade, penso nessa «queda na escala social» como uma ampliação de público, mas não a perda de seu público original.

<sup>115</sup> “Talvez justamente porque suas características são mínimas ou fluidas, é necessário que cada obra (re)invente o gênero através de sua própria (re)apresentação”



de seu público receptor, tão diversificado como foi o helenismo em todos os aspectos. Mesmo porque creio improvável que os leitores —sobretudo leitores cultos — de toda uma época fiquem restritos a apenas uma produção literária de alguns séculos passados. Enfim, segundo Brandão (1996, 136), “não passa de fantasia imaginar que o romance pudesse constituir alguma espécie de *literatura popular* [...]. A conclusão que se impõe é evidente: o público do romance antigo não é diferente daquele que consumia a chamada *grande literatura*”.

Todavia, de maneira geral, o leitor do romance grego opõe-se de várias formas ao leitor da literatura anterior<sup>116</sup>. Por um lado, ele pertence a uma comunidade de cujo governo não participa, enquanto na *pólis* o cidadão desempenhava sua participação democrática; por outro lado, a grande difusão desse gênero acaba por abranger uma diversidade muito grande de leitores, quase a descaracterizá-lo como um *corpus* único, enquanto a abrangência da velha literatura mantinha estreita relação com determinados setores sociais, muito bem definidos em seus interesses políticos e econômicos ou mesmo culturais. (Gual, 1972, 26 e 40-1). Assim, em oposição à antiga literatura que o precedeu — da qual, na qualidade de fonte, os autores tomaram motivos e elementos formais, como veremos (Hägg, 1983, 82) — e em relação aos novos gostos e anseios de tão vario e extenso público, revelar-se-ão as peculiaridades do romance grego.

---

(Brandão, 1996, 170).

<sup>116</sup> “Outro dos ingredientes novos no romance frente a outros gêneros é que parte de seu público está composto seguramente de mulheres, e a mulher ocupa nos romances o papel de protagonista. A emancipação da mulher de sua rígida submissão na cultura clássica é um processo notável desde a época helenística” (Gual, 1972, 53-4).

### **3.2.2. Contornos, conformações, fontes**

De modo geral, o romance grego retrata um mundo idealizado e a satisfação de um desejo: a realização do sonho em que o bem vence o mal, o belo prevalece sobre o feio e o herói triunfa sobre o vilão que vai subvertendo a ordem da sociedade (D'Onófrío, 1976, 211). Para a concretização desse retrato, Horta (1984, 56) aponta para um esboço de trama que abrange a maioria dos romances gregos: «é o percurso de um casal enamorado que, separado à força e, à procura do reencontro e de afinal perpetuar sua união, vai encontrando e removendo uma série de obstáculos à sua jornada».

Conforme a opinião de Gual (1972,97), “o romance, produto de uma mentalidade individualista e dirigida a esse público recolhido em sua vida privada, toma como núcleo de sua trama fictícia essa paixão popular”, o amor. Assim, percebe-se que os protagonistas partem do amor, é no desejo de seu reencontro que buscam forças para sobreviver e é ele que alcançam como prêmio de sua pertinácia<sup>117</sup>. Em resumo, o amor é o conteúdo da vida, bem como sua escala de valores. Os elementos romanescos como o mistério, a aventura, o destino obscuro, caótico, incerto são perpassados por esse sentimento. Na verdade, uma manifestação desse tipo atende de fato à sociedade que a experimenta, uma sociedade ociosa, que não pratica a política, dominada pelo jugo militar de príncipes e generais, esquecida de seus vínculos comunitários. É bem um individualismo que se descortina por trás do romance grego. A vitória final do casal que se manteve fiel pertence a cada leitor em particular, segundo suas próprias emoções, seu sentimentalismo, que não são compartilhados socialmente, para prestar-se unicamente como combustível — no transporte para seu refúgio em um mundo ideal — do enfrentamento da hostilidade com que cada um mesmo se

---

<sup>117</sup> Na expressão de Horta (1984, 56), amor é o “ponto de partida da inspiração e, ao mesmo tempo, o fim colimado pelos heróis da ficção romanesca”.

defronta, e sofre<sup>118</sup>. Na literatura clássica grega o amor não exercia seu papel com tal relevo, obrigado a conviver com outros elementos, que, se não eram contrários, pelo menos não favoreciam à firmação do amor..

Por essa época, na arte helenística, seja a pintura, seja a escultura, multiplicam-se as representações do deus Amor e da deusa Afrodite. Essa deusa experimenta um favor todo especial do público, “uma renovação de seu culto ao momento em que o helenismo se abre mais largamente que nunca às influências asiáticas. Mas existiam, igualmente, nas cidades da Grécia clássica, toda uma tendência de pensamento que considerava o Amor como o primeiro princípio do Cosmos” (Grimal, 1958, xiii).

Evidentemente não é um amor qualquer — afinal é o centro da temática do gênero, que parece não mais poder dispensá-lo, e por isso tem de ter algo de extraordinário, capaz de engendar situações patéticas, fantasiosas, lúdicas, folhetinescas. É um amor arrebatador e via de regra instantâneo, à primeira vista, inspirado na beleza, muitas vezes descrita como divina (Diaz, 1984, 243-66)<sup>119</sup>, dos protagonistas — não somente da

---

<sup>118</sup> Segundo D’Onófrío (1976, 218), “o sentimento amoroso domina a ação romanesca, cujos heróis são os escolhidos pela divindade símbolo, Cupido, que os predestina à felicidade conjugal. Os protagonistas do romance grego não possuem outra ocupação a não ser a procura incessante do objeto amado. Esta constatação levamos a pensar na profunda mudança que se operou no seio da sociedade grega do período alexandrino. Enquanto na época clássica o protagonista era o herói que simbolizava os altos interesses políticos, sociais ou religiosos, na época alexandrina é um *indivíduo* que está preocupado em resolver seu problema existencial. A mulher sai do gineceu e torna-se sujeito e objeto do desejo. A finalidade última do ser humano é a realização amorosa, a única possível num mundo oprimido pelo imperialismo”. Compare-se com o seguinte comentário de Grimal (1958, xiv): “semelhante ousadia seria dificilmente concebível na Grécia clássica, ou a vida familiar estava subtraída da luz plena da literatura — o que não significa de modo algum que os mais naturais sentimentos humanos fossem desconhecidos dos contemporâneos de Péricles, apenas os escritores não se reconheciam o direito nem mesmo a necessidade de os divulgar. O romance, por seu lado, soergue os véus, e anexa *uma nova* província à literatura”.

<sup>119</sup> Cf. Assinaladamente, Diaz ainda afirma que “o herói do romance não pode assemelhar-se a um cidadão qualquer, ainda que seja um ídolo; deve ser algo sobrenatural, necessita ao menos de uma elevada dose de beleza para poder chegar à idealização desse mundo”. Além disso, Diaz aborda a questão de a beleza ser igualmente considerada nefasta, por atrair a cobiça do adversário. Esse caráter da beleza também é reconhecido por D’Onófrío (1976, 215): “a beleza, se de um lado aproxima amorosamente dois seres puros e inocentes, de outro lado é a causa de todas as desgraças que o casal de amantes deverá suportar. Adentrando o mundo da realidade pela porta do amor, o herói e a heroína são obrigados a sofrer a rivalidade e a cobiça de outros seres. Com efeito, a beleza extraordinária encanta e desperta o amor repentino não só no herói, mas também em outros homens que se tornam seus rivais. [...] É por isso que a beleza é qualificada de ‘funesta’, ao longo das narrativas gregas”.

heroína como igualmente do herói — e mantido e alimentado por uma castidade fiel (Gual, 1972, 114). Como explica Diaz (1984, 243), “o amor encontra seu complemento básico na beleza, fato que através da literatura nos chegará até o séc. XIX, mas de uma forma mais atenuada. [...] É a beleza que leva os heróis, dentro de um falso mecanismo trágico, a suportar uma série dificultosa de aventuras em favor do amor”. Mesmo os antagonistas, como assinala Gual (1972, 114), sucumbem à súbita paixão, conquistados pela imensurável beleza dos heróis.

Mas é preciso atentar a que neste momento estou justamente generalizando os marcos teóricos do romance grego, o que implica recolher os dados comuns — por isso repetidos, não repetitivos — à maior parte das obras do *corpus*. No entanto, nada justifica avaliar por esse quadro traçado a especificidade de cada uma das obras, julgando-as formalmente simplistas, destituídas de idéias importantes e de bom alcance ou originais, sem interesse. Brandão (1996, 62-5) tece comentários importantes acerca da “generalização banalizadora” do romance grego, insistindo não só na diferença de cada narrativa, mas também na “riqueza da invenção que existe em cada texto” e lembrando que se pode encontrar, considerado o binômio «amor-viagem», obras sem o elemento «viagem», como *Dáfnis e Cloé*, de Longo, obras sem o elemento «amor», como *Das Narrativas Verdadeiras*, de Luciano, ou obras em que é relativamente válido o binômio, como *Quéreas e Calírroe*, de Caríton, e *As Etiópicas*, de Heliodoro.

No exame do romance grego devemos levar em conta alguns pontos em comum entre as diversas obras do *corpus*, a começar de sua época de composição<sup>120</sup>, possivelmente o período que se estende do séc. I a.C. ao séc. III d.C. Por outro lado, é preciso considerar o espaço geográfico em que se desenvolvem as histórias, isto é, as cidades helenizadas do Mediterrâneo.

Hägg (1983, 82), tendo em vista as marcas deixadas sobre um gênero literário como resultado do tempo e do meio em

---

<sup>120</sup> A determinação do período em que se compõem os romances gregos é questão incerta e ainda polêmica. Como os eventuais progressos da arqueologia podem trazer novidades que causem bruscas mudanças de opinião da crítica, é mais seguro entabular discussões acerca do gênero fundamentadas em dados textuais.



que ele se forma, afirma que alguns aspectos que se podem encontrar nos fragmentos e obras remanescentes são marcas do meio cultural helenístico. Essas marcas serão transmitidas para o período imperial e mesmo para o período bizantino.

Desde o princípio o romance grego apresentou contornos típicos, caracterizado por uma narração fluente em prosa, um relato amoroso ameno, com noções de tempo e espaço muito flexíveis, não distante do gosto e das expectativas populares. O tom é quase épico e destina-se a engrandecer o herói. Em graus diversos, não faltou o exotismo oriental e o amor cavalheiresco, que, como notou Grimal (1958, xx), não é exclusivo ou original da Idade Média ocidental, e faz com que o herói realize as maiores façanhas a bem de seu amor pela heroína. Os romances gregos adotaram tipos humanos e situações básicas muito próximos uns dos outros, reconhecíveis por intermédio de detalhes particulares a cada enredo, voltado, como já se discutiu, “para o indivíduo como pessoa e, como tal, empenhado, acima de tudo, em ser feliz, na ânsia da realização integral da própria vida” (Horta, 1984, 55).

Ao lado do amor, o grande tema do romance grego é a aventura<sup>121</sup>, que se traduziu pelo interesse por viagens fabulosas pelos confins do mundo, real ou imaginário, o que revelava não só os desejos, mas também os riscos temidos na vida daquele período, comuns, e não admiráveis, deve-se entender, para povos nascidos e criados nas costas mediterrânicas: viagens marítimas, naufrágios, ataques de piratas, rapto, prisão, escravidão, ambientados em geral em tempos remotos e lugares fabulosos e exóticos. Assim, o escapismo contemporâneo leva os protagonistas e o leitor ao Egito, à Babilônia, ou mesmo à paisagem bucólica, como em *Dáfnis e Cloé*<sup>122</sup>, num distanciamento espacial e temporal que

---

<sup>121</sup> Segundo Bakhtin (1988, 218), a aventura, embora central na temática das obras, ocorre sempre porque o “curso dos acontecimentos normal, pragmático ou sumetido à causalidade, interrompe-se e dá lugar à intrusão do *mero acaso* com sua lógica específica”.

<sup>122</sup> Longo tira proveito do escapismo em relação à vida em cenário urbano, característica do período helenístico. O espírito bucólico que imprime à sua obra reproduz o “gosto pelas paisagens e a vida rústicas, numa espécie de escapismo da vida tumultuada e pouco gratificante dos grandes centros urbanos helenísticos, só vantajosa para uma minoria privilegiada pela fortuna, ou pela posição política junto às cortes reinantes” (Horta, 1984, 66).



permitia a ocorrência dos mais diversos prodígios e fantasias<sup>123</sup>. Como observa Gual (1972, 52), “a experiência de viajante converte em espaço a atmosfera que domina o romance. Os protagonistas são empurrados não apenas de um perigo a outro, mas também de um lugar para outro. Viajar significa carência de nexos; é a forma livre de viver, se cabe chamá-la assim. Portanto, o protético do romance tem de expressar-se por meio da viagem”. E é preciso que se diga que, se há fantasia no relato das aventuras por paragens distantes e incomuns, não há contudo absurdo, pois, como chamam a atenção Grimal (1958, xx) e Bakhtin (1988, 215), os autores seguem de perto a realidade dos lugares por onde perambulam os heróis, com alguma inexatidão, é bem verdade, e alguma credulidade, lançando mão de descrições por vezes bastante detalhadas não só de aspectos materiais como também de usos, costumes das populações visitadas, e incluindo em seu repertório curiosidades e eventos raros, como o aparecimento de animais exóticos e maravilhosos.

Bakhtin (1988, 216) salienta que entre a separação e o reencontro “não deve haver nada de *essencial*”, isto é, os protagonistas encerram sua ação exatamente da forma como começaram<sup>124</sup>: “os heróis se encontram em idade de casamento no início do romance e com a mesma idade, ainda bonitos e juvenis, casam-se ao final. O amor do herói e da heroína não desperta desde o início nenhuma dúvida, e esse amor permanece *absolutamente inalterável* no transcorrer de todo o romance”. Contudo, o termo sublinhado «*essencial*» deve ser relativizado, pois como observa D’Onófrío (1976, 221), o tema das viagens está ligado a uma “expição de culpas<sup>125</sup>”, sobretudo a da *hybris*, que leva o homem a arrostar

<sup>123</sup> Conforme assinala Gual (1972, 52-3), “ademais, intervêm sepulcros, tesouros enterrados, torturas e mutilações, bruxos, nigromantes, ventríloquos, assim como curiosas variedades do reino animal: moscas e abelhas venenosas, cães que devoram cadáveres e dromedários que fazem o papel de mensageiros do amor. Era aquele mundo raro, onde se mesclava o mais antigo com o mais moderno: a Babilônia depois de Cristo. Junto aos prodígios há descrições de paisagens, de pinturas ou de animais exóticos, como a girafa de Heliodoro, ou o hipopótamo e o elefante de Aquiles Tácio”.

<sup>124</sup> Habrócomes fala a Ântia, no final de *As Efesíacas*, de Xenofonte de Éfeso: «— *Tu reencontras teu Habrócomes do modo como tu o deixaste lá em Tiro, na prisão.*» (Xenofonte de Éfeso, *Efes.* 5.14.4.4-5, tradução do texto francês de Dalmeida).

<sup>125</sup> «*Habrócomes grita gemendo: — [...] a idade não põe termo ao verdadeiro amor; mas eu percorro em todas as direções terra e mar, e eu não posso esperar até esse dia, ó querida Ântia, de saber que tu estás de volta. Ó infeliz oráculo! Ó Apolo, tu que predisseste grandes infortúnios, tem piedade de nós e faze cumprir o desenlace*

os deuses, na perspectiva de superar sua condição humana igualando-se a eles<sup>126</sup>. A remissão de sua falta dá-se por intermédio do enfrentamento do desconhecido, concretizado no romance grego pelo deslocamento dos protagonistas por lugares longínquos<sup>127</sup>. Essa peregrinação nada mais é que a proposição de uma série de provas que levam os amantes à purificação pelo sofrimento e também ao atestado de que são dignos do amor de que são depositários. "A aventura tem, portanto, uma finalidade *catártica*: o *errar* torna o homem sábio, pois o liberta do orgulho" (D'Onófrío, 1976, 219). Como veremos, a questão da expiação de culpas e da purificação pelo sofrimento será abordada com a máxima intensidade pelo romano Apuleio, em *Metamorfoses*.

A divindade persegue ou conduz: se por um lado o desterro decorre da expiação de faltas contra ela, por outro lado, para obter o sucesso em sua aventura e lograr o reencontro com o amor insubstituível de que se separaram, os protagonistas contam com o auxílio de forças superiores, o favor divino, seu padroeiro (D'Onófrío, 1976, 216). Caso contrário, jovens, inexperientes, destituídos muitas vezes de meios que lhes possibilitem suportar as duras provações e tamanhos obstáculos a que foram destinados, como poderiam lutar e obter o perdão? No exato momento o deus de sua devoção é invocado para benefício individual (Horta, 1984, 61).

O romance grego parece ser o produto de uma convergência de elementos e estilos que se podem apreciar disseminados nos seus mais variados gêneros da tradição literária anterior.

Na verdade, entende-se que os gêneros literários tradicionais se encontram desgastados e conseqüentemente

---

*prometido por teus oráculos.»* (Xenofonte de Éfeso, *Efes.* 5.1.12-13, tradução do texto francês de Dalmeyda).

<sup>126</sup> «O jovem [Habrócomes] experimentava seu orgulho, e se vangloriava de sua virtude, era ainda mais confiante em sua beleza: tudo o que se acreditava belo, ele, com desdém o tinha como muito inferior a si mesmo; nada lhe parecia digno de ser olhado ou ouvido por Habrócomes; elogiava-se diante dele um belo rapaz ou uma bonita moça, ele zombava daqueles ignorantes que não sabiam que só ele era belo». (Xenofonte de Éfeso, *Efes.* 1.1.4-5, tradução do texto francês de Dalmeyda).

<sup>127</sup> «Após a travessia que durou alguns dias, eles [Habrócomes e Ántia] desembarcaram em Éfeso, onde todos já sabiam que eles retornavam sãos e salvos. Logo que puseram os pés em terra firme, sem perda de tempo, foram ao santuário de Ártemis. Depois de ter feito seus votos e seus sacrifícios à deusa, eles lhe consagram, entre outras oferendas, uma inscrição onde se lia tudo o que eles haviam feito e sofrido». (Xenofonte de Éfeso, *Efes.* 5.15.1-2, tradução do texto francês de Dalmeyda).

esvaziados pela imitação constante, pela estilização que acaba por sufocar o processo criativo. A contornar esses problemas, o romance grego vai tirar proveito de uma fonte de renovação literária para manter viva essa mesma tradição, a “arte multissecular de contar histórias” (Horta, 1984, 56)<sup>128</sup>. Para isso, contou com o espírito cosmopolita de seu meio, que aceitava com facilidade as novidades que suprissem os gêneros já fatigados.

Produto tardio, vem à luz depois da sistematização poética das épocas clássicas, desobrigando-o de regras de composição fixas, o que o abastece das mais variadas formas que se mesclam e mesmo se incorporam, verso e prosa, descrições líricas, digressões geográficas e filosóficas, linguagem cotidiana, discurso direto, narração em primeira pessoa.

Despindo-se de moldes, pois, escapa à necessidade de abordar apenas as mais destacadas figuras, bem como os mais sublimes ou negros sentimentos que eram o objeto da épica, da lírica, da tragédia, o romance grego abre-se em seu processo criativo para aceitar novas figuras em seus cenários. Nesse sentido aproveitará referentes mais aproximados do gosto popular (no sentido de «democrático», não «popularesco, vulgar»), como os sentimentos correntes e os ideais de vida. Gual (1972, 53) lembra que a «forma aberta»<sup>129</sup> do romance grego, que o define “frente às formas cerradas anteriores”<sup>130</sup> não está em desacordo com “uma indeterminação essencial que o faz apropriado para ser *expressão de tempos de transformação e de crise*”.

De modo geral, pode-se esquematizar pontos

---

<sup>128</sup> Esse aspecto já fora comentado «Considerações preliminares».

<sup>129</sup> Gual (1972, 53) lembra que “a forma interior é um reflexo da contextura anímica do consumidor e do produtor deste gênero”.

<sup>130</sup> O romance grego, segundo Gual (1972, 25), “não é um produto clássico, senão antes algo já anticlássico em sua própria raiz”. Acerca do termo «anticlássico» é preferível a denominação «pós-antigo», adotada por Brandão (1996, 20), que explica: “o primeiro surgimento do romance como gênero literário — mais que nos albores de nossa era, no crepúsculo da Antigüidade — [...] dá a ele um ar nem antigo nem moderno, mais propriamente, *pós-antigo*”. A esse respeito, é importante a discussão de Brandão (1996, 169 ss.), da qual saliento duas observações: “O romance grego é, por natureza, pós-clássico. Isso implica que sua forma se delineia mais em vista daquilo que lhe serve referência do que a partir de uma repartição de características no seio de um conjunto de outros gêneros” (p. 169) e o “sentido de pós-Antigüidade do romance manifesta-se, sobretudo, no seu experimentalismo em face da tradição” (p. 175).

em comum entre o romance grego e os gêneros literários<sup>131</sup> que o precederam no seguinte quadro<sup>132</sup>:

Gênero precedente	Ponto em comum com o romance
Épica	Aventura mítica e heróica
Tragédia	<i>Pathos</i>
Comédia	<i>Vis comica</i>
Sátira	Espírito crítico
Lírica	Sentimento amoroso
História	Relato
Retórica	Técnica persuasiva

Como salientou Grimal (1958, x), “na literatura grega o romance está por toda parte”. Assim, a literatura que precede o romance grego contribui da forma mais variada para sua formação. A *Odisséia* prefigura o romance de aventuras em que o fantástico, o mágico, a confiança na intervenção dos deuses (constante e indispensável) e o prodigioso sobrenatural em nada prejudicam o realismo das situações vividas. Como salienta Brandão (1996, 58), “a viagem de aventuras e o amor no casamento já se encontram na *Odisséia*”. A tragédia expressa não só a influência todo-poderosa do Destino, a luta contra a adversidade, a catástrofe trágica que se contraporá ao final feliz do romance, como também “matizes passionais do amor e as intrigas românticas e melodramáticas”, conforme afirma Gual (1972, 35); o caminho de Eurípides até o romance, passando pela Comédia Nova, é um caminho claro, onde vai prosperando o tema do amor, como resultado dessa crise política do mundo antigo, como recurso do cidadão desesperançado e perdido em uma coletividade social cada vez mais incompreensível” (Gual, 1972, 114). A comédia nova elabora seu enredo com viagens malogradas, raptos, reconhecimento da identidade de certas personagens, venda de *ingenui* como *serui*, pirataria, amores contrariados e dificultados, reencontro dos apaixonados e desenlace compensatório; esses elementos contribuem para o crescimento da importância da paixão amorosa

<sup>131</sup> Percebe-se claramente que o romance captou de cada gênero literário justamente sua própria essência.

<sup>132</sup> Cf. D’Onófrio (1976, 204).



em detrimento de outros sentimentos como a coragem, a ambição do poder, a luta pela glória, a ânsia de imortalidade.

Pode-se observar duas influências decisivas para o aparecimento e a constituição do romance, que teve desde logo sua modulação. Por um lado, a historiografia e a épica em sua vertente para o aventuroso e o fabuloso; por outro lado, e a lírica e o drama, com uma tendência a privilegiar o tema amoroso em relação a outros durante a época helenística.

Ideologicamente, a vitória do amor sobre todos os obstáculos apresentados sob a forma de aventuras parece revelar a cosmovisão apolínea do romance grego, isto é, “a representação artística do inconsciente coletivo que sonha com a vitória do princípio do bem sobre o princípio do mal” (D’Onófrio, 1976, 227).

D’Onófrio (1976, 228) avalia que essa ideologia, em que pese a variação existente entre as várias obras, sem contar o que se perdeu na fragmentação do tempo, é de natureza conservadora, pois expressa a realidade não segundo parece ser, mas segundo a sociedade desejaria que fosse: “a vitória final da justiça, da verdade e do amor é um pressuposto ideológico e não uma realidade incontestável”.

Se o romance grego descarta, via de regra, retratar os costumes ou fazer referência direta ao presente — ao contrário, afasta-se de uma realidade que inquieta o leitor — é para abordar as tensões, os perigos e as surpresas que podem emocioná-lo, pois convencionalmente esses problemas ganham soluções positivas. O abandono e a miséria social, a submissão e a impotência política desaparecem frente à paixão amorosa que a tudo resiste, ratificando essa mesma estrutura social, que “deve ser mantida, pois acaba proporcionando a felicidade ao indivíduo” (D’Onófrio, 1976, 227).

E arrematando, ainda com D’Onófrio (1976, 213), o “conteúdo ideológico subjacente a este tema” — amor e aventura, que, afinal, estigmatizam o romance grego — “é o desejo da aurora de um mundo novo, simbolizado pelo nascimento milagroso do herói, da volta à idade de ouro, em que reine a harmonia universal entre os elementos



## *O romance na Antigüidade*

cósmicos, sem diferenças de classe. O herói rejeitado, sem o conhecimento de seu parentesco, é um ser livre de qualquer engajamento com a sociedade e pode, portanto, cumprir a missão messiânica de renovador da axiologia social”.

### **3.3. O romance latino**

#### **3.3.1. O *Satíricon*, de Petrônio**

Diversamente dos romances gregos, cujos representantes mantêm entre si uma certa unidade desde o começo de sua produção, na forma como conhecemos o *Satíricon* e *Metamorfoses*, os romances latinos, embora semelhantes em muitos aspectos, diferenciam-se em muitos outros, seja na época de produção — distantes entre si cerca de cem anos — seja na forma e estilo em que são concebidos e sobretudo no resultado a que chegam.

Desde já, é preciso igualmente lembrar que o romance grego nasce de uma demanda popular e parece ganhar um esquema que se reproduz com graus de modificação entre os representantes, e que “foi produzido em quantidade em resposta a uma demanda popular fixa, que tende a estereotipar o produto” (Perry, 1967, 87), enquanto o romance latino aparece com número reduzido de representantes e não atende a qualquer demanda de público, antes parte de convicções e projetos pessoais relacionados a particulares visões de mundo. Elaborados por escritores sofisticados literariamente e narrados em primeira pessoa, o *Satíricon* e *Metamorfoses*, ao lado do sentido de entretenimento que proporcionam, são, segundo seus parâmetros e considerada sua mensagem, muito mais críticos do que aparentam: são cômicos com grande tendência à sátira e ao burlesco, misturam elementos sublimes e grotescos, avançados recursos literários e as cenas mais cômicas e obscenas (Hägg, 1983, 166), além de apresentarem tendência para o sobrenatural e uma inclinação particular para intercalar fábulas milésias em sua trama.

Mas, se contemplamos um *Satíricon* paródico, “sem nenhuma ternura humana, sem nenhum pensamento generoso, sem nenhum ideal” (Guimarães, 1963, 07), obra moldada com extremo realismo, por outro lado vemos em *Metamorfoses*, obra de uma certa maravilha e “sem qualquer intenção paródica” (Grimal, 1958, xxiii), a crença na salvação do homem — e na do próprio autor — por meio da religião.

Nem seria preciso valer-me da opinião de um crítico como Perry (1967, 186) para assegurar que o “*Satíricon*, é uma espécie muito incomum de livro”: penso que, desde logo, a estranheza para os leitores modernos comece com o mais elementar problema que se apresenta, a «questão petroniana», relativa à datação, à autoria e mesmo à titulação desse romance. Acerca dessa «questão», espero fundamentar minha análise com as informações consideradas mais seguras atualmente.

Como se viu em «A ambiência do *Satíricon*», o período mais provável para a composição desse romance é o que vai de 60 a 66, particularmente os três últimos anos. Esse período não se confunde com outros, até para os mais leigos em história antiga. Gual (1972, 347) salienta o disparatado comportamento de Nero, o incêndio de enormes proporções que atingiu Roma e as perseguições que se seguiram. Ainda nesse sentido, Perry (1967, 186) atribui às “ácidas e corrosivas condições da ambiência romana” o “sabor muito forte, realístico e picaresco” do *Satíricon*. Essa é seguramente a datação mais aceita hoje pela crítica, como mostra Schmeling (1996, 457), que igualmente supõe que a autoria do *Satíricon* possa ser atribuída àquele Petrônio que Tácito descreve, embora reconheça que “não podemos estar certos de conhecer seu nome pleno”, acrescentando que “Titus Petronius Niger, cônsul em 62 d.C., é nossa maior probabilidade<sup>133</sup>”. Na verdade, ao compararmos a natureza do *Satíricon* com as características apresentadas pela personagem<sup>134</sup> descrita por Tácito encontraremos algumas coincidências, como a comicidade do *Satíricon* e a aversão do Petrônio de

<sup>133</sup> Também: Sullivan, 1968, 22. Rose (1961, 821-5) defende segundo um consistente arrazoado que *Titus Petronius Niger*, cônsul em 62, é a personagem histórica que recebe a alcunha literária de *Petronius Arbiter*. Possivelmente é filho de um certo *Caius Petronius Pontius Nigrinus* e pai de uma certa *Pontia*, eventualmente também envolvida na conspiração de Pisão.

<sup>134</sup> Penso que, de toda forma, não se assiste à descrição de uma pessoa, mas uma «personagem», afeita às formulações literárias de Tácito.

Tácito ao sério, expressa até nos momentos que antecedem a morte; o conhecimento de particularidades da vida na Campânia de que precisava o autor do *Satíricon* para compor seu cenário e a morte tranqüila em Cumas da personagem tacitiana<sup>135</sup>. A respeito do título, informa ainda Schmeling (1996, 459) que hoje se aceita o de *Satyrice*<sup>136</sup>. Nesse sentido, prefiro permanecer junto à tradição acadêmica brasileira, chamando o primeiro romance latino de *Satíricon*, a fim de facilitar referências e catalogações futuras.

Outra questão que me parece importante é a que se refere à extensão que o *Satíricon* poderia ter tido na Antigüidade, questão aberta a muitas especulações<sup>137</sup>, não só em consequência do estado

---

<sup>135</sup> para quem teve uma propriedade nas imediações de Cumas é plausível, segundo Sullivan (1968, 47), o conhecimento preciso acerca da região em que se desenrolam os episódios do *Satíricon*. Paratore (1983, 640) mostra que é evidente que Petrónio tinha na região de Cumas uma propriedade, uma vez que foi lá que se deteve para morrer de forma tão calma e à vontade.

<sup>136</sup> Acerca desse título, Perry (191-2) explica: "*Satyricon*, com o qual se subentende *libri* ou livros, é o genitivo plural do adjetivo grego σατυρικός, que é usado por Plutarco e por Plínio o Velho, autores contemporâneos, no sentido de «semelhante a sátiro» ou «lascivo». Uma tradução puramente gramatical, aliás, poderia ser «Livros de Coisas de Sátiros». Em manuscritos relativamente recentes, e por isso em algumas edições modernas, o termo *satiricon*, estranho ao grego, que teve lugar no título original e foi atestado pelos nossos mais velhos manuscritos no século X, foi substituído pelo termo *satirae*, familiar ao latim, significando «sátiras»; todavia, essas duas palavras são totalmente diferentes no significado, e na antigüidade entre elas não houve conexão, etimológica ou de outra natureza. Logicamente o título do livro de Petrónio poderia ser citado no nominativo como *Satyrice*; e esse título, sendo formulado segundo títulos modelares de histórias e romances tais como *Assyriaca*, *Ephesiaca*, *Aethiopica*, significa na verdade algo como «Capítulos da História do povo sátiro» ou «Um Conto da Terra da Lascívia». Schmeling (1996, 460) observa ainda a possibilidade de haver no título uma forma híbrida, resultado de um jogo de palavras sobre Σατιροι (assuntos sexuais) e *lanx satura* (assuntos da tradicional sátira romana) elaborado por Petrónio.

<sup>137</sup> Perry (1967, 206) serve-se da grande extensão do *Satíricon* para formular uma interpretação interessante acerca do motivo de Petrónio ter escolhido escrever o *Satíricon*, no formato que conhecemos, para veicular gaiatamente conteúdos relevantes ligados a problemas sociais, religiosos e literários. Para o crítico americano, "o primeiro e único verdadeiro romance romano nasceu da necessidade e circunstâncias especiais [...] Foi meramente um acidente do tempo, lugar e personalidade individual. Ele não teve antepassados nem descendentes". Essas circunstâncias se referem aos impulsos neuróticos do imperador que, ligados a seus mediocres dotes literários e ao desejo da glória artística, faziam castigar com pesadas penas aqueles que se mostrassem mais talentosos que ele no trato das letras. Foi o que teria acontecido a Sêneca, Lucano e muitos outros (exemplos que Perry traz documentados). Dessa forma, a fim de expressar o talento artístico que tinha sem correr o risco de "assinar sua própria sentença de morte", Petrónio resolve assumir publicamente a *ignavia* (Tácito, *Ann.* 16.18) e construir "uma ampla estrutura, ou um recipiente, no qual ele pudesse despejar com alguma esperança de impunidade toda a riqueza de expressão literária, filosófica e artística que brotava de seu gênio fértil e demandava uma saída": uma grande farsa — o mimo, a mais baixa e a menos respeitada forma de literatura, se assim podia ser chamada — formulada aos limites do exagero. O *Satíricon* serviria, pois, de disfarce que permitiria sua expressão, dando-lhe oportunidade de exercer sua perspicácia natural sem restringir sua segurança e o agradável negócio de divertir o imperador e seus obtusos

fragmentário em que a obra chegou até os dias de hoje como também pelo número de fragmentos atribuídos a Petrônio, mas que ainda não puderam ser encaixados no *Satíricon*, e que — pensa-se — poderiam fazer parte dos trechos perdidos. O que temos hoje como *Satíricon* é na verdade parte de três livros consecutivos: XIV, XV e XVI. Perry (1967, 191) estima, tomando por base a média do livro XV que contém a *Cena Trimalchionis*, que os dezesseis primeiros livros representariam um volume de cerca de 800 páginas. Hägg (1983, 170), considerando que afinal seria necessário concluir a jornada de Encólpio e Gitão, estima que a obra teria um volume maior que o dos dezesseis livros, isto é, que atingiria um volume de até 1000 páginas divididas por 20 livros — ou talvez 24, segundo o modelo da *Odisséia* — o que não se pode considerar fora de questão, pois *As maravilhas para além da Tule* contariam com 24 livros e as *Babiloníacas* com 39. Sullivan (1968, 36) avalia que o *Satíricon* poderia apresentar cerca de 400.000 palavras<sup>138</sup>, cerca de oito vezes o tamanho de *Metamorfoses*, de Apuleio, com 51.000 palavras, mas bem menor que a *Bíblia*, com 750.000 palavras, ou que *Guerra e Paz*, de Tolstói, com 650.000 palavras. A respeito, Grimal (*in* Ernout, 1972, vii) considera: “não sabemos se o romance comportava mais de quinze livros, mas isso é provável, se se quer que os episódios em curso ao fim do livro XVI encontrem uma conclusão natural. Pode-se, sem grande risco de erro, avaliar em duas dezenas de livros o conjunto da obra, o que é um tamanho considerável. Se se toma por tamanho médio o livro de Trimalquião, verifica-se que uma obra vinte vezes maior que esse episódio atingiria quase a dimensão de *Os Miseráveis* — então nós só possuímos uma quarta parte!”

A par disso, contam-se dúvidas aparentemente insolúveis: Petrônio teria concluído sua obra a tempo, antes de ser colhido com a sentença do imperador<sup>139</sup>? Petrônio teria mantido nas partes perdidas a mesma qualidade artística que se encontra nas partes remanescentes (Hägg, 1983, 171)? Segundo Sage (1929, 3), “o nível artístico das partes que

---

cortesãos.

<sup>138</sup> A cifra alegada por Sullivan (1968, 36) para o *Satíricon* em seu estado atual é a de 18.315 palavras.

<sup>139</sup> “Claro, se, como Rose argumentou, partes da narrativa que nós possuímos podem ser datadas no mais tardar em 64-verão de 65 [*Classical Quarterly*, 1966, nº 12, p.166ss], não há garantias de que o trabalho tenha terminado”. (Sullivan, 1968, 36). Também: Sullivan, 1968, 78; Grimal *in* Ernout, 1972, xix.



nós temos é tão uniforme que é de admirar-se se um algum crítico hábil e conhecedor selecionou o que ele considerava as melhores passagens ou se o conjunto é tão bom que uma passagem seria tão representativa como qualquer outra". Essas dúvidas, se não desfeitas, podem ser abrandadas por um acautelamento do leitor quando da abordagem do *Satíricon*. Na verdade, como Grimal (*in* Ernout, 1972, vii) pensa, se ainda podemos conhecer esses fragmentos remanescentes do *Satíricon* original, devemos-lo mais a seus aspectos lingüísticos que literários, pois o *Satíricon* parece ter impressionado bem mais a curiosidade dos gramáticos que a dos críticos literários. Enfim, complementa: as condições fragmentárias do *Satíricon* "tornam difícil de apreciar essa obra como ela merece; não podemos mais julgar a importância relativa das diferentes partes, seu equilíbrio no conjunto. Nós nos arriscamos a ver esse romance numa falsa perspectiva, a exagerar, por exemplo, a parte do realismo, pela única razão de que os abreviadores e os que se dedicaram à elaboração de extratos dedicaram-se sobretudo às passagens pitorescas, e àquelas onde o estilo e a língua diferiam o mais possível das normas habituais. Não é necessário que se pense que o *Satíricon*, pois que ele coloca em cena «*petits gens*» à mesa de Trimalquião, durante o famoso banquete, seja um romance populista. [...] Todos os outros fragmentos mostram na verdade que o interesse está centrado em personagens cultas, de origem certamente aristocrática, que falam a língua culta, aquela das escolas de retórica e dos salões da boa companhia. Pode-se no máximo falar, e somente para uma fração relativamente pequena da obra, de realismo e de uma vontade de arremedar a linguagem e o comportamento de um meio bastante determinado, o dos orientais enriquecidos, e ainda mal romanizados que se encontram então na Campânia" (Grimal, *in* Ernout, 1972, vii-viii).

Os espaços em que se desenvolve o argumento do *Satíricon* também não deixam de ser objeto de controvérsia em razão do teor especulativo que a fragmentação do texto que nos chegou permite. Pode-se aventar a possibilidade — frágeis conjecturas — de que o *Satíricon* se abra na cidade de Massília<sup>140</sup>. Nesse espaço, Schmeling (1996, 461) suspeita que tenham ocorrido seguintes eventos: início em Massília, introdução de

---

<sup>140</sup> Sullivan, 1968, 40-1; Grimal *in* Ernout, 1972, xiii; Schmeling, 1996, 460-1.

Encólpio como narrador, sacrilégio contra Priapo, Encólpio como bode expiatório, interlúdio com Dóris, introdução de Gitão; em movimento para o sul, direção de Baias, episódios com Trifena e com Licas; já em Baias-Puteoli a introdução de Ascilto e os episódios com Licurgo; em Puteoli, os episódios com Quartila, o episódio do manto roubado e as moedas de ouro, introdução de Agamêmnon e Menelau, episódio com Menelau. Seguem-se a *Cena Trimalchionis*, o aparecimento de Eumolpo e o infeliz embarque no navio de Licas. Esses espaços do sul da Itália na verdade não são determinados concretamente, e por essa razão, alguns autores preferem, a nomear as cidades, tratá-las genericamente de “cidade campana, uma *colonia* antes do embarque” (Cesareo & Terzaghi, 1952, viii) ou “uma cidade sem nome que resumisse em si as características genéricas de todas as cidades campanas” (Paratore, 1983, 653). Depois do naufrágio do navio de Licas nomeia-se a cidade de Crotona. Por fim, volta novamente a especulação de Schmeling (1996, 461): “Eumolpo deixa a história, Encólpio e Gitão partem de Crotona, aparece alguma outra personagem que toma o lugar de Eumolpo, o trio movimenta-se para o oriente e chega a Lâmpsaco<sup>141</sup>, Encólpio expia suas ofensas a Priapo e inicia-se em seu culto, Encólpio encontra novas atribuições”.

Dentre as personagens que povoam esse enredo nenhuma há que tenha bons princípios morais, qualquer que seja sua extração social. Com elas Petrónio constrói um universo miserável e corrupto atravessado por estudantes vagabundos e retores aproveitadores, homens de negócio detestáveis, libertos daninhos, velhas e velhos corruptos, jovens devassos, proxenetas, mulheres de má vida, cidadãos sequiosos de herança e prontos para tudo.

Encólpio e Gitão formam dupla que protagoniza o *Satíricon*. Encólpio é um jovem estudante que conhece retórica, bissexual, ciumento, covarde e violento. Gitão é um jovem por volta de dezesseis anos, homossexual efeminado, volúvel e dissimulado. Segundo Sullivan (1968, 43), é provável que a dupla se tivesse encontrado após um dos crimes de Encólpio, o de roubar um templo, num *ergastulum*, onde o estudante

---

<sup>141</sup> Terra natal do deus Priapo.

aguardava para ser jogado *ad bestias*. Depois do encontro com Gitão, tudo o que parece mover Encólpio é o ciúme, possivelmente figurando como parte da vingança de Priapo: teria sido essa a razão do assassinio e do roubo de Licurgo, e da questão com Trifena (na parte perdida). Licas fugiria a esse esquema, pois seu relacionamento teria sido com Encólpio, para depois ser traído por ele e sua esposa Hédile e ainda ter assaltada a imagem da deusa Ísis de seu navio, do qual era a padroeira. Ascilto, um agressivo jovem homossexual, que igualmente parece ter mantido relações com Encólpio, cai igualmente na «ira» de Encólpio pelo assédio a Gitão. Do mesmo modo Eumolpo se interessa por Gitão, transformando-se em mais um rival e criando mais um triângulo amoroso, mas, com o episódio de Crotona desaparecerá da história, como desapareceram outras personagens<sup>142</sup>.

É preciso considerar ainda outra questão da máxima importância, qual seja, a do substrato literário do *Satíricon*, isto é, o conjunto de obras e gêneros que, componentes da competência literária de seu autor, em diferentes graus e modos poderiam emprestar idéias, características com que, ou a partir dos quais, Petrônio pudesse esboçar, construir ou complementar sua obra.

Evidentemente, qualquer autor possui uma peculiar competência literária, mas a relação que imprime entre ela e a obra que compõe percebe-se pelo grau de adesão a modelos preestabelecidos, classificados dentre os gêneros literários. Na verdade, quanto a Petrônio, parece aflorar aqui o grande cabedal de conhecimentos que ele possui e que podemos supor pela leitura do *Satíricon*. Segundo Sullivan (1968, 91), "Petrônio serve-se livremente da literatura do passado". Penso que essa questão se relaciona com as tendências exageradamente inovadoras de Petrônio, como teremos oportunidade de examinar na análise que empreenderei acerca do grotesco, que aparentemente preside o conjunto do *Satíricon*, expresso não só por uma nova maneira de escrever ficção, como também pela idéia do clássico como elemento desgastado, fonte de produção exaurida pelo tempo e pelo ataque constante dos literatos<sup>143</sup>. Paratore (1983,

<sup>142</sup> A reconstrução do enredo é suposição, aqui, de Sullivan (1968, 42-5).

<sup>143</sup> Na verdade, onde a literatura latina depois de Petrônio? Marcial, Juvenal, cem anos depois, o correlativo *Metamorfoses*, de Apuleio?

644) observa a “tal falta de escrúpulos em relação aos cânones da literatura áulica, tal audácia em aderir a um mundo fechado quase inteiramente ao interesse dos literatos, tal modernismo, tal felicidade e imediatez de criação, num campo em que não existiam precedentes, a não ser restritamente episódicos e ocasionais”. A bem da verdade, é preciso observar que, sem querer poupar Petrônio ou fazer dele modelo de perfeição em que tendemos a aceitar tudo o que propõe, não percebo desprezo pelo clássico: se muitas vezes é fonte de uma paródia, o clássico no entanto não é seu objeto, antes o uso desgastado que dele se faz contemporaneamente. Segundo Sullivan (1968, 92), “a paródia além de tudo é justamente uma forma particular de satirizar um estilo, gênero ou obra literária. E o elemento de paródia tem uma importância notavelmente grande em Petrônio. A paródia, contudo, não é sempre maliciosa ou tendenciosa. Embora um ataque literário seja freqüentemente empreendido com maior sucesso com as armas da imitação — ou exagero — e ridículo humorístico, algumas paródias são simplesmente tentadas como humor ou exibição de versatilidade e não carrega sentido de desrespeito ou falta de admiração”. Por outro lado, fica evidente que Petrônio seleciona «gêneros» pouco prestigiosos — o romance grego, as fábulas milésias, o mimo — para deles ocupar-se, parodiando-os, mas também concretiza essa paródia por intermédio desses mesmos modos de expressão, o que me parece paradoxal, e faz parte da tendência que dirigirá minha análise: o papel do grotesco na formulação do *Satíricon*. Petrônio parece perceber que, como fonte de produção, o clássico já se esgotou, e à medida que se procura emparelhar com ele, é a baixa qualidade, o mau gosto que predominam, isto é, Petrônio denunciaria uma invasão do clássico por escritores não dotados de suficiente talento para assenhorar-se do sublime. Não é alheio a Petrônio que haja igualmente uma realidade social e política que já não pode ser enfrentada pelos velhos modos. Tudo isso faz premente a necessidade de novos rumos em literatura, em que se aproveitem talentos e conhecimentos, mas moldados segundo maneiras novas de construção. Não é casual que o *Satíricon* esteja escrito em prosa de ficção: o romance, constituído depois da classificação dos gêneros, não está restrito a um conjunto de medidas e formatos impostos, e a Petrônio, com seu grande



conhecimento de literatura, não passaria despercebido esse dado. De qualquer maneira, já que a grande diversificação de grupos sociais, culturais, políticos, de seu tempo obriga-o à abordagem das mais diferentes questões, Petrônio é inovador e no *Satíricon* penso que não tenha querido de fato abraçar nenhum gênero em particular a fim de favorecer a máxima diversidade e garantir a inserção de qualquer gênero que lhe fornecesse meios de expressão — o que eliminaria o termo «antecedentes», por demais restritivo — sejam por exemplo a épica ou o romance grego: na verdade, Petrônio parece explorar ao máximo a sua competência literária, e aproveita o maior número de «ingredientes literários» que lhe podem proporcionar a literatura anterior ou contemporânea, de qualquer nível. Para ele, qualquer procedimento é válido para a produção de uma boa literatura não submissa à produção antiga, pois a literatura clássica tem sua especificidade e não deve mais emprestar seus moldes à produção contemporânea, que estará subordinada a novos valores conferidos e atualizados pela peculiaridade dos tempos e da sociedade<sup>144</sup>, que constantemente se modifica; resultará, em síntese, de novos paradigmas.

Em todo caso, “reconhecemos que o *Satíricon* é episódico e parece possível que Petrônio o tenha apresentado oralmente de forma seqüencial ao círculo literário de Nero” (Schmeling, 1996, 480), o que não significa dizer que seja uma “mera coleção de episódios ou contos, sejam milésios ou de alguma outra espécie, ligados sem motivações, causas, efeitos ou personagens unificadoras”. Sullivan (1968, 36) também é da opinião de que essa apresentação seria possível: “o *Satíricon* foi provavelmente destinado à recitação para a corte de Nero, mais que para uma publicação propriamente dita; por isso a freqüente estrutura em tópicos e talvez sua natureza episódica. A leitura da *Cena Trimalchionis*, por exemplo, poderia levar pouco mais de uma hora”. Como teremos a oportunidade de averiguar na análise, há na escrita certos indícios de um texto preparado para a apresentação oral — e talvez até recomposto para a apresentação escrita, como as *Orationes* de Cícero — entre os quais cito por ora certos anafóricos (*Sat.* 63.6: *et mulierem tanquam hoc loco — saluum sit, quod tango!* —

<sup>144</sup> Nos tempos de Petrônio, bem como no universo que cria, como Bakhtin (1988, 249) comenta, “a diversidade social tornou-se quase contraditória”.



*mediam traiecit*. «e atravessou uma mulher pelo meio bem neste lugar — que fique são e salvo isto que eu toco!), o termo *bacciballum* (*Sat.* 61.7; Aquati, 1993, 59), e fundamentalmente a fala dos libertos da *Cena Trimalchionis*, que, se explorada oral e coletivamente, ganharia ainda mais intensidade e então deveria parecer ainda mais engraçada e fora de propósito para o público culto de romanos bem falantes do latim.

O substrato literário do *Satíricon*, pode-se perceber, é formado por uma infinidade de obras e gêneros. Segundo Schmeling (1996, 480), “uma revisão de algumas partes constituintes, ou ingredientes, ou influências (ou paródia), que pesquisadores têm encontrado (ou lido) no *Satíricon*, mostra algo como o seguinte: a *Odisséia* (Priapo persegue Encólpio como Posêidon fez com Odisseu); *Contos Milésios* e *Sybaritici libelli*, histórias curtas e.g. *Priapéia*; um périplo burlesco ou *Reiseroman* temperado com a literatura vizinha a épicos utópicos ou sentimentais como *Argonautica*; literatura de *symposium*; mimos e produções teatrais, exemplos mais antigos de romances; *sátira menipéia*; sátira romana antiga; trabalhos como a *Apocolocintose* de Sêneca”. Além dos «ingredientes» dessa lista bastante abrangente, Grimal (*in* Ernout, 1972, xii-xiii) faz referência à *fabula tabernaria*, “gênero cômico que punha em cena personagens populares, onde o diálogo reproduzia as formas de falar caras às pessoas simples, sem cultura, e não fugia nem da vulgaridade nem dos propósitos mais crus”.

Dentre esses ingredientes, alguns se destacam para o leitor moderno, não só pela freqüência como também pela clareza com que afluem à obra; por outro lado, à medida que progride o conhecimento do leitor moderno a respeito desses ingredientes, é possível identificar novas e mais intensas relações deles com o *Satíricon*.

Num exame um pouco mais detalhado, como o do quadro abaixo, podemos ver a princípio inúmeros elementos que relacionam o *Satíricon* com o romance grego<sup>145</sup>, diferenciando-os:

---

<sup>145</sup> Como já se disse, o público do *Satíricon* é provavelmente muito mais restrito que o do romance grego, já pelo idioma, com menor penetração que a coíné, já pela natureza do leitor: o leitor do *Satíricon* será necessariamente culto (o que terá dificultado a difusão desse romance); já o romance grego, além do público culto permitiria igualmente o acesso de uma outra parcela média da população oriental.

Elemento de relação	<i>Satíricon</i>	Romance grego
O tema da viagem	As terras visitadas são familiares <sup>146</sup>	As terras visitadas são exóticas
O meio social	Baixo	Alto
O casal de viajantes	Homossexual Devasso e volúvel	Heterossexual Casto e fiel
A moralidade	Disfórica	Eufórica
O patrocínio divino <sup>147</sup>	Priapo	Ártemis (Xenofonte), Afrodite (Caríton)
Outros elementos correlativos	A separação do casal, a aflição por uma rivalidade amorosa, tempestade e naufrágio, monólogo patético, falso suicídio, apóstrofes à divindade, amor à primeira vista, interpolação de contos.	

A questão particular da «influência» do romance grego é ainda delicada e especulativa. Alguns problemas são sérios no pantanoso terreno da datação e do surgimento do romance grego e precisam ser discutidos: de onde Petrónio tira a idéia do seu par de homossexuais que viajam pelo sul da Itália, tão coincidente com o par heterossexual que se vê percorrendo mundos exóticos no romance grego? O motivo do par homossexual — marcante no *Satíricon*, pelo seu próprio espírito carnavalesco — me parece reação ao par amoroso do romance grego, e não o contrário<sup>148</sup>. *Quéreas e Calíroo* pode ser datado de 50 d.C., isto é, anterior à obra de Petrónio, mas o motivo invertido junto ao romano parece contemplar uma maior difusão do tema do «par amoroso em viagem» que o restrito a uma só obra. Então, é provável que houvesse mais obras, possivelmente perdidas,

<sup>146</sup> Aparentemente, essa geografia familiar contará, no *Satíricon*, na formulação do grotesco: sendo familiar, pode passar a estranha conforme o manejo do narrador.

<sup>147</sup> Aqui há uma conexão comum com a épica, pois o patrocínio divino no romance antigo parece já uma contraposição a Posêidon (na *Odisséia*).

<sup>148</sup> Segundo Schmeling (1996, 480), “classicistas parecem ainda relutantes em aceitar a teoria de que é Petrónio que ajudou a fazer nascer um novo gênero, já que o natural preconceito clássico suporta a idéia de que os gregos criaram todas as coisas. [...] Enquanto Petrónio seguramente toma emprestados dos mais antigos escritores gregos os ingredientes para seu novo trabalho, é provavelmente mais válido que Petrónio cria o romance antigo e que o mais antigo veículo seja latino que sugerir *aut ex nihilo aut e comparatione iniqua* o raciocínio natural dizer-nos que é uma invenção grega”.

anteriores<sup>149</sup> a Petrônio — se sua datação é de fato a que a crítica costuma supor — e a Caríton<sup>150</sup> que já se espalhavam com bastante sucesso<sup>151</sup> pelo império e das quais Petrônio tira suficientes e justificadas forças para obter resultados satisfatórios com uma paródia<sup>152</sup>. De que adiantava parodiar um tipo de literatura que «faria sucesso» tão-somente no século seguinte?

A relação apontada por muitos entre o *Satíricon* e a épica são claras, mas como supõe Sullivan (1968, 93) — ele próprio pensa mais na épica<sup>153</sup> que no romance grego como antecessor do *Satíricon* —, não deve ser vista como a principal: “é simplesmente o *motivo* da ira da divindade perseguindo o desamparado viajante e um ou dois suportes incidentais que derivam da *Odisséia*; não devemos procurar outras correspondências”. Entre essas correspondências que relacionam as duas obras encontram-se:

- comparação de Gitão sob a cama a Ulisses sob os carneiros;
- o episódio de Circe e Encópio-Polieno (até mesmo com aspectos de mágica comuns);
- a perseguição e o vagar do herói sobre a face da terra;
- a ira de Priapo como contraponto humorístico da ira de Posêidon.

Na verdade, o que bem pode ter motivado

<sup>149</sup> Somente pelo quadro que se vê acerca da cronologia do romance antigo, encontram-se pelo menos cinco possibilidades de obras anteriores ao *Satíricon*. É preciso igualmente atentar à grande quantidade de romances idealizantes em contraposição ao romance cômico latino, que conta com apenas dois representantes, *Satíricon* e *Metamorfoses*.

<sup>150</sup> É possível que o sucesso obtido por Caríton fosse tão grande que por si só atrairia — a fim da elaboração de uma paródia — a atenção de Petrônio ou algum autor grego, cuja obra se perdeu?

<sup>151</sup> Na opinião de Perry (1967, 87), “esses dois tipos de romance antigo, o sério ou ideal por um lado, e o cômico ou anti-ideal [*ing. unideal*] do outro tem origens radicalmente distintas e diferentes propriedades. As ocasiões para sua produção variam amplamente: o sério foi produzido em quantidade em resposta a uma demanda popular fixa, que tende a estereotipar o produto, enquanto o cômico aparece apenas a longos intervalos e em ocasiões especiais, ou a partir de motivos pessoais, como um *jeu d'esprit* convencional de um indivíduo”.

<sup>152</sup> A evidência é melhor aceita se o surgimento do romance grego acontece nos tempos helenísticos [330-30 a.C.], e não na época imperial [30a.C. - 330d.C] (Hägg, 1983, 171-2).

<sup>153</sup> Sullivan (1968, 92-8) tece um longo arazoado defendendo que é mais sensato aceitar a ocorrência de uma paródia em relação à épica que em relação ao romance grego. Nesse sentido, observando que o romance grego recebe em sua formulação o influxo não só da épica, mas conjuntamente da tragédia bem como da comédia nova, como já tivemos a oportunidade de verificar neste trabalho, Sullivan afirma que “é tão plausível sugerir que as similaridades entre Petrônio e o romance grego se devam à direta influência das fontes originais quanto a uma intenção de parodiar o romance”.

Petrônio a referências seja à épica, seja ao romance grego foi justamente sua percepção das relações que mantém esses dois gêneros e o desejo de reelaborá-las comicamente. Vale dizer, pois, que é a intertextualidade<sup>154</sup> — evidentemente percebida por seu público culto — do romance grego e da épica que preside a criação do *Satíricon*, processo em que é relevante o espírito sempre observador de Petrônio e seu modo de construir um realismo característico: o exagero, o absurdo, o cômico, a justaposição de elementos incompatíveis trazem à tona, para o leitor — que portanto sempre constrói um sentido peculiar para o *Satíricon* — a reflexão da realidade.

Complementando esses elementos que, pode-se dizer, estruturam o *Satíricon*, aparecem nesse romance — salienta Paratore (1983, 659) — diversas inserções novelísticas de assunto lascivo e pervertido, tais como os episódios «O Garoto de Pérgamo» e «A Matrona de Éfeso<sup>155</sup>». Hägg (1983, 171) salienta que essas digressões, os contos milésios, vão ainda concretizar-se em *Metamorfoses* e, posteriormente, no *Decamerão*, de Bocaccio, no século XIV. Grimal (*in* Ernout, 1972, xii) supõe que, para o nascimento do *Satíricon*, os contos milésios sofreram o influxo da *satura*, que “fornecia os antecedentes à empresa de Petrônio”. No *Satíricon* pode-se, de uma parte, observar a sátira menipéia<sup>156</sup> com sua liberdade temática e composicional — misto de prosa e verso, a menipéia, “gigantesca no *Satíricon*, dividida em livros, vai “garantir [a Petrônio] a possibilidade de inserir na narrativa todas as digressões que sua fantasia caprichosa quisesse acariciar” (Paratore, 1983, 643) — além da discussão de seu interesse crítico acerca da retórica e filosofia contemporâneas. De outra parte, pode-se observar também a sátira do tipo horaciana, desenvolvida por meio das personagens que Encólpio vai encontrando em sua jornada (Hägg, 1983,

<sup>154</sup> “Adotando como mola propulsora de seu trabalho a *gravis ira Priapi*, um motivo que claramente alude à ira de Posêidon contra Odisseu na *Odisséia* de Homero, o objetivo de Petrônio é o burlesco e o humor da incongruência, a comparação de baixos eventos com temas sublimes, ou a cobertura de triviais e sórdidos acontecimentos e idéias em linguagem épica ou trágica” (Sullivan, 1968, 92). Como se viu, é somente com grande subjetividade que se pode discernir elementos do romance grego dos da épica.

<sup>155</sup> Na avaliação de Paratore, o episódio da Matrona de Éfeso é um contraponto dos episódios do romance grego em que se desenvolvia uma inacreditável fidelidade do ser humano.

<sup>156</sup> Sullivan (1968, 90-1) destaca o trato paródico como característica da menipéia desde seus primórdios e a importância desse dado que Petrônio parece considerar na escolha dessa forma literária.



171). O ridículo de costumes e tipos como mostras da decadência social faz a ligação com Lucílio, Varrão e Horácio, e com Marcial e Juvenal (Gual, 1972, 353-4). Essa união gera na obra seu aspecto romano: apesar dos nomes gregos, das histórias de origem grega, é a sociedade romana que vai ser observada no *Satíricon* por meio de elementos literariamente característicos: o retórico moralista, o poetaastro que recita seus versos inoportunamente, o novo-rico vulgar no banquete, a matrona luxuriosa, a dama de alta classe com interesses voltados para escravos, os caçadores de herança, o religioso impudente. Assim, por meio do emprego conjunto da sátira menipéia e a da horaciana, assiste-se a um acontecimento notável, o “alargamento da milésia” — segundo Grimal (*in* Ernout, 1972, xi), o grande mérito de Petrónio — que resultará num “quadro onde ele colocaria de uma só vez sua filosofia, suas teorias literárias, suas recordações, sua imaginação, e, mais geralmente, o sentido da vida que ele portava consigo”. E mais, com o talento artístico de amalgamar num todo ao qual ainda não se deu denominação precisa<sup>157</sup>, segundo Paratore (1983, 652), a “fantasia caracteristicamente plástica e visiva de Petrónio imprime um tom unitário a todos estes elementos, mediante um andamento de vivacíssima farsa, fazendo da sua narração uma espécie de mimo gigantesco”. E, na opinião de Gual, 1972, 352), “de uma maneira até então sem par na literatura, seu modo de falar define cada indivíduo e a linguagem se faz pessoal e social. Vulgarismos, sentenças, versos retóricos, servem para que compreendamos de modo plástico, o ouvir falar a qualquer figura, sua situação pessoal e social. O latim vulgar e o coloquial, a gíria dos libertos e de outras pessoas de média extração afloram em suas páginas, como reflexo de seu estado cultural”.

Assim, graças a seu caráter multiface, de cada ângulo que se observa o *Satíricon* pode-se ter uma idéia de seu formato. Esse é o resultado a que chega Petrónio, penso que não casualmente, é claro, dada a extrema burilção que se percebe no concatenar de cada dado,

---

<sup>157</sup> Perry (1967, 188) adota para o *Satíricon*, conforme interpretação já comentada, o termo emprestado à biologia «*sport*», “um repentino desvio ou variação a partir de um tipo, uma mutação”. Observa ainda que “o Professor E. T. Sage, reconhecendo insolúvel o problema, concluiu que Petrónio foi o criador de um novo gênero literário, do qual o principal e melhor conhecido exemplo — inclusive o único — é o *Satíricon* de Petrónio”.



de cada detalhe no conjunto. “Não há dúvida de que o *Satíricon* é como as tragicomédias da tradição italiana, farsas que punham em cena, sob forma grotesca, as lendas da mitologia. A verve italiana se comprazia com essas paródias desrespeitosas, próximas do teatro popular e, sobretudo, das mascaradas carnavalescas que acompanhavam o triunfo e as procissões sagradas. O *Satíricon* é, ele também, uma mascarada na qual são inseridos os episódios emprestados à tradição das *fábulas milesianas*, esses contos orientais bastante coloridos e propositalmente cínicos, de origem evidentemente popular [...]. O dado essencial do romance — a viagem dos três jovens através da Itália helenizada — lembra sem dúvida as viagens dos romances gregos [...]. Mas nada mais é que uma moldura dentro da qual a aventura se desenvolve em um espírito totalmente diferente. A pintura satírica dos costumes toma o passo sobre todo o resto: vê-se claramente a maneira como um gênero literário grego se transforma nas mãos romanas e se impregna de um realismo ultrajante que é totalmente estranho ao romance helênico” (Grimal, 1958, xxii-xxiii). Essa é a novidade em relação ao clássico, a visão múltipla diante da visão una, os anti-heróis que podem e visitam a sociedade dir-se-ia num corte vertical diante dos heróis que só podem abordar a sociedade horizontalmente. A viagem que os anti-heróis petronianos realizam, na verdade, é muito mais exótica que a dos heróis do romance grego, que cortam espaços; nesse romance romano os protagonistas mergulham nos ambientes humanos, chegando a profundidades até então desconhecidas, ou antes, ciosamente postas de lado e apontando na literatura não mais que esporadicamente.

Num desses mergulhos, deparamo-nos com o grande momento do *Satíricon* e sua parte mais conhecida, a *Cena Trimalchionis*. Como já tivemos a oportunidade de verificar, a leitura hoje do *Satíricon* pode ficar comprometida por causa de seu estado fragmentário e da seleção que se operou no seu resgate e manutenção. Isso sem dúvida ocorre severamente com *Cena Trimalchionis*, conforme pensa Sullivan (1968, 100): “nossa impressão do trabalho fragmentário que possuímos pode ser desviada por causa da extensão e dos méritos da *Cena Trimalchionis*”. Por outro lado, esse fator igualmente altera a visão comum que se guarda da obra, pois

muitas vezes as características que se apontam como gerais do *Satíricon* são características particulares da *Cena Trimalchionis*. Segundo ainda a opinião de Sullivan (1968, 23), “o realismo acerca dos aspectos baixos da vida, embora não o aspecto sexual, está quase todo restrito a um único episódio — a *Cena Trimalchionis* — e as alusões históricas são encontradas lá como meios de reproduzir com alguma verossimilhança a intriga fútil do círculo de Trimalquião”.

A *Cena Trimalchionis* pode ser considerada uma “descrição de um jantar com um liberto novo-rico” e “como tantas outras partes do *Satíricon*, uma digressão da história principal, [...] um exemplo humorístico e satírico de literatura de simpósio”, gênero com dois predecessores dos mais ilustres, Platão, com *O Banquete*, e Horácio, com *Cena Nasiedeni* (*Sátiras*, 2.8). Nela encontramos um “vívido e bem observado quadro da vida e valores dos «*petits gens*» da cidade campaniana” (Sullivan, 1968, 58-9) por onde perambulam os protagonistas.

O texto de que dispomos hoje foi descoberto em 1650 por Marino Statileo na biblioteca de Nicolo Cippico na cidade de Trau (antiga *Tragurium*), na região que há bem pouco tempo constituía a Iugoslávia. É um códice italiano que hoje pertence à Biblioteca Nacional da França (Codex Traguriensis, Parisinus, 7989).

Seu argumento desenvolve-se do capítulo 26 ao capítulo 78 do *Satíricon* e possui uma unidade que a própria obra da qual faz parte não apresenta.

A *Cena Trimalchionis* é narrada em primeira pessoa por Encólpio, que deixa o papel de personagem principal que vinha exercendo para cedê-lo a Trimalquião, o anfitrião da festa. Os errantes Encólpio, Ascilto e Gitão vêm do encontro com Quartila, a sacerdotisa do deus Priapo, que os envolvera em uma série de depravações sexuais. No momento em que se inicia o trecho da *Cena Trimalchionis*, vamos encontrá-los extenuados das maquinações da sacerdotisa, decidindo se aceitam ou não o convite para o banquete que Trimalquião oferecerá.

A *Cena Trimalchionis* — bem como todo o restante do *Satíricon* — não é obra que hoje tão-somente o classicista ou

especialista aproveitam, pois o leitor comum, munido de uma boa tradução, pode igualmente auferir grande prazer ou saciar sua curiosidade ao lê-la, dado o intrincado amálgama cultural e psicológico que se apresenta no texto; por outro lado, um leitor mais experimentado em literatura — como provavelmente o foram pelo menos alguns dos primeiros leitores ou ouvintes — tem os mais variados elementos pelos quais possa interessar-se pela obra, tais como a crítica social, os dados culturais, a linguagem... «*longum erat singula excipere*»<sup>158</sup>, diz Encólpio.

Na *Cena Trimalchionis* aparentemente representa-se um jogo de contrastes que se revela no âmago da sociedade romana: a transição de poder e influência de uma elite tradicional, detentora de velhas normas de comportamento e cultura, para os membros de uma classe social supostamente de baixa categoria, mas cuja situação de prestígio econômico, se não lhes acarretava prestígio social, ao menos os colocava numa situação em que precisavam ser aceitos pela sociedade. Penso que, apesar dessa situação ser o ponto de referência, não se considerava apenas a sociedade romana em particular, mas a profundidade do ser humano em geral, quando os valores do espírito são desalojados para lhes ocuparem o lugar os valores materiais.

Assim, desde logo, com o narrador em meio à festa, desenvolve-se toda uma crítica desfavorável a Trimalquião e aos demais convidados, pois revela-se a disparidade entre as classes sociais que aí se vêem misturadas, dir-se-ia uma alegoria à própria mistura que deveria estar-se processando na sociedade.

As outras personagens, com seu discurso bem engendrado, servem como vitrine de valores culturais e espirituais criticáveis: seus traços, ao lado de caracterizá-las em sua individualidade, são o material com que se constrói uma imagem da sociedade que a obra insiste em mostrar: na *Cena Trimalchionis* existe um procedimento genial na apresentação das personagens; sua «modelagem» é como que instintiva, subjetiva e objetiva a um só tempo (Auerbach, 1976, 21 ss.).

Pode-se dizer que há uma permanente

---

<sup>158</sup> Sat.28.1: «Seria demorado relembrar cada detalhe.»

segunda intenção, sempre como uma crítica bem humorada: percorre toda a obra um humor sutilíssimo, porque freqüentemente irônico, como por exemplo vemos numa passagem obscena:

*Omnes enim placentae omniaque poma etiam minima uexatione contacta coeperunt effundere crocum, et usque ad nos molestus umor accedere*

(Sat. 60.6: «De fato, ao mais leve toque, todos os docinhos e todas as frutas largaram a esguichar um preparado de açafraão chegando até nós um jato desagradável»),

na qual o jato desagradável (*molestus umor*) — «diversão» preparada por Trimalquião — representa uma ejaculação, uma vez que no meio da bandeja havia uma imagem feita de massa do deus Priapo<sup>159</sup> em forma de um falo. Por vezes esse humor é veladíssimo e estreitamente ligado à linguagem, fruto da quebra da expectativa, como já o notou Peterlini (1994, 26)<sup>160</sup> na fala de Trimalquião

*ne in monumentum meum populus cacatum currat.*

(Sat. 71-8: para que o povo não corra cagar no meu túmulo»),

em que a expressão culta, chegando a preciosa - o supino *cacatum* - sobretudo porque pronunciada por Trimalquião num momento que deveria ter um caráter solene, choca-se com seu próprio conteúdo burlesco.

Ao lado do humor, porém, um outro sentimento perpassa a obra, sobretudo quando se pensa na personagem Trimalquião e em sua angústia insuperável. É esse sentimento a geratriz de toda sua disposição para empreender o preparo de diversos momentos do banquete<sup>161</sup>: angústia que é o resultado de todo um movimento de acumulação estéril de bens: para Trimalquião, sua frustração — «*assem habeas, assem ualeas*»<sup>162</sup>? — tem uma só compensação: sentir no momento o que apenas deveria chegar

<sup>159</sup> Com se vê, a perseguição de Priapo é burlescamente implacável, pois nem mesmo na festa Encólpio se vê livre da ira do deus.

<sup>160</sup> “[...] o túmulo que Trimalquião solicita a Habinas, o marmorista, que lhe seja erigido, cercado das boas coisas da vida e da arte e protegido contra o menos nobre, que Petronio marca com o calão da própria linguagem, numa curiosa mistura de sintaxe erudita e oração final com suspiro em dependência de verbo de movimento e um vocábulo menos distinto:

*Preponam enim ex libertis sepulcro meo custodiae causaa, ne in monumentum meum populus cacatum currat.* (Sat. 71)

Porei diante de meu sepulcro um dos meus libertos, para guardá-lo, não vá o povo correr ao meu túmulo, para cagar.”

<sup>161</sup> Dentre os vários momentos do banquete podem-se citar, entre outros, o aparecimento do javali recheado, a «repentina» entrada do *actuarius*, a parte dos frascos de âmbar que descem do teto.

<sup>162</sup> Sat.77.6: «um asse tenhas, um asse valerás».



com a morte. E tudo isso mascarado pela obra toda, com seu caráter satírico, paródico, ridicularizante, engraçado...

Por outro lado, participa desse "clima" tristemente engraçado a opinião das personagens expostas a nu, sem nenhuma proteção, pois, à medida que se abrem para falar do «outro» — como sói acontecer nesse mundo de "intrigas fúteis do círculo de Trimalquião" (Sullivan, 1968, 23) — estão ao mesmo tempo abrindo todas as guardas.

Ao lado disso, é grande a hilaridade que a obra provoca, representada pelas diversas linguagens, os pontos de vista diferentes, as várias histórias, as muitas descrições - afinal, toda ela se passa numa festa. O anfitrião é na verdade um novo rico paspalho, cuja sensibilidade não alcança certas formalidades: ele comete gafes o tempo todo, mas não se apercebe disso; ele quer ser liberal, mas em questões inconvenientes. Coloca-se em cena uma grande combinação de experiências vivas; pode-se dizer que, se houve algum prazer na escritura da obra, esse sobreveio não só da observação profunda das classes mais baixas, mas também das classes mais altas — Perry (1967, 206) diz: "o imperador e seus obtusos associados" — pois sempre existe uma comparação latente.

Conforme admite Sullivan (1968, 58), "as novidades, surpresas e incidentes farsescos são um dos alvos da sátira de Petrónio, mas o tema é cuidadosamente variado de numerosas maneiras. [...] A *Cena* quebra a monotonia que é o perigo desse gênero estático [literatura de *symposium*] com dramáticas surpresas e cuidadosas trocas de passo". É curioso que justamente o menos movimentado dos gêneros selecionados para intercalarem-se no *Satíricon* constitua um dos episódios mais dinâmicos que nos restaram. Daí a grande diversidade nas descrições presentes na *Cena Trimalchionis*, como, por exemplo, as comidas, as brincadeiras, os convidados, e, de modo particular, as questões da vida privada de Trimalquião: sua relação conflituosa com a esposa Fortunata; a *familia*, os arranjos domésticos, sua casa portentosa e a governança dela, a vulgaridade, o mau-gosto, a ignorância, a ostentação, a narração de sua vida, o funeral burlesco e finalmente — *gran finale* — a invasão de bombeiros. Na verdade, tudo isso concorre para delimitar as características do anfitrião da festa com



suas extravagantes fantasias.

Mas o grande mérito da obra certamente não é somente a visão que parece revelar da sociedade e de seus tipos mais particulares, opinião que, aliás, não nos cabe julgar, senão a arte com que logra exprimi-la.

O poeta Eumolpo, que no *Satíricon* só aparecerá depois do banquete (na hospedaria, em companhia de Gitão e Encólpio, no barco de Licas, onde conta a fábula da «*Matrona de Éfeso*» e em Crotona), comentará mais tarde:

*Effugiendum est ab omni uerborum ut dicam, uilitate et sumendae uoces a plebe sumotae, ut fiat "odi profanum uulgus et arceo". Praeterea curandum est, ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae, sed intexto uestibus colore niteant [...] Ecce Belli Ciuilis ingens opus quisquis attigerit, nisi plenus litteris, sub onere labetur.*

(*Sat.* 118.4-5: «É preciso evitar, por assim dizer, toda vulgaridade de palavras e empregar expressões distantes do povo a fim de cumprir-se o «odeio o vulgo ignorante e dele me mantenho afastado». Além disso, é preciso cuidar para que as sentenças não se destaquem expressas fora do corpo da obra, mas que brilhem segundo a cor obtida por sua roupagem. [...] Eis uma obra imensa como a *Guerra Civil*: qualquer um que a abordar, a não ser um especialista em literatura, sucumbirá sob a carga.»).

Se o *Satíricon* de modo geral é escrito numa “aproximação literária ao *sermo urbanus*, que constitui o estilo básico da narração de Encólpio e escolhido em concordância aos métodos usuais da sátira menipéia” e “essa aproximação é quebrada constantemente por um estilo mais elevado — ou paródico — empregado por vários falantes quando discutem amplas questões de literatura e cultura” (Sullivan, 1968, 25), a *Cena Trimalchionis* parece ser exatamente a negação do que quer o poetastro: um dos pontos altos de sua expressão está justamente no arranjo feliz com que se tratam as expressões mais triviais e a linguagem popular<sup>163</sup>. “Inclusive, o *sermo plebeius* usado para retratar a conversação do círculo plebeu de Trimalquião, que reproduz os grecismos, vulgarismos, solecismos e banalidades dos falantes, mostra o quanto Petronio estava preparado para levar a cabo suas teorias de propriedade literária” (Sullivan, 1968, 103).

Ao lado disso, a própria documentação escrita dessas formas confere a obra grande importância como fonte para o estudo

<sup>163</sup> “A *Cena Trimalchionis*, em seus diálogos e monólogos, oferece um retrato realístico do círculo mal-educado de Trimalquião e seus amigos” (Sullivan, 1968, 25).

da evolução das línguas românicas, dada a variedade de níveis de língua e registros que o texto apresenta, embora não se construa exatamente um «latim vulgar», mas um arremedo literário dele: a imitação do tom transforma-se em paródia.

São inúmeros os meios expressivos existentes na obra para a caracterização das personagens e que tornam adequadas suas falas a suas realidades. Esses recursos vão desde desvios fonéticos (em relação aos padrões do latim clássico) até o registro de novos vocábulos e estruturas sintáticas (recursos não exatamente criados, é claro, mas selecionados a partir da realidade lingüística corrente no segmento social em questão). Esses recursos passam ainda pelas figuras de linguagem, pelos lugares-comuns e expressões proverbiais, entre outros.

Na combinação, muito feliz, desses recursos com os valores revelados pelas personagens, obtém-se o panorama de um segmento da sociedade, vinculado, ao que parece, a uma problemática premente na época: a ascensão econômica de um segmento inculto (segundo, pois, a ótica revelada ao longo do texto) favorecendo substituições de ordem cultural que punham em risco muitos valores espirituais — próprios ou que deveriam ser — da elite romana.

“Petrônio quis [...] precisamente em nome daquela religião do gosto e do requinte por ele introduzida junto de Nero, caracterizar a enorme vulgaridade daqueles vilões novos-ricos que agora dominavam a vida econômica do Império” (Paratore, 1983, 641-2) e assim fez da *Cena Trimalchionis* possivelmente o testemunho de uma preocupação com transformações sociais que se consolidavam a partir da decadência econômica de muitas famílias tradicionais em favor de elementos estrangeiros — vetores de uma nova realidade cultural — que sabiam como atuar na emergente crise do Império (Aquatí, 1991, 140 ).

Observado esse primeiro quadro geral do *Satíricon*, percebe-se que não é descabida uma leitura que considere a presença de elementos grotescos como um recurso de Petrônio para retratar seriamente a sociedade de seu tempo, se avaliarmos as condições de miséria e insegurança em que todos viviam, pobres ou ricos, vítimas da loucura de

um poder que não deixava sequer entrever se cada indivíduo veria o dia seguinte. “Os satíricos querem melhorar o mundo, instruí-lo, ou criticá-lo, enquanto Petrônio simplesmente desespera dele. Ele está resignado” (Perry, 1967, 200). Afinal, não é possível pensar no *Satíricon* como uma obra fruto de uma atividade ligeira, ou irrefletida, leviana. Na verdade, como bem exprimiu Dutourd (*in* Grimal, 1960, 13), o *Satíricon* “é, longe disso, a obra de vários anos, fruto de uma documentação cerrada e de uma observação assídua. Em resumo, é um livro sério, o livro de um escritor profissional”. Na verdade, como aponta Gual (1972, 350), “a intenção de Petrônio é primariamente cômica”, mas é séria sua mensagem final, à qual se chega por meio da diversão, da confusão — mediante a desordem — daquilo que está estabelecido, da perturbação que leva à perplexidade. É a distorção denunciada ambivalentemente: a literatura ou a realidade?

Enfim, percebe-se em amplo sentido que o *Satíricon* vai reagir contra o desgaste da tradição em conseqüência do atrito da repetição e da permanência ociosa da literatura em posições invariáveis, processo inalterável pelo qual se duplicam as composições, as atitudes, os gostos, mas que não contempla a criação.

Historicamente, no poder romano vai resistindo a custo o último representante da dinastia de Augusto e velhos setores sociais vêm perdendo espaço; na literatura, nada de novo, a não ser um gênero que vem ganhando a preferência das massas — o romance<sup>164</sup>, esse gênero “tão difícil de definir e, ao mesmo tempo, tão propício a variações na sua composição e recepção” (Brandão, 1996, 219) — ao qual vai ligar-se Petrônio para exercer exageradamente o direito da novidade: num gênero novo, sem prestígio literário, ele procurará não só inserir o mais alto nível da crítica literária e da discussão filosófica, como também exercitar novos conteúdos, opostos aos que se conhecem — mesmo os do gênero de que se ocupa — novas linguagens, diversas entre si e distintas da linguagem que vem povoando a literatura até então.

Em relação à épica, o romance grego inova “a

---

<sup>164</sup> “Num mundo que parece completo e numa literatura que exhibe uma forma irretocavelmente ideal, o romance é de uma novidade surpreendente, justamente porque se entrega, ao futuro, como um gênero inacabado” (Brandão, 1996, 222).

posição básica da vida do herói”, isto é, suas ações e emoções perdem todo sentido sócio-político ideal, e ideais permanecem os valores pessoais, sem, contudo, qualquer significado para a coletividade, mas tão somente para o indivíduo<sup>165</sup> (Bakhtin, 1988, 232). Se isso ocorre entre a épica e o romance grego, em relação ao *Satíricon* a transformação parece cabal, pois sequer resta a vertente idealizante. Bakhtin (1981, 112) percebe que nessa mudança Petrónio assume uma outra perspectiva ideológica com sua obra dialógico-carnavalizada, o que D’Onófrio (1976, 228) aproveita para identificar como anti-idealizante, ligada à estética da contraposição; nessa esteira, saliento que, se “o desejo de intelegibilidade leva o romancista grego a descobrir uma ‘ordem’ no universo caótico das relações humanas”, como afirma D’Onófrio (1976, 229), essa idéia contrapõe-se a esse romance latino, que explora justamente a desordem do caos das relações humanas. Essa contraposição se expressa, suponho, já pelo “largo uso de estereótipos (repetição de fórmulas, temas e motivos)” no romance grego com que logra acompanhar a ordem ditada pela tradição, em relação ao uso desses mesmos recursos pelo *Satíricon*, todavia subvertendo essa tradição e transgredindo uma ordem que a inércia humana teima querer manter. É claro que, dentro da carreira do romance latino, o rompimento final de *Metamorfoses* parece fugir, ou mostrar que foge, a esse esquema, mas o que se guarda hoje do *Satíricon* aponta claramente para esse modo de vê-lo. Tanto é assim que Schmeling (1996, 04), ao tratar da revalorização do romance antigo hoje, no tocante ao romance latino, complementa com a afirmação de Bowie e Harrison<sup>166</sup>, segundo os quais o romance antigo ocupa o exterior dos gêneros canônicos, “e um tal fruto proibido é especialmente sedutor para uma geração que aprecia o não-canônico e potencialmente subversivo”.

É preciso notar, assim, que o valor do *Satíricon*

---

<sup>165</sup> Nesse sentido, merece destaque as palavras de Gual, acerca do romance grego: “fruto de uma época livresca, isto é, um tempo em que a relação cultural consistia basicamente nas palavras escritas [...] o romance se dirige a seus leitores para diverti-los; a esse leitor isolado, espiritualmente solitário e ocioso, coisa nova frente ao espectador comunitário de um drama, o auditor da épica ou da lírica, ou o círculo de alunos das obras filosóficas”. O mesmo terá ocorrido com o *Satíricon* e *Metamorfoses*; por um lado, apenas é suposta a audição do *Satíricon* para a corte de Nero, como já se discutiu; por outro lado, é procedimento claro para Apuleio: «*lector, intende*».

<sup>166</sup> O artigo citado por Schmeling é «The Romance of the Novel».

fundamenta-se na sua concepção intertextual, isto é, firma-se por meio do diálogo, seja interno, entre as formas de que Petrônio lança mão para sua composição, seja externo, entre ele e a tradição a que constantemente se opõe e que procura transgredir. Nesse diálogo, a renovação, investigação cuidadosa de uma *nouae simplicitatis opus* (Sat. 132.15.2), investida burlesca — ou séria? — contra os Catões de cenho constrito. Nessa medida, o grotesco, como espero comprovar, terá importância decisiva na oposição e transgressão ao tradicional, não só por seus conteúdos e formas como também pelo choque que vem causar ao que se encontra acomodado.



### **3.3.2. *Metamorfoses*, de Apuleio**

A determinação da época em que se produziu *Metamorfoses* é menos complicada que a dos romances gregos ou a do *Satíricon*, em razão de contarmos hoje com uma razoável quantidade de dados acerca de seu autor, Apuleio.

Apuleio, nascido por volta de 125 d.C., é africano da cidade de Madaura, de grande destaque cultural, “nessa ocasião a Roma e a Atenas da África”, como lembra Guimarães (1963, 09), e “famosa por suas oliveiras e suas escolas”, segundo Carry (1957, s.v. *Madauros*). Supõe-se que sua morte se tenha dado por volta de 170. Apuleio teria composto *Metamorfoses* entre essa data e cerca de 160, já que essa obra teria sido escrita depois de sua *Apologia*.

A formação cultural de Apuleio deve ter sido muito vasta. Segundo informa Grimal (1958, 142), sua família era abastada e teria condições suficientes para mandá-lo concluir seus estudos em outros grandes centros, como Roma e Atenas. Além disso, Apuleio viajou por todo o Império. Formou-se orador e perito das Letras, tornando-se sábio e erudito, conhecedor do direito, de ciências exatas e naturais, além de interessado em magia, da qual talvez fosse até mesmo praticante (Vallette, 1947, vii-xvi). *Metamorfoses* veio dar-lhe relevo no quadro da literatura latina como o último escritor pagão de valor.

Numa época em que campeavam pelo mundo, em grego, os romances de amor e aventura, “Apuleio conta em latim uma história grega”, lembra Guimarães (1963, 13). Sabe-se muito bem que o romance latino não é muito prestigiado, sobretudo em termos morais, dada a natureza de seu conteúdo. O romance de Petrônio é vítima de freqüentes vitupérios, a considerar sua fama junto aos pósteros. Mesmo o romance de Apuleio foi mal visto, como se pode verificar pela lembrança de Vallette (1947, xviii): “Septímio Severo, perto do fim do segundo século, exprobrava

desdenhosamente seu rival Clodius Albinus de comprazer-se com a leitura das *milesianas púnicas* de seu compatriota Apuleio”.

Diferentemente de Petrônio, do qual ainda hoje não conhecemos uma fonte grega<sup>167</sup>, e dispondo de “um tema de origem popular que chega através de um tratamento literário grego” (Miralles, 1968, 96), a obra de Apuleio parece ter um precedente helênico, *Metamorfoses*, de Lúcio de Patras, autor desconhecido para os modernos, mas citado por Fócio, patriarca bizantino do século IX. Esse mesmo texto seria a base — “ainda que hoje se pense que não muito mais ampla” — de um outro, com a mesma temática do de Apuleio, *Lúcio ou o Asno*, escrito em grego e atribuído a Luciano, seu contemporâneo (Grimal, 1958, 142; Gual, 1972, 370). Todavia, como observa Vallette (1947, xvii), a existência real de Lúcio de Patras é incerta e há mesmo “a possibilidade de ser um mito, simples confusão talvez com o herói do livro, o qual, ele mesmo, conta suas aventuras”. Para Vallette, na verdade, é mais razoável que o texto atribuído a Lúcio de Patras seja mesmo um resumo do original perdido, este sim, da lavra de Luciano de Samósata.

Mas, se *Metamorfoses* não é criação exclusiva de Apuleio, dispõe, contudo, da originalidade que ele impõe ao aproveitamento desse tema, não só, como é mais evidente, pela inserção de novos relatos imbricados na narração da trajetória de Lúcio — entre eles o episódio de Eros e Psiquê, bem como o Livro XI, de cunho religioso e de certa forma alheio ao restante da obra — mas também em decorrência dos cuidados estilísticos dispensados à narrativa, mais ampla, em latim e do maior desenvolvimento dos traços psicológicos do protagonista. (Grimal, 1958, 142; Miralles, 1968, 96; Gual, 1972, 370.).

Outro aspecto abordado ainda por Miralles (1968, 100) é o de que outro importante traço de originalidade de Apuleio consistiu em adotar, no restabelecimento da forma humana a Lúcio, o arbítrio divino como natureza da modificação em detrimento do fator mágico, tônica

---

<sup>167</sup> Hägg (1983, 174) faz referência ao achado e à publicação muito recente de um fragmento chamado *Iolaus*, que reacende uma velha questão: teria o *Satíricon* um antecedente grego de sua própria natureza? É bem verdade que *Iolaus* tem traços vulgares e um vocabulário baixo e lembra um pouco o caráter do *Satíricon*, mas, datado do século II d.C., não exclui a possibilidade de o *Satíricon* ter sido anterior.

do texto grego de que dispomos — claro, de natureza e proposta bastante diversas. Observando a questão por esse lado, isto é, de acordo com o valor simbólico olvidado no texto grego, mas outorgado a *Metamorfoses* por Apuleio, pode-se avaliar o peso dessa mudança de direção, sobretudo — inclino-me a pensar — se considerarmos o flagrante choque de ideologias que na Antigüidade se produziu, em virtude da evidente disponibilidade para os leitores das três<sup>168</sup> obras, que podiam ser facilmente comparadas e contrastadas<sup>169</sup>.

Especificamente, pode-se traçar o esboço da trama com a maior facilidade: um jovem transforma-se por meios mágicos em um asno e, como tal, passa a percorrer o mundo e a sociedade, para no fim do relato, por meio da providência divina, recuperar a forma humana<sup>170</sup>.

A primeira imagem que temos do herói é negativa; segundo Bakhtin (1988, 239), Lúcio é um jovem “leviano, desenfreado, lascivo, festivamente curioso”. Como consequência dessas características, Lúcio se verá transformado em burro e passará a vagar pela Grécia do século II d.C.

Evidentemente é esse vagar que justifica a narrativa, toda formada pela trajetória de Lúcio e entremeada por relatos curiosos que acaba fazendo ou ouvindo. “A presença de Lúcio do começo ao fim assegura a coesão e a continuidade do conjunto” (Vallette, 1947, xx), mas cada episódio pode ser visto como *polido e acabado, isolado e auto-suficiente*, consoante julga Bakhtin (1988, 248).

O romance, distribuído formalmente por onze «livros», estrutura-se de maneira simples, segundo o encaixe que se dá a seus relatos. Os três primeiros livros antecedem a metamorfose, e cuidam da viagem de Lúcio à Tessália<sup>171</sup>, sua hospedagem na casa de seu tio Mílon,

---

<sup>168</sup> Três, claro, se de fato o texto desconhecido de Lúcio de Patras puder ser contado entre elas.

<sup>169</sup> Seria muito proveitoso se pudéssemos verificar — mas os dados de que dispomos hoje são insuficientes — se houve um relação intertextual entre as obras em sua produção; se houve por parte de alguma delas, e de qual, algum tipo de reação.

<sup>170</sup> “Essas histórias são as aventuras de Lúcio e os episódios que se ligavam por um liame mais ou menos artificial. A milesiana é o gênero; a metamorfose de Lúcio em asno e seu retorno à condição humana após as vicissitudes, eis o conteúdo” (Vallette, 1947, xix).

<sup>171</sup> “Contém relatos, acrescentados por Apuleio, como as histórias de Aristômenes, a de Telifrão, o julgamento do deus Riso, que acentuam a misteriosa atmosfera da

algumas peripécias pela cidade e finalmente a transformação. Os livros restantes contam os sofrimentos pelos quais passa Lúcio depois de ser roubado da estrebaria onde receberia o antídoto da magia que o convertera em animal. Particularmente, os livros IV, V, e VI ocupam-se do conto de Eros e Psiquê. Enquanto o protagonista está submetido à forma de um burro, são alinhados alguns outros relatos, em grupos de três, sucessivamente: três histórias de ladrões no livro IV; no livro IX três histórias galantes e três casos de crimes monstruosos nos livros X e XI (Gual, 1972, 383-4; Vallette, 1947, xxi).

Conforme admite Grimal (1963, 03), “o tema geral de *Metamorfoses* se prestava facilmente à inserção de episódios tão variados quanto se quisesse, segundo um procedimento que praticavam todos os autores de romances antigos”, mas também é forçoso reconhecer que as peripécias contidas nesses relatos e mesmo as aventuras vividas por Lúcio são bem diferentes daquelas narradas nos romances gregos. Tendo escrito *Metamorfoses* em latim, Apuleio deveria dispor de um público bem menor, mas por outro lado, mais restrito, o que lhe facilitaria atingir o significado de sua obra, como veremos. Segundo Grimal (1958, xxiii), “Apuleio visivelmente reuniu, para agradar a um público romano, tudo o que a literatura oral conhecia de contos cínicos; encontram-se em *Metamorfoses* maridos enganados, mulheres impudicas e mentirosas, aventuras amorosas divertidas ou dramáticas, a pintura de costumes procura visivelmente a diversidade”. Como observa Gual (1972, 371), é típico de *Metamorfoses* variar entre o patético e o cômico, procedimento que é “ótima testemunha da abertura vital do romance, gênero onívoro”. As próprias peripécias de Lúcio, vividas sob a forma animal, mas vistas e sentidas pela inteligência humana, e histórias curtas como a de Caritas, trágica e romântica, ou em «estilo milesiano», como a história de Bárbaro, Aretéia e Filesítero, contribuem para diversificar seu argumento.

Ligado ao restante do romance “apenas por um liame bastante frouxo” (Grimal, 1963, 01), o mais longo e famoso relato inserido na narrativa que conta a trajetória de Lúcio é o chamado «conto de

---

Tessália, região famosa por suas bruxas, e ajudam a captar melhor a psicologia, crédula e curiosa, do protagonista” (Gual, 1972, 383-4).

Eros e Psiquê», extensa digressão que abrange parte do Livro IV, todo o Livro V e parte do Livro VI.

Segundo Grimal (1963, 03-11), “o conto de Psiquê é uma história maravilhosa, apresentada como um *conto de fadas* [...] uma história de amor [...]”, não criada por Apuleio, mas resgatada de narrativas de cunho popular provavelmente do Oriente helenístico e romano, onde comprovadamente<sup>172</sup> desfrutava de grande popularidade, decorrente sobretudo da «magia amorosa».

Sobre esse relato se têm tecido inúmeráveis discussões, sobretudo acerca de seu aspecto simbólico. Segundo a opinião mais generalizada, sozinho o episódio de Cupido e Psiquê simboliza a mesma lição moral de *Metamorfoses* (Gual, 1972, 371; Miralles, 1968, 98). Para Grimal (1963, 20-1), Psiquê é símbolo da alma humana, separada brutalmente do mundo das essências pela encarnação, experimentando a necessidade confusa de o reencontrar. O sofrimento que sobrevém à separação do deus não é expiação, mas ascese purificadora, independente da falta. A graça divina é necessária para prosseguir na ascensão liberadora, daí as provas e a intervenção de forças que não as suas próprias, mas as da Providência divina. Esse é também, para Grimal, o esquema de *Metamorfoses*: “o próprio Lúcio no desenrolar de *Metamorfoses*, será guiado pela graça de Ísis e encontrará uma felicidade que ele esperou por muito tempo, mas não mereceu exatamente”.

Outro aspecto que diferencia totalmente o texto latino do grego é o último livro de *Metamorfoses*, em que Apuleio imprime uma mudança dir-se-ia radical ao rumo dos acontecimentos. Até o Livro X, consoante o compromisso assumido com o leitor no princípio, Apuleio sustenta a natureza divertida de seu romance. A partir daí, com o Livro XI, o rumo passa a repentina e inesperadamente sério: “o livro XI é definitivamente propaganda da religião isíaca, contra tudo que poderia esperar” (Gil, 1978, 394). Em lugar de focalizar quase documentalmente e com muito humor os mais baixos estratos da sociedade — “sacerdotes sírios, a soldadesca ou os cruéis camponeses ou as mulheres luxuriosas” — como vinha fazendo, vai

---

<sup>172</sup> Cf. Grimal, 1963, 09, nota 03.



assumir um tom de revelação religiosa (cf. Gual, 1972, 384).

Muito variadas têm sido as propostas de interpretação não só do Livro XI em si, mas também do distanciamento deste em relação ao conjunto de *Metamorfoses*: muitas podem-se citar; entre outras, a natureza moralizante do desfecho; a expressão do tormento de uma vida; o asno como símbolo da vida humana e suas peripécias como reação contra a maldade do mundo e estímulo ao desejo de salvação; processo de culpa-destino-salvação em que o conto de Eros e Psiquê seria o prelúdio ou um retrato em ponto pequeno da própria *Metamorfoses*; a junção no romance de duas partes irreconciliáveis; a tentativa de, no último capítulo, redimir da frivolidade a obra toda.

Num estilo rebuscado, retocado, florido, próprio “da mais destra retórica segundo os enfeites e adornos da retórica mais amaneirada<sup>173</sup>” e enunciado por meio de uma linguagem muitas vezes arcaica e preciosa, cumulada de sinônimos, aliteraões, jogos de palavras, adjetivações irônicas (Gual, 1972, 392; Grimal, 1958, 143; Gil, 1978, 393), *Metamorfoses* está narrada em primeira pessoa, é bem verdade, mas apresenta particularidades nessa narração. Em primeiro lugar, saliento que Apuleio, por intermédio do procedimento que adota, alterna o ponto de vista narrativo entre a primeira pessoa, quando o romance se faz narrar por Lúcio, e a terceira pessoa, quando se intercala uma história aí narrada por alguém que a escutou há tempos ou a viveu. Evidentemente, esse recurso confere, ao lado de tantos outros, um maior grau de diversidade ao romance. Em segundo lugar, é preciso observar que no Livro XI o narrador clara e inesperadamente assume traços biográficos do próprio Apuleio, o «cidadão de Madaura», que tem causado muita polêmica — irresoluta, ainda — entre a crítica.

A verdade é que a crítica ainda hoje não chegou a uma interpretação consistente de *Metamorfoses*; entre outros problemas abordados, é mister explicar *organicamente*<sup>174</sup> seu conjunto, isto é, a ligação natural entre o teor humorístico, burlesco, obsceno do romance em face do final religioso e idealizante, a inserção autobiográfica do «cidadão de Madaura» no Livro XI e o processo de purificação que parece ser o substrato

<sup>173</sup> E. Paratore. La prosa di Apuleio (apud Miralles, 1968, 101-2).

<sup>174</sup> O termo é de Hägg (1983, 183): «*organically*»

da trajetória de Lúcio.

Concorre para que se possa melhor esclarecer nosso entendimento sobre a obra de Apuleio um dado que me parece da máxima relevância, o da «escolha», com que se defronta Lúcio nos momentos-chave dos dois processos principais de metamorfose.

No contexto em que se insere, importa muito para Apuleio — isso é biográfico e vem inserido em *Metamorfoses* — a escolha da deusa Ísis, e não outro deus, como divindade benevolente e favorável ao restabelecimento da forma humana de Lúcio. Para Bakhtin (1988, 239) “a deusa Ísis se apresenta aqui não como um sinônimo de *feliz acaso* (como os deuses no romance grego), mas como a guia de Lúcio que o conduz para purificação, que exige dele ascese e ritos purificadores bem definidos”. À diferença dos sonhos dos romances gregos, que não fazem mais que sancionar os obstáculos pelos quais passarão os protagonistas, “em Apuleio, ao contrário, eles dão aos heróis as indicações de como fazer, como proceder para modificar o seu destino, isto é, forçam-nos a ações determinadas, à atividade”. Todavia, mais importante ainda, é a escolha da solução religiosa em detrimento da solução mágica, que o leitor sabe não ter resultado propícia para o moço e haver causado toda a série de estorvos por que passa. Essa é uma mensagem importante num discurso de propaganda religiosa, baseada numa convicção pessoal. E mais, é uma mensagem essencial para quem carrega a fama de homem culto em seu meio e escreve em latim para leitores — *lector intende* — e portanto para um público muito específico, não a massa da população do império, quando tinha condições, sabemos, de fazê-lo em grego e justamente faz o contrário: resgata do grego ou de tradições gregas a história que traz a público, e acresce que roubando ao gênero pouco meritório moralmente em que se exercitou um final inoportuno ao inverter-lhe a direção.

Na verdade, a escolha pela religião e particularmente pela religião de Ísis, é fortemente caracterizada em *Metamorfoses* como a escolha do homem prudente, amadurecido, que aprendeu com os erros, e o fez duramente. Então, nessa perspectiva, justifica-se sua passagem quase neutralizada por tantos ambientes sociais e

morais: neutralizada porque, na forma de um asno, Lúcio mete-se na «vantajosa» posição de ver sem ser visto<sup>175</sup>, conhecendo dessa maneira o mais íntimo do ser humano, como ele é e como aparenta ser, ao mesmo tempo com e sem as máscaras e os retoques que advêm das relações pessoais e sociais. Sua passagem pela vida possibilitou-lhe uma observação muito atenta e muito ampla, que a outro ser humano não será facultada, o que, em última instância, justifica a necessidade de escrever seu testemunho: vê a vida como homem, vê a vida como animal, já que para o restante da sociedade é nessa condição que se apresenta. Só então adquire o real conhecimento para avaliar o ser humano e a sociedade<sup>176</sup>, e escolhe a religião e Ísis, pois outrora, jovem leviano, presa de sua visão estróina<sup>177</sup>, escolhera a magia e ser animal (como agora, maduro, anseia pela forma de homem), não um asno propriamente, é bem verdade, forma que lhe coube como conseqüência de outro erro de escolha, a de Fótis e os frascos de Birrena, mas um pássaro. E tão leviano fora que, se transformado em pássaro, não contava que, do mesmo modo, enfrentaria o problema do restabelecimento da forma humana.

A distância entre os dois tipos de vida, a mágica e a religiosa, é inegavelmente muito grande, verdadeiro abismo. É dessa perspectiva, pois, da escolha e do abismo, que venho lendo o Livro XI e, na esteira, *Metamorfoses*. Como Grimal (1963, 14) apontou acerca do conto de Eros e Psiquê, “é preciso que o autor tenha desejado exprimir, sob o véu do mito, alguma verdade espiritual”: Apuleio escolheu Ísis e dessa escolha nasceu a necessidade de escrever *Metamorfoses*, obra do fim da

<sup>175</sup> “O estado de asno para a observação dos segredos da vida cotidiana é particularmente proveitoso. Em sua presença ninguém se acanha, revelando-se totalmente. «E na minha torturante vida, restava-me um único consolo: divertir-me, devido a minha curiosidade congênita, com as pessoas, que, *não se preocupando com a minha presença, falavam e agiam livremente como queriam*» (Livro 9)” (Bakhtin, 1988, 243).

<sup>176</sup> “Exercendo no nível baixo da existência o mais aviltante papel, Lúcio não participa interiormente dessa vida, e pode com isso observá-la e estudá-la em todos os seus segredos. Para ele, essa é uma experiência que visa a estudar e a conhecer as pessoas. «Eu mesmo — diz Lúcio — recordo minha existência na forma de asno com grande gratidão, pois sob a *cobertura dessa pele*, tendo experimentado os *torvelinhos do destino*, eu me tornei, senão mais ajuizado, pelo menos *mais experiente*»” (Bakhtin, 1988, 243).

<sup>177</sup> “Não é o acaso, mas a volúpia, a leviandade juvenil e a descabida curiosidade que impeliram Lúcio a uma aventura perigosa com feitiçaria. *Ele é o culpado*. Em sua curiosidade descabida ele desencadeou o jogo do acaso. A *iniciativa primeira*, por conseguinte, pertence ao *próprio herói* e ao seu *caráter*” (Bakhtin, 1988, 239).

vida, quando contava-se na faixa de 40 a 45 anos. Obra de balanço, resgate da própria trajetória? Não é interessante considerar juntas vida e ficção na análise, mas foi exatamente a isso que Apuleio se propôs, inserindo-se no Livro XI ao levar o narrador Lúcio a assumir deliberada e de certa forma ironicamente os traços biográficos do autor, como se da fantasia despontasse a realidade, processo chocante, mas eficiente não só do ponto de vista literário como também do ideológico de persuadir o leitor. A distância — abismo — entre o final que se concretiza no Livro XI e o conteúdo burlesco do restante do romance parece-me, pois, representar a distância das duas escolhas, resultantes em metamorfoses, assumidas por Lúcio no decorrer de sua vida. E é preciso reparar que literariamente Apuleio vem preparando esse final conflituoso por meio da própria trajetória de Lúcio. Segundo Bakhtin (1988, 245), “o momento do crime exerce um grande papel no *Asno de Ouro* de Apuleio [...], mas o principal para Apuleio não é o material criminológico, mas os segredos da vida privada que revelam a natureza do homem, ou seja, tudo o que se pode apenas espiar e auscultar”. Além disso, para Hägg (1983, 190) “a história de entretenimento foi usada como um instrumento para outras propostas: sátira social, paródia literária e ainda, como fica bem claro no final, edificação religiosa”. Por um lado, as “histórias de crimes e violências” captadas pelas privilegiadas orelhas do asno “contribuem para adensar a impressão de brutalidade desse mundo hostil, pelo qual se move desvalido o asnificado Lúcio, submetido a essa crueldade ambiental como o mais paciente dos heróis do romance” (Gual, 1972, 388). Por outro lado, na trama principal, enquanto vai mudando de amo para amo<sup>178</sup> — “testemunha da crueldade brutal e da necessidade de seus donos, perseguido pela Fortuna” (Gual, 1972, 371) — Lúcio vai sofrendo crescentes padecimentos, tanto físicos como morais: da ameaça de castração passa ao convívio de falsos sacerdotes invertidos; de objeto de curiosidade pública passa a objeto de desejo sexual; quando se torna objeto público de curiosidade e desejo sexual, com risco da própria vida é que obtém a liberdade por meio da fuga e, em liberdade, clama pela assistência de Ísis em sua desgraça, que agora atingira o ápice: que de mais pesado e doloroso lhe poderia sobrevir?

---

<sup>178</sup> Característica que, de passagem, liga *Metamorfoses* ao núcleo original da literatura picaresca espanhola.