

Parte II

O grotesco no *Satíricon*

1. O *Satíricon* e o grotesco

Como se pôde verificar por meio das considerações acerca da conceituação do grotesco, esse fenômeno se relaciona indissoluvelmente com o dado histórico, social e cultural. É evidente que quanto mais familiarizado estiver o leitor com o “horizonte cultural da obra analisada”, mais apto estará ele “para apreender corretamente a concepção de grotesco na qual ela foi plasmada” (Sousa, 1993, 136).

Além disso, viu-se que, em termos gerais, a gênese do *Satíricon* se dá depois de quase cem anos do advento de Augusto, numa época muito particular, de crise, ou melhor, de instabilidades decorrentes das acentuadas e rápidas mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais, com a consolidação e o desenvolvimento do regime real, e mesmo com a crise momentânea desse regime, embora dentro de um período que se pode considerar o apogeu do poderio romano, visto como força coercitiva internacional. Cameron (1970, 425) é da opinião de que o *Satíricon* foi composto numa época de corrupção e grande sofisticação. Particularmente, “o mundo romano, na segunda metade do primeiro século, conhecia uma profunda crise de valores, em consequência do fato de que a extensão do Império havia arruinado o velho espírito cívico, ao mesmo tempo que o afluxo de riquezas encadeava a desapareição do *mos maiorum* [...] e que a importação dos cultos orientais abalava a fé nas divindades tradicionais” (Martin, 1993, 77).

O desenvolvimento romano parece ter comprometido a transmissão dos velhos e costumeiros valores da sociedade romana, e, se esse quadro pode refletir-se, como penso, na realidade narrada do *Satíricon*, então o êxito romano nessa época teria acarretado à sociedade, paradoxalmente, um retrocesso mental e moral, avaliação obtida, claro, com referência ao tradicional ponto de vista da aristocracia; afinal, Calígula, Cláudio e Nero haviam contribuído para inversões sociais, “privilegiando, na

política econômica e na escolha dos colaboradores mais íntimos, os burgueses, os 'novos-ricos', os 'mercadores', os libertos" (Canali, 1986, 24). Nesse contexto geral penso ser importante salientar a grande quantidade de *circuli* junto à corte, e o clima de pouquíssima segurança pessoal, além do caráter desequilibrado, irrefletido, invejoso, imponderado de Nero, o que deveria exercer muita influência e mesmo controle sobre as relações pessoais e a expressão das idéias, mormente nos anos de produção do *Satíricon*. Assim, é absolutamente pertinente o quadro que traça Sell (1984, 283), ao relacionar aspectos como a psicologia social da época, o divertimento coletivo, a literatura como lazer e outros elementos importantes que percebo na formulação do grotesco no *Satíricon*: "o próprio materialismo da época manifestou-se mais visivelmente no decadente estilo de vida da corte imperial e seus afluentes: uma sociedade saciada com luxúria, à procura de novas diversões e prazeres através da comida, sexo e espetáculos. Se um público criado sobre o violento realismo dos jogos de gladiadores volta-se para a literatura para seu entretenimento, seria de esperar uma igual força de sensações provocadas pela palavra falada e escrita. Não é surpreendente que a literatura da época abunde em hipérboles e paradoxos, [...] essas figuras podem expressar uma sincera angústia e desespero de autores como Sêneca e Lucano sobre a perda de valores humanos e uma importante ordem humana".

Dessa forma, podemos entender que o contexto em que se insere o *Satíricon* está mesmo representado nessa obra, não como testemunho documental de uma época, mas como retrato estilizado de uma sociedade¹⁷⁹. Afinal de contas, o *Satíricon* é sempre marcado pela contradição, excentricidade, ambivalência e ambigüidade. A carnavalização literária a que assistimos, principal produto dessa estilização, domina o panorama de suas partes remanescentes — para mim até obsessivamente — conforme mostra a percepção¹⁸⁰ de Veyne (1985, 122, nota 49): "como diz

¹⁷⁹ Auerbach (1976, 23), e.g., quando tece seus comentários acerca do retrato de Fortunata, diz que o círculo de Trimalquião que se apresenta ao leitor não é "realidade objetiva", mas "imagem subjetiva", em virtude da perspectiva criada pela narração.

¹⁸⁰ Esse comentário de Veyne se refere especificamente à *Cena Trimalchionis*, mas creio que seja válido para todo o *Satíricon*.

Auerbach (*Mimesis*¹⁸¹), a Antigüidade ignora o sério: para falar de temas *realistas*, ela só conhece o tom satírico, e não o tom sério e neutro do romance burguês; ela só pode falar de temas *grosseiros* zombando deles. O que atraiu o escritor Petrônio não foram os libertos na relação que mantinham com o grupo social ao qual pertenciam ele mesmo e seus leitores escolhidos: foi esta sua psicologia particular, um prato cheio para um caricaturista”.

Antes de tudo, segundo a verificação dos dados remanescentes do *Satíricon*, é preciso inferir os resultados a que chegou Petrônio numa interpretação que presidirá esta leitura, a fim de que se possa avaliar como os elementos da formulação do grotesco se inserem na obra e em que medida eles contribuem para que o autor chegue aos aventados resultados.

Pela natureza do *Satíricon*, penso que essa obra seja sobretudo um trabalho de entretenimento cômico, contraposto à literatura séria que se praticava na corte entre os mais diversos grupos culturais, dos quais se destacava o grupo dos Aneus, de Sêneca e Lucano. Esse caráter cômico não exclui a possibilidade de, ao mesmo tempo, a obra manifestar sutil senso crítico¹⁸², que não deve ser entendido como doutrinador ou moralista, inserido com muita precaução — natural, penso, diante da natureza «levianamente delatária¹⁸³» da corte neroniana. Com «opor-se à literatura séria» não quero dizer que o *Satíricon* seja um produto casual, inseqüente ou mesmo rebaixado, embora se empregue o rebaixamento literário em sua composição. Em razão de muitos aspectos do *Satíricon*, penso que essa sua contraposição, que lhe determina o caráter¹⁸⁴, tenha o sentido do experimentalismo¹⁸⁵, traduzido por Petrônio pela

¹⁸¹ O trecho de *Mimesis* apontado por Veyne localiza-se à p. 21 ss. da edição brasileira (veja-se bibliografia: Auerbach, 1976).

¹⁸² Walsh (1970, 72) explica que o próprio título, *Satyricon*, *Satyrice* sugere uma obra que mescla elementos satíricos e narrativas burlescas de comportamentos lascivos.

¹⁸³ Sullivan (1968, 84) salienta os freqüentes períodos de terror e injustiça arbitrária durante o predomínio da dinastia júlio-claudiana.

¹⁸⁴ Ao que tudo indica, o *Satíricon* não foi bem recebido na Antigüidade nem tampouco entendido corretamente, e muito provavelmente não teve seguidores em razão de seu grande teor de inovações e do particular choque com as poéticas de Aristóteles e Horácio.

¹⁸⁵ Cameron (1970, 418) salientando as relações de intertextualidade entre o épico e outras obras, marcadamente o *Ulisses* de Joyce e o *Satíricon* de Petrônio, atribui a esses autores o caráter de escritores experimentalistas.

conjugação dos termos *nouus* e *simplicitas*¹⁸⁶ em *Sat.* 132.15. Na esteira desse experimentalismo, se Highet (*apud* Schmeling, 1969, 49) afirmava o moralismo do *Satíricon* — “Petrônio usou a forma de uma sátira menipéia, e para um escritor antigo o gênero era rigidamente definido e por si mesmo definia a intenção do autor. A intenção de um satirista é, por definição, moral” —, penso mesmo o oposto: acredito que Petrônio aproveita-se também dessa convenção e, com transgredi-la, faz uso irônico da sátira, tradicionalmente moralizante, para desenvolver temas que deveriam ser evitados pela literatura «séria», mas que acabam sendo «saboreados» pelo leitor¹⁸⁷, pois “satiristas e moralistas não submergem sua audiência em extensas, bem construídas cenas de ‘imoralidade’” (Schmeling, 1969, 50). É preciso lembrar, ainda nesse sentido, que, se Petrônio escolheu a sátira menipéia como veículo de sua mensagem, ele está transgredindo o modelo canônico para a sátira, o luciliano, adotado por Horácio, fornecendo ao leitor um claro indicador de sua tendência anticanônica (Campuzano, 1984,248).

Assim, conforme o grande número de detalhes que se pode observar, o *Satíricon* revela ser fruto de um cuidadoso trabalho planejado¹⁸⁸. São provas desse cuidadoso planejamento, entre outras, a preocupação evidente com a articulação intra-episódica, concretizada pela caracterização sempre coerente de personagens, o que de certa forma favorece também a articulação interepisódica, freqüentemente considerada muito lassa pela crítica. A articulação interepisódica, além de tudo, está

¹⁸⁶ Não se deve esquecer que no *Satíricon* o par *nouus* e *simplicitas* mantém uma relação de determinante-determinado:

Quid me constricta spectatis fronte Catones, damnatisque nouae simplicitatis opus?

(*Sat.* 132, 15, 1-2: «Por que me olhais de cenho franzido, Catões, e condenais esta obra de uma nova simplicidade»).

Segundo Campuzano (1984, 249), “tanto na formulação teórica de seu credo artístico [de Petrônio] como em sua prática literária coloca-se manifestadamente o fato de que é o adjetivo *nouus* e não o termo *simplicitas* — utilizado para designar o caráter realista da sátira e, em geral, para denotar uma *negligentia* formal que também poderia assinalar-se a esta espécie — a palavra chave da poética petroniana”.

¹⁸⁷ Para Moog (1964, 35), “quem se dispuser a fazer vista grossa à amoralidade geral dos bonecos postos em cena, reflexos daqueles tempos, lendo o *Satíricon* terá realizado a mais curiosa das excursões. Petrônio é um cicerone amabilíssimo. Não guarda um itinerário certo. A cada momento se desvia das ruas principais, porque para ele a vida é uma perpétua digressão. Isso de andar em linha reta é mais próprio de doutrinadores do que de humoristas... Não se entende com Petrônio”.

¹⁸⁸ Tamanho zelo e cautela, numa obra de caráter carnavalesco como o *Satíricon*, levam-me a crer que seja incorreto julgá-lo puramente cômico.

prejudicada evidentemente pelo estado fragmentário da obra hoje, mas, se ainda é suficiente, por exemplo, como ponto de partida para especulações por parte da leitura moderna (Sullivan, 1968, 38-45; Walsh, 1970, 73-5; Schmeling, 1996, 460-1) acerca da reconstrução do romance, então na Antigüidade, a obra em seu estado pleno, a articulação deveria ser forte o bastante para que o leitor não encontrasse aí qualquer problema de construção¹⁸⁹. A própria narração em primeira pessoa favorece a articulação, já que existe um narrador reconhecível, diferente do narrador épico. Ao lado disso, mesmo essa contraposição de narradores não pode ser casual, pois se o narrador épico conta com a «ajuda dos deuses» para dar conta de sua tarefa¹⁹⁰, no *Satíricon* chega ao rés do chão, com a narração de Encólpio, que emprega, por exemplo, a auto-ironia (e.g. *Sat.* 41.5; 59.9), ou o discurso direto com a linguagem vulgar dos libertos da *Cena Trimalchionis*, chegando a servir-se até mesmo — rebaixamento grotesco — da espreita do voyeur (*Sat.* 26.4 e 140.11). De qualquer maneira, se é válida a forma como percebo a relação que se estabelece entre a épica, o romance grego e o *Satíricon*, penso que seja natural que este labore com uma unidade um tanto menos cerrada que os dois primeiros, sobretudo a épica. Por outro lado, a construção de personagens e eventos com ingredientes relacionados à realidade imediata à época (Walsh, 1970, 109) e muito bem disfarçados, dados hoje lembrados, pois, como especulativos pela crítica, atribuiriam alto teor de humorismo à obra, já que determinados leitores da época não deveriam passar alheios por esses detalhes. Ainda, é preciso lembrar, entre outras coisas, os níveis de linguagem que se realizam na *Cena Trimalchionis*, procedimento que desvela “verdadeira *pesquisa de campo*”¹⁹¹ do Autor

¹⁸⁹ Campuzano (1984, 248) fala da “evidente subordinação de seu discurso às leis, procedimentos e convenções da ficção narrativa, que outorgam a sua menipéia uma coerência e um rigor expositivo admiráveis, convertendo-a, de fato, no primeiro exemplo de romance entre os romanos”.

¹⁹⁰ É bem possível ter havido, no proêmio hoje desaparecido do *Satíricon*, algum motejo acerca da proposição e invocação épicas.

¹⁹¹ Martin (1993, 75), acerca desses procedimentos aparentemente precisos de Petrónio, comenta: “notável é aqui a *modernidade* de Petrónio, único escritor antigo que empreendeu a tarefa de escutar e de reproduzir a linguagem das classes populares, restituindo com tanta vida que acreditar-se-ia por vezes estar em presença de registros no gravador. Verdadeiro realismo ou ilusão de realismo? A questão foi colocada e seria sem dúvida excessivo ver no *Satíricon* uma obra realista, se se entende por isso uma obra que ofereça uma espécie de fotografia objetiva da realidade: Petrónio certamente acusa os traços, força as cores e, como todo grande escritor ou artista, interpreta a realidade e não se contenta com copiá-la:

(Aquatí, 1991, 34), o nome de cada personagem a favorecer ou realçar a interpretação de suas características, o tópicó de abertura¹⁹² (Aquatí, 1991, 44) a relativização na apresentação das personagens, a particularização do narrador da *Cena Trimalchionis*.

Além disso, dada a relação que se estabelece entre o *Satíricon* e o grande conhecimento que o autor tem da literatura oficial e prestigiosa, bem como de uma literatura a que se poderia hoje chamar de «alternativa», essa obra não pode considerada superficial ou simples, pois se mostra multifacetada não só na concepção mas na própria concretização. Por isso mesmo, creio que seja absolutamente imprescindível ler o *Satíricon* segundo os cânones da literatura clássica, que é de onde extrai seu significado, valendo-se da prática dialógica com a tradição literária mediante uma subversão de convenções literárias vigentes e “do universo do bom senso¹⁹³ a que o comum da vida está acostumado” (Ataíde, 1992, 81). Parece-me ser essa a interpretação bem forjada de Peterlini (1994, 21): “[...] a perspectiva da *vida oficial* ensombrando a liberdade ilimitada, a experimentação moral e psicológica sem peias, a violação do normal pelo abuso de contrastes que o carnavalesco autoriza, as profanações, as excentricidades, as *mésalliances* de uma vida carnavalesca”.

Todavia, é preciso lembrar que é muito provável que em seu experimentalismo Petrónio não buscasse a negação do clássico¹⁹⁴, mas a violação que causasse o choque do inaudito, do

nenhum artista tolera o real, escrevia Nietzsche”.

¹⁹² «Tópico de abertura» é o nome de um procedimento muito freqüente na *Cena Trimalchionis* com o qual Petrónio adianta ao leitor um apanhado das características de uma personagem por intermédio das primeiras palavras de seu discurso.

¹⁹³ Se a transformação do herói tradicional num «herói» mais próximo à realidade, com outras «virtudes», reflete o problema do contraste entre a fantasia e os problemas existenciais como de fato ocorrem, então é uma adesão de bom senso. Portanto, a subversão do bom senso é na verdade, apenas aparente, convencional, pois é o clássico que se apresenta fora de sintonia com a realidade. Formula-se assim, mais um paradoxo, sem dúvida provocado pelo grotesco da situação: é a questão do realismo de Petrónio.

¹⁹⁴ Segundo Sullivan (1968, 255), “parece evidente que o *Satíricon* foi usado, incidentalmente e sem um grande espalhamento, não apenas para apresentar uma crítica ao clássico e uma teoria epicurista da literatura, mas também para atacar vários alvos literários e filosóficos, tais como Lucano e Sêneca, a moralização retórica e a doutrina estoica em geral”. Campuzano (1984, 251) é da opinião que Petrónio não simpatiza com os postulados do novo estilo e prefere o modelo épico de Vergílio (isto é: os estatutos da poesia clássica), mas não apresenta veneração doentia por ele, cansado da devoção que o transformou em patrimônio universal. Penso que Petrónio não se atém a prestigiar ou não a leitura de obras consagradas,

inesperado, a violação de caráter cômico e hedonista¹⁹⁵ e, se é válida a natureza do caráter de Petrônio que podemos conhecer e avaliar segundo o retrato elaborado por Tácito, pessoalmente prazeroso¹⁹⁶.

Afinal, se também acreditamos em sua competência cultural e particularmente literária, da qual, de tempos em tempos, a crítica obtém melhor percepção, então é de supor-se que o próprio Petrônio, ao lado de imprimir a seu trabalho a maior seriedade e eficiência literária, se despisse de esperanças de que suas idéias frutificassem e tivessem boa acolhida e seguidores¹⁹⁷, o que bem poderia funcionar como mais um estímulo para ainda maiores ousadias e transgressões e dessa forma resultar na criação de um novo gênero, divertido e crítico, mas que não lhe acarretasse problemas políticos com o imperador¹⁹⁸.

mas à criação de novas obras, quando é preciso observar que os velhos modelos não mais atendem às necessidades de referência à realidade.

¹⁹⁵ Como observa Moog (1964, 58), "há tempos em que todo esforço cívico é desperdício. Nos de Nero, o problema não consistia em salvar as instituições e os costumes irremissivelmente contaminados. Não havia lugar para os que quisessem fazer da vida um sacerdócio. O problema era viver". E Peterlini (1994, 22), comentando a «tristeza carnavalesca do *Satíricon*», pondera: "aquele leitor para quem precipuamente se escreveu o livro, ou seja, para um homem de razoável cultura, conhecedor das tradições assim morais como literárias de Roma, ciente dos padrões históricos, intelectuais e de costumes romanos, cidadãos que Tito Lívio retratou a preceito, esse leitor, capaz de distinguir nitidamente todos os degraus que descem de Catão a Calígula; instruído no aticismo, no asianismo e no alexandrinismo; conhecedor dos Cipiões e dos Catilinas; hábil para discernir a épica de Vergílio da de Lucano; com suficiente base para perceber paródias sobre passagens da literatura latina, esse leitor herdará da leitura do *Satyricon* a melancolia das ruínas" (grifo meu).

¹⁹⁶ Quanto ao prazer que um escritor experimenta na criação de seu texto, poderíamos ainda especular muito mais tendo em mente Barthes (1977, 09): "o prazer do texto: escrever no prazer me assegura — a mim, escritor — o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o 'druque'), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a 'pessoa' do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo". Petrônio teve mesmo um público concreto ou apenas um público ideal? Penso mesmo, pelas características do *Satíricon*, não ser impossível que seu público pudesse resumir-se a um estreito círculo de amigos muito consoantes com suas idéias e que haviam de divertir-se muito às custas dos dados referenciais que Petrônio transformava em literatura. Daí, possivelmente, um primeiro motivo de a Antigüidade ter sido tão avara conosco ao legar-nos o pouco que conhecemos do *Satíricon* e mesmo talvez o próprio desconhecimento que demonstra Tácito acerca da obra, que cita de passagem nos *Anais*.

¹⁹⁷ Segundo Walsh (1970, 72), "tudo o que conhecemos do autor encoraja-nos a acreditar que o *Satíricon* como ele é — sofisticado e literário, não-respeitável e divertido — é seu *monumentum aere perennius*".

¹⁹⁸ Perry (1967, 205) é da opinião de que Petrônio só teria escrito o *Satíricon* na forma como fez para proteger-se da poderosa inveja e loucura do imperador. Aliás, a crítica a Lucano e as diversas paródias a Sêneca aparentemente alinhava Petrônio como favorável a Nero, embora disfarçadamente, sobretudo com Trimalquião, desenvolvesse uma forte crítica aos procedimentos desequilibrados, irrefletidos,

Visto como cômico-grotesco, o *Satíricon* é capaz de bem disfarçar as inserções críticas a ponto de criar apurados planos de interpretação, identificados por leitores mais experimentados, que o autor certamente sabia não serem aqueles que poderiam causar-lhe insegurança física individual. Ou, como entende Cameron (1970, 421-2), sua considerável originalidade: “Petrônio não gastou tempo e esforço em alusões literárias e correspondências apenas por diversão (embora isso sem dúvida faça parte de sua obra). Ele teve em mente um sentido também. [...] Inteiramente em concordância com sua predileção por ambigüidades e simulações, Petrônio colocou um significado sério dentro de um trabalho de comédia. Ainda mais que a própria comédia é sofisticada e depende de um sutil entendimento da alusão literária ou níveis de estilo. Por trás da diversão há o censo crítico”.

Ademais, pelo motivo evidente de seu caráter recreativo, bem como pelo teor do conteúdo que desenvolve sem nunca resolver as situações criadas, sempre deixadas em aberto pelo procedimento recorrente da fuga dos protagonistas¹⁹⁹, não há novidade em afirmar que a preocupação moralista inexistente no *Satíricon*. Nesse sentido, não há argumentos que sustentem a posição do narrador Encólpio como porta-voz de Petrônio; na verdade, penso que o procedimento seguido para a criação do narrador seja o da relativização adotada por quem descreve, já diagnosticada por Auerbach (1976, 21 ss.)²⁰⁰: no *Satíricon* encontramos um narrador representado por uma personagem de costumes, moral e cultura corruptas,

descomedidos do poder. Por outro lado, é clara a tentativa do disfarce, como mostra o distanciamento que Petrônio imprime à sua obra por intermédio de sua técnica narrativa — saliente, avaliada por Auerbach — mas sempre com bem marcadas pistas, estas lidas por Campuzano (1948, 249) em *candida lingua refert* (*Sat.* 132.15), que rejeita qualquer aproximação entre o autor e os temas que aborda. Acredito que, se a questão fosse a segurança total, Petrônio lograria muito mais sucesso com seu silêncio.

¹⁹⁹ A irresolução dos conflitos, segundo Thomson (1972, 21), pode constituir um traço distintivo do grotesco.

²⁰⁰ À p. 23 de *Mimesis*, Auerbach escreve: “Evidentemente, também existem diferenças importantes com a maneira de Homero. Em primeiro lugar, a modelagem é completamente subjetiva; pois o que nos é apresentado não é porventura o círculo de Trimalcião como realidade objetiva, mas como imagem subjetiva; tal como se apresenta na cabeça daquele comensal que, entretanto, também faz parte do círculo. Petrônio não diz isto é assim, — mas deixa que um eu, que não é idêntico a ele, nem ao fingido narrador Encólpio, lance o holofote de seu olhar sobre os comensais — um processo extremamente artístico, perspectivo, uma espécie de dupla reflexão, que, naquilo que se conserva da literatura antiga, não me atrevo a dizer que seja única, mas é, sem dúvida, muito rara”.

que apresenta uma sociedade por sua vez também corrupta por meio de figuras com que se defronta: o retor hipócrita, a sacerdotisa depravada, o novo-rico jactancioso e vulgar, o poetaastro falastrão e maníaco por versos, a matrona que se deixa desvirtuar, os caçadores de herança dispostos a tudo, a cidade perversa, a dama da sociedade de costumes sexuais pouco recomendáveis, e mais algumas outras. Além disso, penso ser difícil obter do *Satíricon* alguma verdade moral ou mesmo qualquer hierarquia de valores, e por essa idéia pode também passar seu caráter inovador, que vem violar — e esse será o principal aspecto pelo qual se desenvolve o grotesco nessa obra, como veremos — toda a tradição literária: “o *Satíricon* é o primeiro escrito latino em que a prosa substitui o verso como veículo da linguagem amorosa e das brincadeiras eróticas. [...] No fim das contas, tudo se passa como se o romance, tomando por objeto *quod facit populus*, invertia por sua conta a matéria épico-histórica: é a história de pessoas sem *dignitas* possível, a história de pessoas que não interessavam à História e que o historiador, como o poeta épico, rejeita deliberadamente na sombra da inutilidade e da insignificância. Em face da epopéia e da história, o surgimento do romance na Roma do I séc. aparecia como um evento subversivo. [...] A narração antiga é funcional; a de Petrônio parece não ser, e encontrar seu fim nela mesma”²⁰¹ (Martin, 1993, 77).

A intensidade do grotesco no *Satíricon* é diretamente proporcional ao grau de seriedade da literatura que se emprega para a sua própria formulação. Por exemplo, pode-se observar o emprego de um gênero da mais alta seriedade, como o épico, na abordagem paródica que faz do romance grego, gênero considerado marginal, destituído de virtudes literárias. Ao lado desse emprego do épico, pode-se ainda encontrar a linguagem baixa aliada a sofisticados recursos literários. Instaura-se aqui um enevoamento de fronteiras típico do grotesco: na verdade, não é possível saber com clareza se há o rebaixamento do épico ou uma súbita elevação do romance grego mediante a inserção de um traço épico. E, coroando o processo, tem-se a construção de uma obra literária ambivalente, pois ao

²⁰¹ É preciso acrescentar, com Campuzano (1984, 248), que é um forte índice do caráter anticanônico de Petrônio o fato de ele, entre o «*prodesse*» e o «*delectare*», eleger o último como leitura em primeiro plano do *Satíricon*.

mesmo tempo em que se pretende que seja cômica e zombeteira, dado o procedimento pouco conveniente de suas personagens, é, num outro plano de leitura, séria e conseqüente, em virtude da relevância dos assuntos que aborda.

Aparentemente, é novidade para o leitor romano assumir o *italum acetum* com tanta liberdade, na forma como acontece no *Satíricon*. Como isso está criado o choque, que é condição para o grotesco, e que parece ser, senão a primeira, uma reação comum ao trabalho de Petrônio. Na direção da *nouitas* do *Satíricon*, Petrônio atinge o ápice ao atribuir-lhe paradoxal e ambivalentemente o estatuto de boa literatura se avaliado por intermédio dos recursos literários que emprega²⁰², mas da mais baixa extração, se julgado de acordo com baixos conteúdos de que se vale, além de adotar a paródia do tom trágico e épico do romance grego escrita no próprio gênero parodiado, num ousado processo de «meta-crítica». Na verdade, é provável que Petrônio, assim como boa parte do público antigo e especialmente o leitor culto do *Satíricon*, perceba a relação genética entre o romance grego e a épica e elabore com essa relação uma paródia do romance grego por meio de um rebaixamento de sua fonte: “o romance ideal representa a projeção do poema épico; e o romance cômico, que burla a ação do romance ideal, molda sua personagem central dentro de uma contraversão de um herói épico” (Walsh, 1970, 82). Na verdade, o dado principal do *Satíricon* é que não há mais lugar para o herói épico na literatura porque deverá instaurar-se a consciência de que na realidade social e moral não existe mesmo, segundo, por exemplo, a idealização de Lívio, o romano típico, fundado nos cânones tradicionais romanos, *pietas* e *uirtus*, *dignitas* e *pudicitia*²⁰³ — isto é, “um ser assexuado: ele não existe senão por seu gládio e sua esperteza deliberativa; ele é homem de continência e de mutilação — porque é para lá que conduzem os caminhos heróicos da renúncia, da

²⁰² Mais que a qualidade avaliada segundo padrões coetâneos, a criatividade, a coerência, a perspicácia manifestadas no texto de Petrônio conferem ao *Satíricon* o estatuto de boa literatura, pois o *Satíricon* conta com muitos traços da sátira menipéia, como o *prosimetrum*, a simultaneidade de diversos níveis e estilos de linguagem — do nível culto ao *sermo vulgaris*, do tom épico e trágico ao emprego de provérbios — e mesmo a composição livre e aberta. De qualquer forma, é preciso entender que na literatura latina constitui a maior novidade valer-se de recursos como esses para fins literários.

²⁰³ Walsh (1970, 79).

abnegação, da coragem física e da firmeza moral” (Martin, 1993, 77). É dessa forma que assistimos à oposição, dir-se-ia exagerada, porque parece total, ao herói épico: o herói petroniano, como sabemos não pode ser considerado exatamente masculino, nem é mais forte, inteligente ou astucioso que os mortais que o cercam; de outra parte, sua ascendência não é nobre, e mesmo sua condição de cavaleiro já foi desdenhada ou posta em questão, não só dentro mesmo do *Satíricon*²⁰⁴, mas também pela crítica²⁰⁵; não luta para benefício da humanidade ou orgulho da sociedade; antes, é a sua vergonha. E se o herói épico é sobrehumano, os heróis do *Satíricon* podem ser considerados sub-humanos, dadas as características que acumulam — Encópio é uma personagem infame, ladrão, assassino — ou mesmo as formas que assumem, como no navio de Licas, em que se disfarçam plasticamente de escravos — *res*, para os romanos — ou em Crotona, quando aos olhos de todos assumem essas funções. Em resumo, “o motivo permanente do *Satíricon* é o de um herói perseguido pela ira de Priapo; Encópio é então o equivalente mímico de Ulisses e Enéias” (Walsh, 1970, 76).

Que o *Satíricon* é “uma sofisticada *gaminerie*” é uma convicção de Walsh (1970, ix), e nessa esteira suponho que vários elementos, anedotas ou episódios grotescos presentes no *Satíricon* podem muito bem confirmar essa interpretação, como o bamboleante *cinaedus* de Quartila (*Sat.* 21.2), os docinhos de massa da mesa de Trimalquião a representar a ejaculação de Priapo (*Sat.* 60.6), ou a relação sexual entre Eumolpo e a filha de Filomela (*Sat.* 140.1-11) no episódio de Crotona. Contudo, se não pode haver dúvidas de que a seriedade²⁰⁶ — melhor seria

²⁰⁴ Aqui o ataque de Hermerote dirige-se contra Gitão:

[...] *nisi si me iudicas anulos buxeos curare, quos amicae tuae inuolasti.*

(*Sat.* 58.10: [...]a não ser que você ache que eu me preocupo com os anéis cor de buxo que você roubou de sua amante»).

mas seu desdém pode ser estendido, como veremos na análise, ao grupo dos *scholastici*:

«*Plane qualis dominus, talis et seruus*

(*Sat.* 58.4: «Tal patrão, tal escravo, claro»),

ou

«*dominus dupundiarius*

(*Sat.* 58.5: «patrão desqualificado»).

²⁰⁵ Sem maiores esclarecimentos, Beck (1982, 207) suspeita de que Encópio, no passado, tenha sido de condição servil.

²⁰⁶ Walsh (1970, ix) deixa bem claro que todo o seu trabalho é uma tentativa de

empregar aqui o termo «severidade» — não é o forte do *Satíricon*, também não pode haver dúvidas quanto a seu espírito crítico — embora velado, mascarado pelo grotesco exagero com que formula seus rebaixados retratos da sociedade — primeiro, por que suas formas de construção são extremamente aprimoradas; depois, porque os temas que aborda são de alta relevância para a sociedade e, por fim, porque não o inquieta a mesquinha e miúda censura dos costumes, mas a dignidade humana em amplas feições, abordada de forma descompromissada, mas atenta. Aliás, é a atenção do humorista²⁰⁷ que não deixa escapar a menor oportunidade de revelar uma inaudita visão de mundo, que, se não está preocupada com a correção da sociedade, denuncia, pelo menos implicitamente, aspectos negativos ou pouco recomendáveis.

Walsh (1970, 109), que acredita no caráter puramente cômico do *Satíricon*, aponta a trindade de valores — desprezo pela hipocrisia da religião, da cultura, da riqueza — que preside a obra. E comenta, à p. 79, por exemplo, que o motejo dos ideais e dos motivos do romance grego “lança uma luz reveladora sobre a atitude mental e a proposta do autor”, e, dessa forma, “o livro é um entretenimento satírico, um comentário escarnecedor não apenas sobre os autores de tal espécie de ficção piedosa [*pietistic*]”, mas também sobre as religiões predominantes e atitudes morais que tal ficção reflete”. Nessa esteira, o grotesco do *Satíricon*, com seu caráter carnavalesco, que “contempla o positivo e liberador caráter de humor” (Torres-Robles, 1992, 400). Por esses comentários, pode-se entrever que não era simples ou superficial a natureza das preocupações que Petrônio tinha em mente ao escrever o *Satíricon*, pelo que, parece-me evidente, não haveria de restringir-se ao puramente cômico, mas, em virtude da própria complexidade e variedade dos temas abordados, quando menos —

demonstrar que o *Satíricon* não é obra de um autor dominado por um moralismo coerente ou uma visão trágica da vida.

²⁰⁷ Segundo Moog (1964, 31), “nenhum dos autores latinos da decadência reúne maiores requisitos que Petrônio, de modo a merecer o nome de humorista. Quase todos, de Sêneca a Juvenal são violentos, doutrinadores e enfáticos. Petrônio, porém, não revela pendor para as invectivas. Compraz-se em registrar o ridículo humano com aquela displicência de quem não é portador de qualquer idéia salvadora. Considerava que *nada era mais falso do que os tolos prejuízos do mundo; nada mais tolo que uma hipócrita severidade*”. O trecho destacado por mim é citação de Petrônio, *Sat.* 132.16.

e parece que agora sim essa seria uma restrição — haveria de «expor hipocrisia» [*to expose hypocrisy*], na expressão muito feliz de Schmeling (1971b, 352), chave — creio — para o entendimento do *Satíricon* nesse sentido.

Dessa forma, por um lado considerando a *ambiência* do *Satíricon* e por outro buscando um melhor detalhamento deste trabalho, examinarei o grotesco por meio de um estudo de uma série de elementos e mecanismos que entrarão em sua formulação segundo a harmonia própria que reconhecemos no estudo acerca de sua conceituação, vinculando a obra à sua poética. Na opinião de Thomson (1972, 20), “é óbvio que *grotesco* não tem um significado constante, mas nós podemos distinguir certas noções recorrentes sobre ele”. Com o *Satíricon* não será diferente.

/ No *Satíricon* pode-se dizer que o grotesco configura-se a partir elementos provenientes da realidade, cujas mais íntimas combinações encontram-se em grave conflito com modelos e valores aceitos pelo senso comum, e que aparecem carnavalizadas (como trágico-bufas²⁰⁸), em circunstâncias exageradas ao máximo da deformidade assumindo formas do rebaixamento que extrapolam os limites da realidade (Propp, 1992, 91) em relação a:

- a. aspectos físicos, culturais, psicológicos, para personagens;
- b. aspectos sociais, econômicos, políticos, históricos, religiosos, culturais, para o contexto;
- c. aspectos estéticos para a concepção artística, particularmente as concepções literárias.

Esse conjunto tende a resultar em uma espécie de anomalia e a suscitar o desconcerto, expresso já pelo riso²⁰⁹, já pelo aborrecimento²¹⁰, elementos reveladores da tensão existente entre a cosmovisão manifestada pela obra artística e a realidade interpretada.

Como vimos, os elementos componentes da

²⁰⁸ A expressão é de Canali (1986, 23).

²⁰⁹ Baudelaire, em *Da essência do riso* (*apud* Iehl, 1988, 98) comentava: “o riso causado pelo grotesco tem qualquer coisa de profundo, de axioamático e de primitivo que se aproxima muito mais da vida inocente e da alegria absoluta que o riso causado pelo cômico de costumes”.

²¹⁰ É necessário observar que esses sentimentos podem aparecer amenizados.

configuração grotesca são necessariamente variáveis, mas certos procedimentos são freqüentes, e estão presentes no *Satíricon* — praticamente dominando-o — como o exagero, a ambigüidade e a ambivalência das imagens, bem como as antíteses e as inversões.)

E atentando-se aos fatos seguintes,

- a) que o grotesco é composto por aspectos convencionais²¹¹, isto é, produtos de uma avaliação pessoal, decorrentes já do processo criativo levado a cabo pelo Autor, já da seleção interpretativa do Leitor;
- b) que o grotesco pauta-se por um caráter subjetivo, vindo a tornar-se objetivo²¹² à medida do esclarecimento dos juízos de valor com o desenrolar do discurso, ou segundo uma relação arbitrária tecida pelo Leitor com uma pretensa realidade focalizada,

segundo a análise que se pretende, percebe-se que o grotesco perpassa o *Satíricon* realizado nas mais diversas formas de violação, atendendo os pressupostos gerais.

Assim, com a reunião dos traços que constroem a imagem grotesca no *Satíricon*, por trás da qual existe “um processo seletivo, padrão que determina a eleição e disposição dos elementos” (Kayser-Lenoir, 1977, 30), obtém-se o seguinte quadro, acompanhado neste momento de uma exemplificação preliminar:

CONSTRUÇÃO DO GROTESCO: VIOLAÇÃO	
Violação de fronteiras	
•	Transgressão de toda natureza: absurdo, anarquia, anomalia, excentricidade, irracionalidade, violência, coprologia, sexualidade e erotismo, repugnância, horror, mau gosto, escárnio, elementos de carnavalização desarmonia e agressividade, bizarria, amedrontamento, distorção ou banimento da ordem
•	Alargamento: exagero, extravagância, coprologia
•	Retração: mutilação, corpo aberto, absorção.

²¹¹ O termo «convenção» é aqui entendido segundo definição de Aurélio B. de Holanda: “Convenção 2. Aquilo que só tem valor, sentido ou realidade mediante acordo recíproco ou explicação prévia” (Lacerda e Geiger, 1994, s.u. convenção).

²¹² Evidentemente, há sempre o risco da perda da possibilidade de avaliação, considerando-se que certos detalhes não cheguem a ser compreendidos.

O Satíricon e o grotesco

<ul style="list-style-type: none"> • Trânsito: deformação, animalismo, jogos (de palavras, brincadeiras, anedotas) desagregação e violação corporal
<ul style="list-style-type: none"> • Obscurecimento: ambivalência, ambigüidade, «pensamento insensato», trágico-bufo
<p>Violação de padrões</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Caricatura e paródia • Contrastes, antíteses, paradoxos, contradições • Inversões • Rebaixamentos • Incongruência entre o assunto e o tom

<p>Ocorrência do grotesco no <i>Satíricon</i>²¹³:</p>	
<p>Exemplificação preliminar</p>	
<p>Violação de fronteiras</p>	
<p>Transgressão de toda natureza</p>	
Absurdo	A indagação do caminho perdido à velhinha do bordel, as intervenções de Trimalquião, Eumolpo compondo a guerra civil em meio ao naufrágio e a caminho de Crotona; a aceitação dos termos do testamento de Eumolpo por Górgias.
Amedrontamento, horror	O amedrontamento aparecerá de forma cômico-macabra, como por exemplo na «História de feiticeiras», na «História de lobisomem» e no testamento de Eumolpo.
Anarquia, distorção ou banimento da ordem	A mistura de grupos sociais que ocorre na <i>Cena Trimalchionis</i> ; a invasão dos escravos à mesa de Trimalquião.
Anomalia ²¹⁴	O comportamento e a índole de Encólpio.
Bizarria	O bizarro pode ser encontrado no episódio de Quartila, na <i>Cena Trimalchionis</i> , no episódio de Proselenos e Enotéia,

²¹³ Saliento a possibilidade de que um mesmo trecho servir de exemplo para vários elementos ou procedimentos.

²¹⁴ Segundo Harpham (1982, 04), a anomalia permanece entre as categorias de um sistema de classificação.

O Satíricon e o grotesco

	no episódio da Matrona Filomela.
Desarmonia, agressividade:	Além de outras partes, desarmonia e agressividade podem ser encontradas no relacionamento entre Encólpio e Ascilto, no episódio da túnica roubada, no episódio de Quartila, no discurso de Hermerote, na discussão entre Trimalquião e Fortunata, no episódio do albergue (com Eumolpo), no conflito do barco de Licas, no relacionamento entre Encólpio e Circe.
Elementos de carnavalização	Riso, humor, paródia, ironia, baderna, elementos dispersos no <i>Satíricon</i> , mas facilmente reconhecíveis.
Escárnio	Comportamento dos <i>scholastici</i> na <i>Cena Trimalchionis</i> em relação ao anfitrião; idéias de Trimalquião e outros libertos acerca da cultura formal.
Excentricidade	Comportamento de Trimalquião ao longo da <i>Cena Trimalchionis</i> ;
Feio e belo	Contraste entre a aparência de Circe e seu comportamento em relação a Encólpio.
Irrracionalidade	Proposta de divisão de Gitão.
Mau gosto	Traduz-se muitas vezes pelo gosto <i>kitsch</i> de Trimalquião; mau-gosto de Eumolpo.
Repugnância	Os pratos oferecidos por Trimalquião no banquete.
Sexualidade e erotismo ²¹⁵	A homossexualidade e a impotência de Encólpio, fruto da ira de Priapo; o episódio de Quartila.
Violência	Episódio de Quartila, conflito no navio de Licas.
Alargamento	
Coprologia ²¹⁶	Na <i>Cena Trimalchionis</i> , em vários trechos, como no jogo de <i>pila</i> , na permissão de Trimalquião para alívio da flatulência, na descrição de alguns pratos.
Exagero e extravagância	O exagero e a extravagância permeiam todo o <i>Satíricon</i> e estão relacionados ao comportamento das personagens, como por exemplo, na postura retórica de Encólpio, na

²¹⁵ A sexualidade e o erotismo devem ser considerados se anormais ou exagerados.

²¹⁶ Para Bakhtin as excrescências de toda natureza representam um alargamento das fronteiras do corpo, uma invasão do mundo exterior.

	postura trágica de Gitão ou na mania de versificação de Eumolpo; também é característica de Trimalquião ser exagerado em suas posse, bem como a matrona de Éfeso em sua fidelidade ao marido morto e posteriormente ao amante que o sucede.
Retração	
Absorção	Deve-se entender que há absorção quando o mundo é absorvido pelo corpo ou invade o corpo por intermédio de seus orifícios. Nesse sentido encontram-se exemplos na <i>Cena Trimalchionis</i> — onde há um exagero de comidas mas não se come ²¹⁷ — no episódio da cura de Encópio por Enotéia, no episódio da matrona Filomela e a <i>pygesiaca sacra</i> (Sat. 140.5) e no testamento de Eumolpo, que encontra Górgias pronto para devorar o cadáver do falso ricoço em troca da herança (Sat.141.5).
Mutilação	Cena final do <i>Satíricon</i> .
Trânsito	
Animalismo ²¹⁸	Na <i>Cena Trimalchionis</i> , as características «caninas» de Fortunata
Deformação	Argumentos utilizados pela retórica; a transformação do soldado em lobo; a aparência alterada de Encópio e Gitão no navio de Licas.
Desagregação, corpo aberto, violação corporal	O assédio de Quartila; o casamento de Gitão e Paníquis; a substituição do menino por um boneco de palha na história de feiticeiras, o cadáver de Licas à mercê de Encópio; o testamento de Eumolpo.
Jogos (palavras, brincadeiras, anedotas) ²¹⁹	Na <i>Cena Trimalchionis</i> , vários trocadilhos de Trimalquião, como <i>ius</i> , <i>Carpe</i> , <i>uera Corinthea</i> , a história de lobisomem, do garoto de Pérgamo, da matrona de Éfeso.
Obscurecimento	

²¹⁷ Rabaza, 1992, 02.

²¹⁸ O termo «animalismo» deve ser entendido como o empréstimo de características animais ao ser humano e vice-versa.

²¹⁹ Segundo Gonçalves (1996, 68), «jogo lúdico» é o “uso requintado, exagerado ou na manipulação intencional das formas com função artística e criadora”.

Ambigüidade ²²⁰	Narrador irônico e ambíguo: <i>tam dulces fabulas</i> (Sat. 39.1); Gitão de peruca, <i>uerum Gitona</i> (Sat.110.3): qual é o verdadeiro Gitão, antes da tosquia ou depois, com a cabeleira postiça e ainda mais efeminado?
Ambivalência ²²¹	Beleza de Gitão, que a um tempo agrada homens e mulheres, causa e solução de seus problemas; <i>canere Sirenum concordiam</i> (Sat. 127.5), canto da sereia —mulher e peixe — sedutor e mortal; Crotona é ambivalente: é ela mesma e também Roma presente e futura.
Trágico-bufo	A morte encenados de Trimalquião; o suicídio e o corte da genitália de Gitão com a navalha de treinamento
Violação de padrões	
Caricatura Paródia	<i>Anagnórisis</i> : reconhecimento de Encólpio pelos órgãos genitais como procedimento paralelo à cicatriz de Ulisses.
Contrastes Antíteses Contradições Incongruências	Contraste entre o significado do nome e as características da personagem: Eumolpo (= bom cantor); aparência e moral: a velhinha que leva Encólpio ao bordel; a túnica esfarrapada de rico estofado; ao menosprezar a força de Quartila e suas escravas, Encólpio alega ser do « <i>uirilis sexus</i> »; marcha para Crotona: <i>Bellum Ciuille</i> e fraude. O soldado que leva alimento e sexo até o jazigo onde se encontra a matrona de Éfeso, procedimento que se transforma em «melhor crucificar um marido morto que perder um amante vivo»; ameaça de Crisís a Encólpio: « <i>amplexus</i> » versus « <i>cruce</i> m»
Incongruência entre assunto e tom	A apresentação do macabro e pavoroso de uma maneira cômica, e aparentemente objetiva ou desembaraçada (aspecto similar ao 'fascínio-repulsão'): A história de Nicerote é francamente inventada, todos sabem disso, mas é recebida como verdadeira por Trimalquião; o <i>cacatum</i>

²²⁰ Para Harpham (1982, 04), é ambíguo o elemento que não pode ser definido em termos de qualquer categoria.

²²¹ Harpham (1982, 04) explica que é ambivalente o elemento que se encaixa em mais de um domínio ao mesmo tempo.

O *Satíricon* e o grotesco

	<i>currat</i> ; a lápide de Trimalquião (“e nunca escutou os filósofos”...); o tom da visita de Filomela e seus reais objetivos.
Inversões	Menosprezo de Encólpio acerca da força física das mulheres para logo ser subjugado justamente por elas; atitudes efeminadas de Encólpio, Ascilto, Gitão; inversão de papéis na história do garoto de Pérgamo; a inversão nos gostos sexuais de Circe e Crísis.
Paradoxos ²²²	Mudança de atitude de Enotéia acerca da morte dos gansos sagrados: o dinheiro paga o crime; a descrição de Filomela como a mais honesta das matronas de Crotona e as muitas heranças que extorquirá;
Rebaixamentos	Comparações entre a retórica contemporânea e a culinária; rebaixamento de Gitão, transformado em objeto na disputa entre Ascilto e Encólpio; a proposta de Encólpio para escapar: pintar-se de preto a fim de confundir-se com escravos etíopes.

Com base nessas considerações, procurarei verificar no *Satíricon* os elementos que satisfaçam a esse primeiro modelo, na tentativa de detectar as formulações grotescas, seu modo de conjugação, e as implicações na interpretação da manifestação.

Uma vez que o heterogêneo discurso do *Satíricon* desenvolve-se por meio de figurações de assimetrias, de aproximações de elementos contrários, impurezas, vulgaridades, confusão, indecências, exorbitâncias, concretiza-se sua estética anticlassicista já que o discurso clássico, na mesma orientação, mas em sentido oposto, pode ser considerado homogêneo, simétrico e proporcionado, puro, elevado, perfeito, digno e decoroso, contido. E, segundo Stallybrass e White (1986, 106), um dos aspectos de que podemos nos valer para diagnosticar o grotesco é

²²² Segundo Harpham (1982, 19-20), o paradoxo representa “uma forma de voltar a linguagem contra ela mesma, afirmando ambos os termos de uma contradição ao mesmo tempo. Porque transgride as regras, o paradoxo pode penetrar invadir novos e inesperados domínios da experiência, descobrindo relacionamentos sintáticos geralmente obscuros”.

justamente essa relação disjuntiva entre o discurso avaliado e o discurso clássico.

No *Satíricon*, em síntese, por meio de uma alteração exagerada de ordens e proporções, o grotesco formula-se numa situação em que se representam rupturas de valores estabelecidos — sociais, morais, estéticos — e em que se subverte o que se considera normal, convencional (em estreita dependência do que se considera real e oficial). Com essas chocantes alterações — instrumento de representação do grotesco, em que forma e conteúdo entram em desarmonia — que contam com a ambigüidade e a ambivalência e desafiam os conceitos da lógica e da racionalidade, o *Satíricon* aborda de forma instigante e intrigante a nova realidade diante da qual se depara a sociedade romana. De maneira geral, pode-se entender, pois, a proposta do grotesco no *Satíricon*: diante de uma nova realidade é preciso, ao lado de criar novos procedimentos de abordagem, reorganizar aqueles até então empregados. Assim, velhos procedimentos são alvo do zombeteiro espírito crítico de Petrônio, freqüentemente exagerado, de maneira a buscar no excesso e no surpreendente forças bastantes para vencer as barreiras naturais com que se lhe opõe a muito bem enraizada tradição clássica, ora já aparentemente desgastada. Dessa forma, o grotesco aparece, segundo pensa Zubieta (1987, 89), como “um dos modos aglutinantes privilegiados, uma das formas de operar a síntese, uma das maneiras de unir o que aparece fragmentado, disperso”, como de fato parecem ser os elementos que encontramos na gênese do *Satíricon*.

2. *Vita periculosa*

2.1. Pórtico (Sat.1-6)

Na abertura das partes remanescentes do *Satíricon*, a passagem direta do pórtico para o prostíbulo e deste para o mercado e a pousada chama a atenção para a aproximação de ambientes muito diversos em suas especificidades, mas que podem ser enfeixados sob a denominação comum de «submundo». A presença dos protagonistas Encólpio e Ascilto e mesmo Gitão parece intermediar a apresentação desse submundo no *Satíricon*. Na verdade, veremos que, com a mesma desenvoltura com que se exibem diante do retor Agamêmnon, os jovens percorrem as vielas do escuso ambiente da prostituição e os meandros do mercado, assim como farão no restante dos ambientes desse romance, fugindo sempre, o mais das vezes levando prejuízo ou, quando muito, não chegando a obter o objeto, a condição que buscavam.

Particularmente neste trecho, por meio do qual começamos nossa investigação, em que se constrói um debate entre Encólpio e Agamêmnon acerca da retórica e da educação contemporânea, assistimos a uma *controversia* cujo assunto contrasta com a natureza cômica desse romance em seu conjunto, e que, segundo Cizèk (1975b, 101), é “particularizada, paradoxalmente moderada e grotesca a um só tempo, porque o Autor a quer discreta em suas teses opostas, mas pronunciada por personagens engraçadas, mais real, viva”.

Na verdade, o debate se dá entre duas personagens que, como sabemos pela natureza de ambas, cuidadosamente construídas ao longo do *Satíricon*, nada têm para ensinar, ou para criticar, em

relação à formação da juventude. Por um lado temos Encólpio, jovem homossexual, inescrupuloso, covarde, vingativo, oportunista, criminoso, entre outras características que serão examinadas ao longo deste estudo. De outro lado, temos Agamêmnon, retor que, fosse sério — e competente —, não o encontraríamos mais tarde adulando Trimalquião a fim de obter convites para jantar, nem ele perderia tempo em responder a uma oração como a de Encólpio, plena de lugares comuns²²³ e, segundo afirma Panayotakis (1995, 03), exemplo de inescrupulosa exploração de teorias edificantes, mas anacrônicas.

O texto, pois, abre-se com o discurso de Encólpio, provavelmente uma resposta a uma declamação anterior de Agamêmnon — hoje perdida — com a qual formaria parte de um exercício normal do ensinamento da oratória:

— *Num alio genere Furiarum declamatores inquietantur, qui clamant: "Haec uulnera pro libertate publica excepi; hunc oculum pro uobis impendi: date mihi duces, qui me ducat ad liberos meos, nam succisi poplites membra non sustinent"?*

(Sat.1.1: «Acaso é com outro gênero de Fúrias que se inquietam os que clamam: "Estas feridas recebia-as eu em prol da liberdade do povo; este olho perdi-o eu por vós: dai-me um apoio, alguém que me leve até meus filhos, pois, cortados os tendões, eles não sustentam os membros"?»).

Por meio de uma exemplificação baseada na mutilação do corpo humano, Encólpio aqui exprobra a ênfase, o exagero de expressão cultivado pela retórica — *Haec ipsa tolerabilia esse* (Sat.1.2: «Mesmo essas coisas seriam toleráveis») —, o que contrasta com suas características, pois no decorrer do *Satíricon* ele será, em essência, teatralmente exagerado em momentos-chave, como veremos, por exemplo no episódio da cidade grega, quando, traído por Ascilto e Gitão que haviam passado a noite juntos, cisma o assassinato dos amantes,

[...] *somnumque morti iungerem*²²⁴ [...]

(Sat.79.10: «[...] e eu juntaria o sono à morte [...]]»),

²²³ Por exemplo, como mostra Campuzano (1984, 241), "compartilhamos o critério (...) de que a famosa frase de Encólpio: *nuper uentosa istaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigrauit* [Sat.2.7: «Pouco tempo faz que essa enorme e inflada verbosidade emigrou da Ásia para Atenas»], na qual se quis ver, já um posicionamento aticista, já uma adesão ao asianismo, não é mais que a repetição, sugerida pelo calor de sua exposição, de um velho clichê utilizado quando se abordava o tema da decadência da oratória".

²²⁴ Esse trecho é considerado por Ernout (1950, 81, nota 01) paródia do estilo trágico.

ou em vingança, enquanto armado vaga pela cidade:

sed dum attonito uultu efferatoque nihil aliud quam caedem et sanguinem cogito [...]

(*Sat.*82.2: «mas, enquanto com o semblante perturbado e enfurecido em nada mais penso senão morte e sangue [...]).»).

Segundo Campuzano (1984, 239), “o tom e a linguagem com que [Encólpio] se expressa denunciam os mesmos defeitos que censura, e tanto a origem diversa das idéias que utiliza como os lugares comuns de que se serve dão lugar a anacronismos e contradições em sua exposição”. Assim, penso que a oração proferida por Encólpio não se fundamenta na prática, mas tão-somente na teoria, e o jovem se mostra marcado pela própria formação que aparentemente condena. E é bem possível que, como diz Slater (1990, 147), Encólpio e Ascilto sejam mesmo uma dissimulação de estudantes, e tenham uma cultura letrada mínima que permite que possam passar por estudantes de retórica²²⁵. De qualquer forma, Encólpio é hipócrita, pois pronuncia o discurso que Agamêmnon desejava ouvir, que dava chance a que o retor proferisse o seu «belo» discurso de oposição, a que chamava improviso — *schedium* (*Sat.*4.5) —, mas que evidentemente já se encontrava pronto em sua memória. Ascilto sabe disso, e no albergue, durante a discussão com Encólpio, dispara:

— *Quid ego, homo stultissime, facere debui, cum fame morerer? An uidelicet audirem sententias, id est uitrea fracta et somniorum interpretamenta? Multo me turpior es tu hercule, qui ut foris cenares, poetam laudasti.*

(*Sat.*10.1-2: «Que é que eu devia fazer, seu palhaço, se eu estava morrendo de fome? Ficar escutando orações, quer dizer, lero-lero e interpretações de sonhos? Por Hércules! Muito pior que eu é você, que para jantar fora ficou bajulando o poeta.»).

Por essa apreciação de Ascilto fica claro que o

²²⁵ Cf. *Et tu litteras scis et ego* (*Sat.*10.5: «você sabe letras, e eu também»). Não há dúvida de que uma dissimulação dessa natureza é muito coerente com a natureza não só dos protagonistas como também de qualquer personagem do *Satíricon*, dadas as vantagens que aufeririam desempenhando tal papel. Nesse sentido, não pode passar despercebida a fala de Ascilto ainda nesse episódio:

— *Hodie — inquit — quia tanquam scholastici ad cenam promissimus, non perdamus noctem.*

(*Sat.* 10.6: «Como hoje — disse ele — na qualidade de estudantes fomos convidados a um jantar, não devemos perder a noite.»),

Esse recurso de sobrevivência não se distancia muito da farsa que se encenará em Crotona. Ainda, poderia ser atribuída a esse procedimento dos jovens a baixa qualidade do discurso de Encólpio frente a Agamêmnon, já que o rapaz então, nessa encenação, somente faria uso de chavões, em razão de não dominar a matéria; embora tivesse obrigação de perceber o engodo, Agamêmnon não se pronuncia a respeito.

discurso de Encólpio nada mais era que puro engodo, com um objetivo bem definido. Segundo Codoñer (1988, 66-7), “a *declamatio* de Agamêmnon se transforma numa espécie de *exemplum* dos defeitos criticados por Encólpio: *leuitas, inanitas, excesso de translationes*. Estamos diante de um jogo sutil do autor: Encólpio critica, em um nível não excessivamente elevado, um sistema sócio-educativo e o faz diante dos representantes da educação. Agamêmnon, mostrando-se como é, de acordo com Encólpio, reproduz em seu discurso todos os vícios criticados por ele em sua alegação. A uma intervenção crítica de escasso alcance teórico, que se move no terreno da vacuidade e generalização, corresponde uma resposta que confirma todas as críticas formuladas: nenhuma adaptação ao momento, vacuidade do estilo, tradicionalismo nas idéias”. Concordo com essa idéia de «correspondência de discursos»; todavia, segundo penso, deve-se também poder inverter as polaridades: creio que o discurso Encólpio possa ser visto como correspondente ao de Agamêmnon, que preexiste porque muito tradicional e presumível, já que a intenção do jovem é obter um convite para jantar. Então, se é válido que os defeitos apontados pelo estudante estão presentes no discurso do mestre, de acordo com a intenção de seu discurso, revelada por Ascilto, Encólpio por sua vez está transgredindo dois princípios expostos por Agamêmnon. Por um lado, Encólpio incorre no erro de transgredir o princípio de que uma das causas da decadência da retórica e da educação em geral é o fato de que os professores têm de se ajustar ao público, ao invés de impor austeridade, segundo as palavras de Agamêmnon:

Nihil nimirum in his exercitationibus doctores peccant, qui necesse habent cum insanientibus furere. Nam nisi dixerint quae adulescentuli probent, ut ait Cicero, soli in scholis relinqueretur.

(Sat.3.2: «Nesses exercícios os professores não fazem nada de mais, eles que são obrigados enlouquecer com os loucos. Na verdade, se eles não disserem o que agrada aos jovens, como diz Cícero, restarão sós nas escolas.»).

Por outro lado, Encólpio também incorre no erro de transgredir o princípio de que o professor deve ter autonomia e integridade, de que não deve ficar submetido às concessões dos poderosos, como libela o retor:

*Artis seuerae si qui ambit effectus
mentemque magnis applicat, prius mores
frugalitatis lege poliat exacta.
Nec curet alto regiam trucem uultu
cliensue cenas inpotentium captet,
nec perditis addictus obruat uino*

Vita periculosa

*mentis calorem; neue plausor in scaenam
sedeat redemptus histrioniae addictus.*

(Sat.5.1-8: «Se alguém ambiciona os efeitos de uma arte severa e aplica sua mente a temas sublimes, primeiro observe costumes frugais com o maior rigor. E despreze o palácio insolente de aspecto altaneiro, e não procure, como simples cliente, jantares com poderosos, nem em conjunto com libertinos afogue no vinho a chama de seu talento, e não se sente no teatro para, por um pagamento, aplaudir a apresentação de um ator.»).

Ora, na *Cena Trimalchionis*, o próprio Agamêmnon vai negar todos esses princípios, pois aplaude e louva o poderoso — mas imbecil — Trimalquião, justamente num momento em que se discutia retórica no banquete:

Cum dixisset Agamemnon "Pauper et diues²²⁶ inimici erant", ait Trimalchio:

— *Quid est pauper?*

— *Vrbane!* — *inquit Agamemnon; et nescio quam controuersiam exposuit.*

(Sat.48.5: «Como Agamêmnon houvesse dito "Um pobre e um rico eram inimigos", Trimalquião atalhou:

— Que é um pobre?

— Que argúcia! — exclamou Agamêmnon, e expôs não sei que debate.»)

Como observa Codoñer (1988, 65), quando Agamêmnon, professor e *declamator*, toma a palavra (Sat.3), seria de se esperar que houvesse uma profundidade maior no tratamento da questão, e que fizesse uso de uma terminologia mais precisa, o que não ocorre. No meu entender isso trai a incompetência desse retor, e, ou por incompetência mesmo, ou por hipocrisia — talvez ambos os fatores —, Agamêmnon não faz conta dos procedimentos de Encólpio contra os quais declamara, e, além de aplaudir e elogiar o jovem,

Non est passus Agamemnon me diutius declamare in porticu, quam ipse in schola sudauerat, sed:

— *Adulescens* — *inquit* — *quoniam sermonem habes non plublici saporis et, quod rarissimum est, amas bonam mentem, non fraudabo te arte secreta.*

(Sat.3.1: «Agamêmnon não suportou que minha declamação no pórtico fosse mais longa que a dele, pronunciada com muito suor de seu rosto na escola, e disse:

— Jovem, como suas palavras não são vulgares e, o que é muito raro, amas o bom senso, não te esconderei os segredos da arte.»),

acaba por obter um convite para a festa que Trimalquião daria em sua mansão — *alto regiam trucem uultu* (Sat.5.4: «o palácio insolente de aspecto

²²⁶ É preciso reparar que o conteúdo da *controuersia* que Agamêmnon ensaiava apresentar deveria vir de encontro ao espírito que Trimalquião imprimia àquela festa, a oposição de pobres e ricos.

altaneiro»), com o que Encólpio logra êxito com seu procedimento²²⁷. Então, é preciso entender que o discurso de Encólpio não fora casual, pois o jovem conhecia bem os métodos do retor — daí esperar o discurso como resposta — a ponto de, durante a *Cena Trimalchionis*, além de ironicamente elogiar Trimalquião, procedendo da maneira condenada por Agamêmnon,

Statim Trimalchio:

— *Hoc — inquit — si factum est, controuersia non est; si factum non est, nihil est.*

7 Haec aliaque cum effusissimis prosequeremur laudationibus [...]

(*Sat.* 48.6-7: «Sem perda de tempo Trimalquião disse:

— Se o que você disse é um fato, então não há debate; se não é um fato, então não há nada.

Como nós acompanhássemos essas e outras palavras com elogios derramadíssimos, Trimalquião tornou [...]),

também comentar acerca de suas artimanhas:

Et:

— *Aquam foras, uinum intro — clamauit...*

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

²²⁷ Em relação a esse convite é preciso proceder a uma digressão para explicações sobretudo de ordem textual. Duas referências são feitas a esse convite: a primeira por Ascilto: em:

— *Hodie — inquit — quia tanquam scholastici ad cenam promissimus, non perdamus noctem.*

(*Sat.* 10.6: «Como hoje — disse ele — na qualidade de estudantes fomos convidados a um jantar, não devemos perder a noite.»),

a segunda pelo narrador:

Venerat iam tertius dies, id est expectatio liberae cenae [...]

(*Sat.* 26.7: «O terceiro dia já havia chegado, isto é, o esperado dia do grande banquete [...])»)

Suponho que se possam contar os três dias referidos nessa passagem da seguinte forma, tomando o dia da presença dos jovens no pórtico como referência, isto é, o dia do convite:

Dia	Atividade
<i>Primus</i>	(a) Declamações no pórtico durante o dia; (b) passagem pelo prostíbulo à noite; (c) discussão no alojamento
<i>Secundus</i>	(a) Durante o dia, deambulação pela cidade; (b) à noitinha chegada ao mercado; (c) noite feita, encontro com Quartila
<i>Tertius</i>	<i>Cena Trimalchionis</i>

A expressão *tanquam scholastici* parece comprovar que o convite se deve à diligência do retor.

Segundo Aquati (1991, 214), a muito discutida expressão *liberae cenae* “designava, geralmente, a última refeição de um gladiador antes de entrar em combate. Várias interpretações foram apresentadas, como *dîner d’adieu* de ERNOUT (1950, p. 22); ou *il pranzo dei condannati*, de SCHEIDWEILER (*apud* MARMORALE, 1986, p. 1); ou *repue franche*, de P. THOMAS (*apud* PERROCHAT, 1952, p. 3). SALINITRO, 1988, p. 279ss., sustenta a interpretação de que era um banquete ao qual Encólpio, Ascilto e Gitão estavam indo espontaneamente (por isso *liberae cenae*), em contraste com o jantar que lhes ofereceu Quartila (*Sat.* 21-7), ao qual foram obrigados a comparecer, sendo o tempo todo vigiados, como *captiui*. Possivelmente a expressão estará aqui no sentido de *uma grande festa, um banquete de arromba*, já que, segundo PERROCHAT, 1952, *loc. cit.*, *l’editeur des jeux, qui tenait a sa popularité, avait soin de faire largement les choses*, e pelo que prima o serviço de Trimalquião.”

Vita periculosa

(*Sat.* 52.7: «E Trimalquião gritou:
— Água... pra fora! Vinho... pra dentro!
Aplaudimos o bom humor daquele gozador, e, mais que todos,
Agamêmnon, que sabia por que méritos poderia ser chamado para
outro jantar.»)

Por serem partes, pois, de um conjunto já estabilizado e porque nada têm de controvertido é que esses discursos parecem a Cizèk (1975b, 101), como vimos, uma *controversia* paradoxalmente moderada e também grotesca. Por isso é que, para Codoñer (1988, 59), os discursos de Encólpio e Agamêmnon parecem complementares, embora eu não concorde que “as exposições de ambos se completam oferecendo assim uma visão global da postura dos homens cultivados desse momento”. Como considera Panayotakis (1995, 8, nota 32), não se pode esperar de Agamêmnon sérias críticas acerca de educação, da mesma forma que não se pode esperar religiosidade de Quartila, ou alta moda em Trimalquião e ou gravidade de Eumolpo. Quanto a este episódio, não creio que haja qualquer seriedade ou demonstração de conhecimento no discurso das duas personagens além da censura dos tempos coetâneos em favor do tempo passado, lugar-comum presente em qualquer época, e a fuga a qualquer culpabilidade pela situação que se apresenta deteriorada: procurá-las seria desconhecer toda a natureza do *Satíricon*. E mesmo assim, porque complementares, esses dois discursos formam um eficiente retrato do que se passava, nesse tempo, em relação à educação formal da juventude. Como afirma Cizèk (1975, 93), o que se depreende desse quadro é que a educação oferecida pelas escolas dos retores não está mais à altura das tradições clássicas (*Encólpio: Sat.* 1.3; 2.2-3; 2.4-9; *Agamêmnon: Sat.* 3.2; 4.4). Enfim, a única seriedade que encontro neste episódio é “a reconstrução que presumivelmente Petrônio tentou fazer do ambiente cultural de uma época, do nível dos componentes desse setor da sociedade” (Codoñer, 1988, 60), com a denúncia de Petrônio, indireta, acerca de figuras existentes na sociedade, tais como Agamêmnon e Encólpio, a quem a educação poderia estar entregue.

Em poucas palavras, neste episódio as personagens Encólpio e Agamêmnon podem ser entendidas como caricaturas

Vita periculosa

de profissionais de Letras²²⁸, preocupados comicamente não com o rumo da educação contemporânea, mas com o destino dos respectivos estômagos.

²²⁸ Para Panayotakis (1995, 09), Petronio lida aqui com uma "justaposição mímica entre ilusão e realidade".

2.2. Prostíbulo (Sat.6-8)

Este episódio tem início com o absurdo-cômico — *urbanitate tam stulta* — com que se depara o leitor diante da indagação feita por Encólpio a fim de localizar a pousada perdida:

[...] *Itaque quocumque ieram, eodem reuertebat, donec et cursu fatigatus et sudore iam madens accedo aniculum quandam, quae agreste holus uendebat, et:*

— *Rogo — inquam — mater, numquid scis ubi ego habitem? Delectata est illa urbanitate tam stulta et:*

— *Quidni sciam? — inquit, consurrexitque et coepit me praecedere.*

(Sat.6.4-7.1: «Assim, para onde quer que eu fosse, voltava para o mesmo lugar até que, não só cansado pela corrida, mas também já molhado de suor, me aproximo de uma certa velhinha que vendia verduras bravas:

— Por gentileza, senhora, por acaso sabe onde eu poderia morar?

Divertida com aquela brincadeira tão estúpida, ela disse:

— Por que eu não saberia? — e, erguendo-se, pôs-se a guiar-me.»)

Muitos são os elementos inesperados e exagerados que o leitor encontra nesse trecho. Em primeiro lugar, conte-se o fato da perda do caminho de casa; depois, a abordagem de uma velha, para auxílio numa questão em que era evidente não poder ajudar²²⁹; em terceiro lugar, o fato de a velha aparentemente saber onde Encólpio estava alojado. Tão inesperada era a resposta afirmativa da velha — o que comprova o absurdo da indagação — que Encólpio a considera acima das forças humanas, atribuindo-lhe uma qualidade que logo em seguida veremos contrastar com a verdadeira natureza de seus atos — *aniculae insidias* (Sat.8.4: «as patifarias da velhinha»):

Diuinam ego putabam [...]

(Sat.7.3: «acreditava eu que fosse uma divindade [...] »).

Na verdade, a figura da velha é construída de modo contraditório: em primeiro lugar, o diminutivo *anicula* suporta um matiz de afetividade e respeitabilidade que não é coerente com a personagem, mas é coerente com os enganos inesperados que guarda o submundo por onde

²²⁹ Walsh (1970, 87) vê nesta passagem uma paródia da *Eneida*: “assim como Enéias foi guiado até Cartago por sua mãe Vênus, da mesma forma essa *mater* mostra o caminho para Encólpio — a um bordel local”.

viajam os protagonistas; além disso, é enganosa também a postura que tem quando do encontro com Encólpio, pois o trabalho — *agreste holus uendebat* — também contrasta com sua verdadeira atividade de agenciadora de fregueses para o bordel, isto é, a ocupação de *lena*.

Todavia, é forçoso aceitar que, segundo as características de Encólpio, que se revelarão pela primeira vez na discussão com Ascilto, a velha nada mais fazia senão falar com precisão ao indicar naquele local a moradia do jovem. Na verdade, existe uma ambigüidade importante no discurso da velha,

— *Hic — inquit — debes habitare.*

(*Sat.7.1*: «— É aqui — disse ela — que deve morar»),

em que o verbo *debes* assume papel decisivo, de acordo com seus significados possíveis, isto é, com a idéia de possibilidade ou com a idéia de obrigação: a idéia da possibilidade descarta a noção de divindade atribuída a ela por Encólpio, e a idéia de obrigação ratifica as características infames do estudante.

O passeio pelo prostíbulo — *loco tam deformi*²³⁰ (*Sat.7.5*: «lugar tão impróprio») — assinala o submundo como cenário do *Satíricon*, com a freqüência dos tipos mais rebaixados da sociedade: a velha vendedora de verduras (*Sat.6.4*: *aniculam quandam, quae agreste holus uendebat*²³¹), as habitantes e os freqüentadores do prostíbulo (*quosdam inter titulos nudasque meretrices furtim spatiantes*²³²), o velho libidinoso (*Sat.8.3*: *prolato peculio coepit rogare stuprum*²³³), enfim um bando de indivíduos bêbados ou dopados:

adeo ubique omnes mihi uidebantur satureum bibisse.

(*Sat.8.4*: «e, principalmente, me parecia que todos haviam bebido daquele afrodisíaco.»).

Todavia, dois detalhes parecem inexplicáveis nessa jornada de Encólpio e Ascilto, a não ser que não só os tomemos como

²³⁰ Esquecido seu próprio caráter, é de notar-se que Encólpio avalia o lupanar como contrário aos bons costumes.

²³¹ *Sat.6.4*: uma certa velhinha, que vendia verduras bravas.

²³² *Sat.7.3*: [vi] entre certos cartazes e prostitutas nuas uns transeuntes furtivos. Como salienta Díaz y Díaz (1984, 14, nota 01), os prostíbulos tinham à porta um cartaz com o nome das mulheres disponíveis. Também, segundo esse autor, é preciso reparar no destaque dado às *nudas meretrices*: só as prostitutas de baixa categoria se exibiam nuas.

²³³ *Sat.8.3*: com o dinheiro na mão pôs-se a buscar violar-me. É preciso ver o matiz de violência e violação sexual no trecho em questão.

realmente são e merecedores, portanto, de figurar entre os freqüentadores do prostíbulo, e que também reconheçamos que o narrador procederia a fim de despistar a verdadeira trajetória dos protagonistas, como por exemplo:

Tarde, immo iam sero intellexi me in fornicem esse deductum.

(Sat.7.4: «Tarde, muito tarde entendi que eu havia sido levado para a zona.»).

Se, por um lado, o leitor poderia perguntar-se, desconfiado da estupidez de Encólpio, por que ele entrara no prostíbulo, ou, uma lá dentro, ao invés de dar meia-volta e sair por onde entrara, resolvera percorrer todo o lupanar em busca de outra saída,

[...] *operui caput et per medium lupanar fugere coepi in alteram partem*
[...]

(Sat.7.5: «[...] cobri a cabeça e, pelo meio do lupanar, empreendi a fuga para uma outra parte [...]»),

por outro lado, é notável como, absurda ingenuidade incoerente com as características de Ascilto, este incorre no mesmo tipo de engano cometido pelo amigo, isto é, se Encólpio toma a velha por uma «*mater* (Sat.7.1) *diuina* (Sat.7.2), Ascilto toma seu *stuprator* por um homem decente:

[...] *accessit ad me pater familiae et ducem se itineris humanissime promisit.*

(Sat.8.2: «Um pai de família aproximou-se de mim e gentilmente se ofereceu para guiar meu caminho.»).

É preciso notar, também, que essa coincidência não passara despercebida a Encólpio, que comenta ironicamente:

[...] *putares ab eadem anicula esse deductum.*

(Sat.7.4: «Daria para pensar que ele tivesse sido guiado pela mesma velha.»).

Acresce que Encólpio não parecia estar muito preocupado com o fato de haver caído naquele antro, uma vez que, ao deparar com Ascilto, ele encontra ânimo para cumprimentá-lo rindo:

Itaque ut ridens eum consalutauí [...]

(Sat.7.5: «Assim, quando eu, rindo, o saudei cordialmente [...]»).

Além disso, seria impossível que os jovens fossem levados àquele lugar enganados, pois não só Encólpio afirma estranhar os lugares por onde passava com a velha,

[...] *subinde ut in locum secretiorem uenimus [...]*

(Sat.7.2: «[...] logo depois, quando chegamos a um local bastante retirado [...]»),

mas também Ascilto sabia ser desconhecido o itinerário trilhado pelo *pater*

Vita periculosa

familiae:

Per anfractus deinde obscurissimos egressus in hunc locum me perduxit [...]

(*Sat.* 8.3: «Depois, tendo ganhado uns desvios totalmente confusos, me arrastou para este lugar.»).

Aproveitando a discussão elaborada por Panayotakis (1995, 14), uma explicação plausível seria a de que a justificativa de Ascilto fosse falsa, uma vez que ele estivera molestando Gitão antes do encontro com Encópio no bordel. Nesse sentido, se fosse válido considerar a mentira de Ascilto, seria plausível acreditar que ele contava uma história exagerada a Encópio, claramente inventada, mas que ele não esperava que ocorresse quase da mesma forma justamente com Encópio, decorrendo dessas circunstâncias uma boa dose de comicidade. Mas, de qualquer forma, então, ficaríamos sem saber o que fazia Ascilto no bordel e como ele fora parar lá. A meu ver, contudo, estamos diante de uma mentira não de Ascilto, mas de Gitão, como examinaremos adiante, e de uma coincidência exagerada, paródia de verossimilhança, produto que, puramente literário, é fonte de comicidade pela impossibilidade lógica de ocorrer segundo os padrões mais rígidos da realidade, tendo tudo acontecido exatamente como figura na narração posterior de Encópio.

Em suma, o episódio do prostíbulo marca a permanência dos protagonistas na imoralidade do submundo do *Satíricon*. Quanto ao grotesco aqui fica por conta da oposição flagrante entre a imagem ideal de uma *anícula* e a imagem real da *lena* revelada que habita esse submundo, que não é mais nem menos repulsivo que outros ambientes encontrados no *Satíricon*, como se pode verificar pela relação interpessoal dos jovens, que veremos a seguir no episódio da pousada, ou o ambiente do *porticus*, na primeira parte, ou o do *forum*, que encerra este trecho.

2.3. Pousada (Sat.9-11)

Fora do lupanar, encontramos o primeiro exemplo das relações interpessoais do grupo formado por Encólpio, Ascilto (os *scholastici*) e Gitão. De acordo com as partes remanescentes do *Satíricon*, elas não são nada amigáveis, como teremos oportunidade de observar. Na verdade, temos um triângulo amoroso rebaixado, composto apenas por indivíduos do sexo masculino: Encólpio e Ascilto vivem às turras por causa do amor de Gitão. Como vimos, esse relacionamento homossexual entre os jovens pode ser considerado resultado — por inversão e exagero — da paródia do casal heterossexual do romance grego de amor.

A função de Gitão nesse triângulo parece ser o de participante passivo, como teremos oportunidade de comprovar em outros episódios. Neste, vamos encontrá-lo em atitude feminina, eis a inversão, como uma verdadeira «dona de casa»:

Cum quaererem numquid nobis in prandium frater parasset, consedit puer super lectum et manantes lacrimas pollice extersit.

(Sat.9.2: «Como eu quisesse saber se o irmão nos havia preparado algo para o almoço, o garoto sentou-se no leito e, com o polegar enxugou as lágrimas que brotavam.»).

Essa atitude feminina é seguramente exacerbada, pois Ascilto, durante o assédio que praticara contra o jovem, como este mesmo conta a Encólpio,

— *Tuus — inquit — iste frater seu comes paulo ante in conductum accucurrit, coepitque mihi uelle pudorem extorquere.*

(Sat.9.4: «Esse teu irmão, ou camarada, agora há pouco veio à casa que alugamos e começou a querer tentar-me o pudor à força.»),

ironicamente compara-a às atitudes de Lucrecia, lendário modelo romano de pudor:

— *Cum ego proclamarem, gladium strinxit et: — Si Lucretia es — inquit — Tarquinius inuenisti.*

(Sat.9.5: «— Como eu gritasse, ele puxou o gládio e disse: — Se és Lucrecia, encontraste teu Tarquínio.»).

É preciso observar que existe nesse trecho um rebaixamento das tradições não só literárias como também morais com a

referência à lenda que, mais que cristalizar um modelo de comportamento, embasa a própria criação da república romana. De passagem não se deve desprezar a imagem obscena que se obtém a partir da expressão *gladium strinxit*, metáfora do membro sexual masculino e do assédio praticado por Ascilto. Como se disse acima, julgo que o assédio nada mais seja que uma invenção de Gitão no papel da «moça molestada», Lucrecia mesmo, como resolvera criar. Não me parece plausível, por um lado, que Ascilto, tendo fugido das discussões que se travavam no pórtico, tenha encontrado o caminho até o cômodo alugado, tenha assediado Gitão e depois tenha ido parar no lupanar. Por outro lado, o paradigma do comportamento de Lucrecia é fundamentalmente o oposto daquele que adota Gitão, em várias ocasiões no *Satíricon*. É pouco provável que Ascilto tentasse o pudor de Gitão sem que este capitulasse prontamente ao invés de guardar-se e relatar posteriormente o caso àquele a quem seria fiel. São muitas as passagens em que Gitão aceita a corte — e até mais — de outro que não Encópio, como por exemplo quando sem protestar dorme com Ascilto, que o tirara dos braços de Encópio (*Sat.*79.9); quando aceita acompanhar Ascilto²³⁴; quando, por três vezes, se insinua para Eumolpo (*Sat.*92.3;93.4; 98.7-8). Mesmo com mulheres o fato ocorre, e.g., com Paníquis (*Sat.*25-26) e com Trifena (*Sat.*113). Além disso, parece agradar a Gitão o comportamento teatral, sobretudo quando ele está em questão como vértice do triângulo amoroso, como ocorre antes de abandonar Encópio em favor de Ascilto, numa cena em que se atira aos pés dos litigantes oferecendo sua cabeça para aplacar aquela ira (*Sat.*80.4); ou como acontece quando encena o suicídio com a navalha sem gume (*Sat.*94.12) a fim de resolver as pendências entre Encópio e Eumolpo.

Na discussão que decorre desse assédio — *turpissima lite* (*Sat.*10.3: «discussão das mais indignas») — a natureza dos jovens será denunciada pelos próprios discursos, povoados pelos mais infamantes impropérios. É preciso lembrar que, ambivalentemente, cada impropério não só denuncia (mesmo que com uma mentira) um procedimento daquele a quem se destina, como também revela a categoria de quem o pronuncia. Temos, pois as palavras de Encópio:

²³⁴ O grande prazer de Gitão parece ser o de não ter pudor de trair o companheiro, pois uma vez com Ascilto, vai traí-lo fugindo novamente para os braços de Encópio.

— *Quid dicis — inquam — muliebris patientiae scortum, cuius ne spiritus purus est?*

(Sat.9.6: «— Que diz — falei eu — seu puto, manso como uma mulher, de quem nem o hábito se salva?»),

ao que responde Ascilto:

— *Non taces — inquit — gladiator obscene, quem de ruina²³⁵ arena dimisit? Non taces, nocturne percussor, qui ne tum quidem, cum fortiter faceres, cum pura muliere pugnasti, cuius eadem ratione in uiridario frater fui, qua nunc in deuersorio puer est.*

(Sat.9.9: «— Você não se cala — falou ele — seu gladiador obsceno, que a arena expulsou por causa da ruína em que está? Você não se cala, assassino noturno, você que nem quando contava com as forças bateu-se com uma mulher decente; você de quem fui irmão, pela mesma razão, lá no parque, como é agora o garoto no albergue.»).

Segundo podemos entender por intermédio de indícios que encontramos espalhados por todo o *Satíricon*, esses impropérios podem ter relação com outras partes da história, inclusive as perdidas, de que restam algumas referências.

Podemos, por exemplo, relacionar o discurso de Encólpio, acusando Ascilto de homossexualismo passivo, com um evento ocorrido num certo *uiridarium* (como Ascilto mesmo se refere em Sat.9.9); talvez possamos ver certa aversão de Ascilto às mulheres no episódio de Quartila,

Cum Ascylltos grauatus tot malis in somnum laberetur, illa quae iniuria depulsa fuerat ancilla [...]

(Sat.22.1: «Como Ascilto, extenuado por tantos males, se entregasse ao sono, aquela escrava que fora por ele repelida com uma injúria [...]»),

e ainda a idéia de passividade²³⁶ no episódio da cidade grega:

— *Itaque statim inuenit auxilium; nescio quis enim, eques Romanus, ut aiebant, infamis, sua ueste errantem circumdedit ac domum abduxit, credo, ut tam magna fortuna solus uteretur.*

(Sat.92.10-11: «— Assim ele²³⁷ imediatamente encontrou ajuda, não sei de quem, um cavaleiro romano, como diziam, de má fama, colocou sua roupa em volta do rapaz que vagava e levou-o para casa, acho, para que só ele aproveitasse tão grande fortuna.»),

embora nesta passagem Eumolpo se refira provavelmente ao *eques romanus* como passivo.

²³⁵ Segundo Walsh (1967, 138-9), deve-se ler nesta passagem, em vez de «*de ruina*», «*meridiana*». *Meridiana arena* era o jogo de gladiadores em que a execução ocorria num espetáculo ao meio dia. Nesse jogo, um gladiador armado luta com um desarmado. O lutador armado, fatalmente o vencedor, é desarmado logo que mata seu oponente e é logo confrontado com um outro gladiador armado, e assim sucessivamente.

²³⁶ Ascilto deixa-se vestir e levar-se pelo *eques Romanus*.

²³⁷ Eumolpo fala de Ascilto.

Vita periculosa

O discurso de Ascilto é mais rico de referências. Podemos relacionar as expressões *gladiator obscene, quem de ruina harena dimisit* e *nocturne percussor* com uma declaração do próprio Encólpio no episódio da cidade grega:

— *Effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi, ut inter audaciae nomina mendicus, exul, in deuersorio Graecae urbis iacerem desertus?*

(Sat.81.3: «— Escapei da justiça, venci na arena, matei meu hospedeiro [...] »)

Já a expressão *ne tum quidem, cum fortiter faceres, cum pura muliere pugnasti* podemos relacioná-la com o episódio de Circe:

Itaque tunc primum Dorida uetus amator contempsit.

(Sat.126.18: «Foi então que, pela primeira vez, deixei de lado Dóris, meu antigo amor.»).

O nome dessa antiga amante de Encólpio, Dóris, que não sabemos quem foi nem se e quando aparece no *Satíricon*, é significativo: segundo Schmeling (1969b, 06), parece indicar não um nome específico, mas um nome genérico de prostituta; talvez, como entendo, um «nome de guerra» muito adotado entre prostitutas. Dessa forma, podemos concluir que, até onde alcançamos investigar, o impropério de Ascilto não é destituído de fundamento.

2.4. Mercado (Sat.12-15)

O episódio do mercado (*forum*, Sat.12.1) repete o motivo condutor do *Satíricon*, isto é, na viagem pelo submundo, a exposição da sordidez humana, transformada criticamente em motivo cômico por meio da organização que se impõe com a adoção de elementos que, pode-se dizer, tangenciam o grotesco em sua constituição. Literariamente, uma inversão de perspectivas mostra que o leitor nem sempre sente simpatia por modelos de conduta, como os dos heróis clássicos.

Como veremos, Petrônio funda a comicidade lançando mão de aspectos como os seguintes:

- a penúria dos *scholastici*;
- a estupidez de Encólpio;
- a cena do litígio entre os jovens e o casal de camponeses;
- a desfaçatez de Ascilto.

Por outro lado, fica patente a elaboração de um retrato da sordidez humana, parte de um retrato mais amplo, que corresponde à desfiguração do homem revelada pelo conjunto do *Satíricon*, obtido não só por intermédio da descrição do cenário do mercado e de seus freqüentadores, como também por meio da representação da intervenção dos aproveitadores inescrupulosos contra os igualmente inescrupulosos *scholastici*.

Parece claro que a comicidade do episódio se baseia em algumas oposições, entre as quais tem maior relevo a oposição entre os objetos de desejo dos *scholastici* e dos *rustici*, isto é, respectivamente *tunica* (Sat.13.1: *mendici spoliium*; Sat.14.7: *pannuciam ne centonibus quidem bonis dignam*²³⁸) e *pallium* (Sat.12.2: *splendor uestis*; Sat.14.7: *pretiosissimam uestem*²³⁹). Na verdade, existe também uma

²³⁸ Sat.13.1: «despojo de um mendigo».

Sat.14.7: «um trapo inútil até mesmo para centões que prestem».

²³⁹ Sat.12.2: «o esplendor da roupa».

Sat.14.7: «uma roupa valiosíssima».

aparente inversão entre a categoria social das personagens e a qualidade de seu objeto de desejo: enquanto os cavaleiros Encólpio e Ascilto desejam a túnica vulgar, aos *rustici*, plebeus, apetece o magnífico manto. Acontece que, por intermédio de uma aproximação de elementos incongruentes, qual seja, a túnica esfarrapada forrada de moedas de ouro, a relação valorativa dos objetos de desejo se inverte, e os protagonistas passam a opor-se ao senso comum ao tentar trocar o «valioso» *pallium* que detinham pela «ordinária» túnica que estava na posse dos camponeses, fazendo-se, assim, objeto de escárnio daqueles que se encontravam no mercado.

Por situar-se no mercado, caracterizado desde logo como submundo, imagem de decadência, não só pelo tipo de gente que o freqüentava — *aduocati tamen iam paene nocturni* (Sat.15.2) — como também pelo próprio cenário:

Veniebamus in forum deficiente die, in quo notauimus frequentiam rerum uenialium, non quidem pretiosarum sed tamen quarum fidem male ambulans obscuritas temporis facillime teget.

(Sat.12.1: «Chegamos ao mercado no fim do dia. Ali encontramos uma porção de coisas à venda, na verdade de pouco valor, embora o escuro da hora encobrisse facilmente a qualidade delas.»),

julga-se que todo o episódio, e sobretudo a cena principal, a do litígio entre os dois jovens e o casal de camponeses, tenha ligações genéticas com os contos milesianos (Walsh, 1970, 88) e com o mimo (Panayotakis, 1995, 20-31).

Nesse cenário, a ocorrência de termos que indicam «obstáculo à visão», como *deficiente die* e *obscuritas*, parece contribuir sobremodo para a noção de ilicitude que será a tônica de todos os procedimentos deste episódio.

Revela-se nesse episódio um curioso jogo entre a quebra e a manutenção da ordem. O princípio de tudo está no roubo do *pallium* — transgressão da ordem —, na ocultação de moedas de ouro no forro da *tunica* e sua perda num lugar qualquer, não determinado no *Satíricon* (Sat.12.5: *in solitudine*²⁴⁰). Em sua cômica estupidez²⁴¹, Encólpio acredita que

²⁴⁰ Sat.12.5: «num lugar deserto».

²⁴¹ Mais de uma vez chamado de *homo stultissimus* (e.g. Sat. 10.1; 65.5), Encólpio parece ter a estupidez como uma de suas características, traço que aparece, por exemplo, em passagens como Sat.7.1, em que pergunta a uma desconhecida onde estava alojado; Sat.24.2, em que não entende o jogo de palavras entre *cinaedus* e *embasicoetan*; Sat.65.4-5, em que, temendo que fosse o pretor, quer fugir de

eles possam reaver a túnica por meio dos procedimentos legais, isto é, dentro da ordem, idéia prontamente rechaçada por Ascilto que, mais esperto, sabe que, pela sua própria condição de estranhos ao lugar, como também pelas próprias características do ser humano em geral, não têm chance alguma de se saírem bem daquela forma. Na verdade, como um verdadeiro lugar comum — o poder do dinheiro frente à lei — os versos de conteúdo altamente moralizante²⁴², que recita com fingida convicção revelam, também comicamente, seu caráter oportunista e hipócrita, pois se aplicariam absurdamente a eles mesmos:

*Quid faciant leges, ubi sola pecunia regnat,
aut ubi paupertas uincere nulla potest?
Ipsi qui Cynica traducunt tempora pera,
non nunquam nummis uendere uera solent.
Ergo iudicium nihil est nisi publica merces
atque eques in causa qui sedet, empti probat.*

(Sat.14.1: «Que podem fazer as leis, onde o dinheiro reina só, ou onde nenhuma falta de recursos pode vencer? Mesmo aqueles que atravessam os tempos com o bernal cínico, muitas vezes costumam vender a verdade em troca de moedas. Portanto, não existe outro juízo senão a mercancia pública e o cavaleiro que se aplica a uma causa, aprova a negociata.»)

Todavia, para seguir a ordem, devem comprar a *tunica*, mas em razão da penúria extrema e permanente a que estavam submetidos esses estudantes errantes,

*Sed praeter unum dipondium, quo cicer lupinosque destinaueramus
mercari, nihil ad manum erat.*

(Sat.14.3: «Mas além de um único duplo asse, que já destináramos à compra de grão de bico e tremoços²⁴³, não havia nada à mão.»),

o único meio de auferir algum dinheiro para comprá-la de volta era vender o *pallium* rapidamente, para o que precisavam baixar drasticamente seu preço, procedimento que estaria dentro da ordem. No entanto, a venda do *pallium* cria um sério embaraço para os estudantes, pois, de acordo com a ordem,

Habinas; Sat.80.6, em que deixa Gitão escolher com quem seguiria, certo de que o escolhido seria ele; Sat.92.4, em que admite por sua iniciativa um companheiro, Eumolpo, que pode vir a ser seu rival no amor de Gitão.

²⁴² Segundo Paratore (1933, 42), essa “repentina intrusão dos versos coopera muito com o cômico, pois Ascilto se põe a declamar com evidente intenção caricatural; ele assume a máscara do moralista para tornar mais saboroso e arguto o seu expediente”. Há que se considerar também nesta passagem o contraste entre a ridícula situação farsesca do mercado e os axiomas moralizantes recitados por Ascilto.

²⁴³ É possível haver um jogo de palavras com o sentido figurado de *cicer*, «homem do povo» (Horácio, *Ars Poetica* 249: *fricti ciceris ... et nucis emptor*) (cf. Faria, 1967, s.v.; Gaffiot, 1984, s.v.; Glare, 1985, s.v.) e *lupinus*, termo ligado a *lupus*, respectivamente com relação aos *rustici* e aos *praedones*?

seus verdadeiros donos o reconhecem e o reclamam à viva voz e, como os *scholastici* não pudessem ficar atrás e com isso perder a oportunidade de reaver a *tunica*, se vêem obrigados a também reclamar a sua parte, procedimento também dentro da ordem, causando paradoxalmente uma quebra da ordem natural, isto é, um desequilíbrio aparentemente ridículo de pretensões — *sed nullo genere par erat causa* (*Sat.*14.7: «Mas de jeito algum era parelha a discussão») — e originando o riso generalizado dos que freqüentavam o mercado. A cena em que se vêem esses movimentos equivaleria hoje ao que chamamos «comédia-pastelão», não incomum no *Satíricon*, como veremos, por exemplo, no episódio da cidade grega, na disputa entre Eumolpo e os *insularii* ou na queda de Enotéia no episódio de Circe. Como, por exemplo, comenta Panayotakis (1995, 23) acerca do reconhecimento do camponês estabelecido por Encópio e Ascilto, “poder-se-iam visualizar as caretas de maravilhamento, surpresa e espanto sendo gradualmente expressas na face das pessoas como atores mímicos que divertiam sua audiência com a distorção de seus traços faciais”. Caracterizam essa cena as atitudes extremas, embora dentro da ordem, das partes envolvidas, representadas pelos gritos e puxões nas peças disputadas. Por outro lado, a atuação de inescrupulosos aproveitadores — *aduocati tamen iam paene nocturni* (*Sat.*15.2) —, vai agravar a situação, pois esses pretendem a posse do *pallium* disputado, aparentando estar dentro da ordem, mas na verdade planejando sua transgressão:

Etsi rustico mulierique placebat permutatio, aduocati tamen iam paene nocturni, qui uolebant pallium lucri facere, flagitabant uti apud se utraque deponerentur ac postero die iudex querelam inspiceret. 3 Neque enim res tantum, quae uiderentur in controuersiam esse, sed longe aliud quaeri, quod in utraque parte scilicet latrocinii suspicio haberetur [...] 5 Ceterum apparebat nihil aliud quaeri nisi ut semel deposita uestis inter praedones strangularetur, et nos metu criminis non ueniremus ad constitutum.

(*Sat.*15.2-5: «Ainda que a troca agradasse ao camponês e à mulher, os advogados, isto é, ladrões noturnos, que queriam obter lucro com o manto, exigiam que ambas as peças fossem retidas e no dia seguinte um juiz examinaria o caso. A questão não era apenas a dos objetos que pareciam estar em litígio; o caso era bem outro, porque sobre ambas as partes parecia pairar a suspeita de roubo. [...] De resto, parecia que o caso não era outro senão que, uma vez depositada a roupa, ela seria abafada entre os ladrões e nós, com medo da acusação de roubo, não compareceríamos à audiência.»)

Um dos efeitos literários obtidos com a representação desse jogo de alterações da ordem é a manipulação de uma

das leituras, isto é, a atração pelo que normalmente deveria afastar: com a intervenção desses *nocturni*²⁴⁴ é possível entender que o leitor passe a encarar os estudantes, seres essencialmente desprezíveis, com (maior) simpatia. A consequência de tal efeito nessa leitura, seria a subversão à ordem natural da literatura, bem diferente da função moralizante de um escritor satírico, pois o leitor passaria a dirigir sua simpatia não para um herói como Ulisses ou Enéias, mas para um anti-herói da categoria de Encólpio. Todavia, o estado de conservação do *Satíricon* não nos permite afirmar que os *scholastici* tenham sido bem sucedidos na empresa, já que não há qualquer referência no texto a que tenham dividido as moedas ou as tenham de alguma forma gastado. Em razão da expressão *ut putabamus* empregada na conclusão do episódio, penso sobretudo que tenham sido logrados e, efetuada a troca, os tacanhos *rustici* tenham levado a melhor, ficando não só com as moedas, talvez já anteriormente retiradas do forro da túnica, como com o *pallium*:

*et recuperato, ut putabamus, thesauro in deuersorium praecipites
abimus, praeculisque foribus ridere acumen non minus cocionum
quam calumniantium coepimus, quod nobis ingenti calliditate pecuniam
reddidissent.*

*Nolo quod cupio, statim tenere,
nec uictoria mi placet parata.*

(*Sat.*15.8-9: «E, recuperado, como pensávamos, nosso tesouro precipitamo-nos para a pousada e, a portas fechadas, ficamos a rir da esperteza não menos dos corretores que dos nossos adversários, que nos haviam devolvido o dinheiro com enorme astúcia.

Não quero ter imediatamente o que desejo,
e não me apraz uma vitória preparada.»).

Dessa forma, na mudança de episódio (pois logo se iniciará o episódio de Quartila, com a visita da sacerdotisa ao albergue onde se hospedavam os jovens), os estudantes continuam os

²⁴⁴ Um desses *nocturni* revela traços ligados ao corpo grotesco, que contribuem para salientar sua aparência sinistra:

[...] *nescio quis ex cocionibus, caluus, tuberosissimae frontis, qui
solebat aliquando etiam causas agere* [...]

(*Sat.*15.4: «[...] não sei qual dos corretores, um careca, com a testa toda encaroçada, que às vezes costumava defender umas causas [...]»),

Nesse sentido, saliente-se sua calvície, característica típica de personagens burlescas do mimo, e as formações na testa à maneira de apêndices. Segundo Panayotakis (1995, 29), combinando o traço mímico da calvície e as características jurídicas de um *cocio*, o leitor entende imediatamente que as seguintes e as prévias intervenções dos *cociones* não são mais que falsos procedimentos a fim de enganar e roubar o valioso *pallium*.

mesmos, tão miseráveis quanto antes, não resolvida a questão de sua penúria.

Às portas do episódio de Quartila, é preciso fazer um resumo do que nos foi mostrado até aqui no *Satíricon*: retórica e corrupção, vielas escuras e prostituição, homossexualismo, fingimento, violência, rebaixamento de tradições culturais e morais; as personagens que figuram junto aos protagonistas são suspeitas: o retor incompetente e hipócrita, a velhinha que pratica o lenocínio, o *pater familiae* libidinoso, *aduocati* ladrões. Como sabemos, o *Satíricon* continuará a nos brindar com elementos e personagens desse tipo, que na verdade é a sua tônica. O submundo em narrativa de ficção em prosa aparece como entretenimento, destituído de moralismos e didatismo, com um claro esforço literário para que sua composição não recaia num processo puramente condenatório; a viagem de um ambiente cultural rebaixado como o do pórtico diretamente para um ambiente de total precariedade moral, como o do prostíbulo, é sintomático: não importa que tipo de atividade se exerça, tudo tem seu avesso, e o ambiente do mercado, com os tipos de aproveitadores que se apropriam — ou fingem apropriar-se — do processo da justiça, nada mais faz que comprová-lo. No entanto, como tudo tem um avesso, nem sempre quem pensa enganar engana mesmo, e os protagonistas podem ter saído do mercado de mãos abanando. Um procedimento desses em literatura, atividade tradicionalmente marcada pela contenção, marcada pelo apego a cânones, deveria polemizar o cenário cultural entre os romanos. Comparado a obras como a de Homero, Vergílio, para ficar apenas na poesia épica clássica tantas vezes parodiada, o *Satíricon* deveria ser considerado no mínimo extravagante, desarrazoado, absurdo. Numa denominação moderna, grotesco.

3. O tratamento de Quartila (Sat. 15-26)

Dentre as possibilidades de leitura desse episódio, podem-se salientar a leitura baseada na (a) comicidade, na (b) sordidez das relações humanas e na (c) exposição da hipocrisia humana em aspectos vinculados à religião e à moral.

No tocante à comicidade, a inversão da perspectiva esperada desempenha papel fundamental. Com isso sublinham-se três aspectos principais: (i) os enganos de Encólpio, (ii) a tentativa de cura do mal que aflige Quartila por meio da intervenção de Encólpio, impotente²⁴⁵, e sobretudo (iii) as formas do ritual de cura. Como salienta Slater (1990, 45), “a despeito do ameaçador tom do sadismo, a comédia dessa cena é efetiva”. Acerca do grotesco, é preciso lembrar ainda, com Torres-Robles (1992, 399), que aspectos sórdidos e repulsivos, indecência e brutalidade, escárnio, cinismo, demonismo — todos presentes neste episódio — são aspectos sombrios capazes de, contraditoriamente, produzir riso.

No exame da sordidez das relações humanas, o leitor do *Satíricon* defronta-se com o submundo romano, no qual medram a violência, a devassidão, a inversão sexual, a perda da dignidade.

A questão da exposição da hipocrisia relacionada à religião e à moral liga-se à pintura de um quadro em que a religião se encontra entregue aos mais desprezíveis grupos da sociedade. Nesse quadro, como um verdadeiro *leitmotif*²⁴⁶ do *Satíricon*, percebe-se que a trajetória do mundo se vai desagregando e que o homem representado se vai desfigurando, isto é, vai perdendo a dignidade e com isso seu próprio sentido de existir. Para Buffard (1993, 22), a perda da crença numa ordem estabelecida e segura da sociedade é um dado próprio de um autor que se

²⁴⁵ Não só se consideram as incongruências, como também elas se colocam entre extremos como a frieza de Quartila e a impotência de Encólpio.

²⁴⁶ Parece haver sempre um rebaixamento dos sentimentos idealistas humanos: se o ser humano não se distancia de sua simples condição animal, tudo na existência humana se resume em comida e sexo.

encontre vinculado ao grotesco. Segundo Walsh (1970, 91), “por intermédio de Quartila, Petrônio projeta um escarnecedor ataque a cultos e atitudes religiosas”, que paradoxalmente aparece no próprio discurso — hiperbólico — da sacerdotisa:

Vtique nostra regio tam praesentibus plena est numinibus ut facilius possis deum quam hominem inuenire.

(*Sat.* 17.5: «De resto, nossa terra oferece uma tal assistência de divindades que é muito mais fácil encontrar um deus que um homem.»).

Penso que o objeto de Petrônio não seja mostrar-se a favor ou contra a religiosidade propriamente dita, mas apontar aqueles que se apropriam dela arrogando-se o direito de intermediários entre o ser humano e a divindade. Não se mostra moralista, mas pragmático, exibindo uma mistura de aspectos que a religiosidade não é capaz de conter. Petrônio torna patente a degradação da religião ao transferi-la do elevado, espiritual, ideal e abstrato para o material e corporal (Torres-Robles, 1992, 401). Penso ser esse o lado sério da obra de Petrônio, que, às vezes quase imperceptível, acompanha sempre o quadro humorístico e paródico, este em primeiro plano.

Petrônio choca e diverte seu público ao mesmo tempo. Para exprimir esse seu modo de divisar o mundo, que assume proporções extraordinárias, aberrantes, excêntricas, transgressivas, chega a lançar mão de velhas tradições como a dos mimos (Panayotakis, 1995, 31-51), que, sabe-se, freqüentemente eram deveras obscenos e ultrajantes e estavam ligados à vulgaridade e obscenidade de situações cômicas indecorosas e sensacionalistas em geral²⁴⁷ (Costa, 1978, 24-9). O episódio de Quartila mostra-se obsceno, com danças e canções, gestos premeditados e riso de diversas naturezas, ao lado de sexo e violência (Panayotakis, 1995, 40). Esse episódio, contudo, não deve ser considerado pornográfico, pois, como observa Slater (1990, 40), ao invés de mostrar um admirável desempenho sexual dos jovens, apenas reporta malogro, frustração, impotência, e, acrescentando com Cameron (1970, 409), mais que excitantes,

²⁴⁷ A respeito dessas características dos mimos, é particularmente interessante o comentário de Costa (1978, 27): “De caráter cômico, realista e grosseiro, explorava o mimo o gosto popular pelo escandaloso. Atestam sua impudência Ovídio, na época de Augusto, o poeta Marcial, do primeiro século depois de Cristo, o qual se escusa de seus epigramas licenciosos alegando destinarem-se eles aos «Floralia» [...]”

essas cenas são vistas como divertidas.

Todos esses aspectos, muitas vezes contraditórios e exagerados, vêm mesclados uns aos outros, e cada um dos traços que compõem essa mescla contribui para a formação de um conjunto que pode então ser considerado grotesco, cuja investigação pode tomar por *guia* a personagem Quartila, a figura central desse episódio.

Quartila, logo que é apresentada ao leitor, mostra-se uma mulher aparentemente compenetrada e que sofre por algum motivo desconhecido para os jovens:

[...] *intrauit ipsa, una comitata uirgine, sedensque super torum meum diu fleuit.*

(*Sat.* 17.1: «[...] a própria [Quartila] entrou, acompanhada de uma mocinha, e sentando-se sobre a minha cama, chorou durante bastante tempo.»).

Porém, no decorrer do episódio, revela-se o contraste: Quartila é uma “obscena mulher de posses, a caçadora predatória cujos segredos *não eram conhecidos por mais de mil homens*”²⁴⁸ (Walsh, 1970, 91), libidinosa e extremamente agressiva, isto é, da maneira como é desenhada, torna-se um monstruoso desvio de um modelo humano coerente com o papel de uma sacerdotisa.

Como de costume, já que muitas vezes podemos estabelecer relações entre o nome da personagem e suas características, sejam físicas, sejam psicológicas, é preciso atentar para o nome «Quartila». Acerca desse nome indiscutivelmente latino (Walsh, 1970, 89), dois autores resumem boas interpretações com relação a seu vínculo com as características da personagem. Schmeling (1969b, 07) pensa que, com esse nome, Petrônio quis referir-se a uma “prostituta de um *quadrans*”²⁴⁹, que sofre de *tertiana*, moléstia que ataca a cada três dias, isto é, há três dias não mantém relações sexuais, abstinência insuportável que lhe causa o *delirium tremens*. Para Walsh (1970, 90), esse nome, derivado de *Quarta* (Ernout, 1950, 210) pode ser paródia do nome da imperatriz Otávia, derivado de *octo*. É bem verdade que não há uma identificação rigorosa, como bem observa Walsh, baseando-se em outras relações entre personagens fictícias

²⁴⁸ *Sat.* 17.9: *quae uix mille homines nouerunt.*

²⁴⁹ “Cícero, *pro Caelio* 26, refere-se a Clódia como uma *mulier quadrantaria*, e Petrônio aparentemente se refere à mesma coisa” (Schmeling, 1969b, 07, nota 14).

e personagens históricas, tais como Trimalquião e Nero, mas quanto à questão do grotesco parece interessante considerar a cômica redução, dir-se-ia aritmética, do nome *Octavia* para *Quartilla* e, sobretudo, o contraste extremo entre o monstruoso desvio da virtude humana (ou um modelo de devassidão e perversão) que representa Quartila no *Satiricon* e o modelo de virtude de que se revestiria Otávia no sistema referencial de Petrônio, que pode ser auferido por intermédio da resposta que uma das escravas da imperatriz dá a Tigelino durante o interrogatório preparado para macular a honra de Otávia, segundo o testemunho de Tácito:

[...] *ex quibus una, instanti Tigelino, castiora esse muliebria Octaviae respondit quam os eius.*

(*Annales*, 14.60: «[...] uma delas, sob interrogatório de Tigelino, respondeu que os genitais de Otávia eram mais castos que a boca dele»).

Sem dúvida, a alusão à *fellatio* contida nessa resposta, prática sexual especialmente condenada entre os romanos (Veyne, 1986, 44-5), revela a idéia de pudor que se vincula à imperatriz.

De acordo com as características com que Quartila é formulada, a personagem pode ser considerada grotesca. Afinal, o fato de ser uma sacerdotisa de Priapo nas imediações de Cumas traria à lembrança a vergiliana Sibila de Cumas (Walsh, 1970, 89). Dessa forma, existe aqui um rebaixamento de Quartila em relação à personagem épica, consagrada a Apolo. Ademais, sendo frígida, essa sacerdotisa de Priapo beira o absurdo, sobretudo a julgar o quadro cômico que se estabelece quando procura a cura por intermédio de um ritual em que o *remedium* (*Sat.* 18.3) ou a *medicina* (*Sat.* 18.5) é o próprio Encópio, reconhecidamente impotente. Ao lado disso, é preciso considerar a grotesca perspectiva de Quartila, na qual Encópio, Ascilto e Gitão, verdadeiros objetos em seus desígnios, se transformam em “fonte de energia e nutrição²⁵⁰”, uma vez que são eles que fornecem o movimento de todo o ritual, incluindo o casamento final²⁵¹. Na verdade, não se pode desprezar o componente de perversão sexual que se verifica: a mixoscopia. É fato que, durante todo o episódio,

²⁵⁰ Martha Morello-Frosh. La anatomia: mundo fantástico de Virgilio Piñera, *apud* Torres-Robles (1992, 412).

²⁵¹ Considero o casamento como final desse episódio somente em relação ao *Satiricon* remanescente, pois o suplício dos jovens parece ainda continuar.

Quartila parece comprazer-se somente em olhar o ritual, mais que em efetivamente dele tomar parte. Como aponta Slater (1990, 44), nos trechos remanescentes²⁵² do *Satíricon* os contatos sexuais de Quartila se dão apenas em *Sat.* 24.5-7, com Gitão, e em *Sat.* 26.4-5, com Encólpio, ambos tão-somente na forma de tato manual, e não em relações sexuais propriamente ditas, embora valha lembrar a possibilidade de *Sat.* 21.2, com *ballaenaceam uirgam*, representar uma prática sexual de Quartila, ainda que solitária.

O comportamento de Quartila denuncia que ela pretende mostrar-se desequilibrada, ou antes, estudadamente desequilibrada, o que corrobora seu ar demoníaco. Segundo Cèbe (1966, 214), “essa mulher singular vai, sem transição, de um extremo a outro, do desespero ao entusiasmo e do dilúvio de pranto, «choro teatral», ao riso «mímico»”. Segundo essas alterações de humor, é possível detectar pelo menos quatro tipos de riso em Quartila:

- Riso após as lágrimas:

Hilarior post hanc pollicitationem facta mulier basiauit me spissius, et ex lacrimis in risum mota descendentes ab aure capillos meos lenta manu duxit [...]

(*Sat.* 18.4: «Mais risonha depois dessa promessa, a mulher beijou-me ainda mais intensamente, e, saída das lágrimas para o riso, lentamente passou a mão em meus longos cabelos que caíam até a orelha [...]);

- Riso histérico:

Complosis deinde manibus in tantum repente risum effusa est, ut timeremus.

(*Sat.* 18.7: «Depois, batendo palmas ela de repente cai num riso tal que ficamos com medo.»);

- Riso teatral:

Omnia mimico risu exsonuerant [...]

(*Sat.* 19.1: «Aquele riso teatral ressoava por toda a parte [...]);

- Riso gracioso:

Non indecenti risu latera commouit²⁵³.

(*Sat.* 20.7: «Com um riso não totalmente sem graça buliu seus flancos.»).

Assim são suas repentinas mudanças de humor, partindo mesmo da idéia que dela se forma a partir da entrada e do

²⁵² É prudente levar em conta o estado particularmente lacunoso deste episódio a fim de relativizar as conclusões.

²⁵³ Como aponta Slater (1940, 45), não há segurança total de que esse riso seja de Quartila.

discurso da *ancilla Quartillae* (Sat.16.3):

Sed ut primum beneficio Gitonis praeparata nos impleuimus cena, ostium non satis audaci strepitu impulsu exsonuit. Cum et ipsi ergo pallidi rogaremus quis esset: 'Aperi — inquit — iam scies'. Dum loquimur, sera sua sponte delapsa cecidit reclusaeque subito fores admiserunt intrantem.

(Sat. 16.1-2: «Mas tão logo nos fartamos com a refeição preparada pelos cuidados de Gitão, a porta soou graças a uma pancada imperiosa. Como perguntássemos, empalidecidos, quem era, disseram:

— Abram e já saberão.

Enquanto falávamos, o trinco da porta caiu sozinho e as portas antes fechadas permitiram subitamente que entrasse alguém.»);

Ecce ipsa uenit ad stabulum petitque ut uobiscum loqui liceat. Nolite perturbari. Nec accusat errorem uestrum nec punit, immo potius miratur, qui deus iuuenes tam urbanos²⁵⁴ in suam regionem detulerit.

(Sat. 16.4: «Ela mesma virá a este albergue e pede licença para falar com vocês. Não fiquem perturbados. Ela não os acusa pelo seu erro e não deseja puni-los; na verdade ela está admirada: que deus terá trazido jovens tão elegantes a estas vizinhanças?»).

É preciso ter em mente o resultado da entrada da escrava, propiciando um clima misterioso e amedrontador para os jovens, aliás aparentemente minimizado pelo fato de ser uma mulher, menosprezada equivocadamente por eles, como depois se vai ver:

Sed ne quid tristius expectarem, comitatus faciebat. Tres enim erant mulierculae, si quid uellent conari, infirmissimae, scilicet contra nos, quibus si nihil aliud, uiril²⁵⁵is sexus esset.

(Sat. 19.4: «No entanto não esperava que sucedesse algo mais triste, nosso grupo asseguraria isso. Se aquelas três mulherzinhas quisessem tentar alguma coisa certamente estariam impossibilitadas contra nós que, mais não fôssemos, éramos do sexo viril.»).

Encólpio julga-se superior alegando um motivo impossível para ele, isto é, ser do *uirilis sexus*, o que se compreende à farta. Esse menosprezo equivocado representa, enfim, contraste e inversão humorísticos, uma vez que, apesar dessa idéia que tem Encólpio, um bando de mulheres e efeminados agressivamente transtornados vão massacrar os jovens e obrigá-los a ao sexo por meio do medo, da violência e das drogas (Slater, 1990, 42).

Consternada, Quartila entra em cena chorando, como se viu, a suplicar (Sat. 17.4-9) pela colaboração de Encólpio, Ascilto e Gitão para que se mantivessem os *tot annorum secreta, quae uix mille*

²⁵⁴ A participação de Quartila nesse discurso de sua escrava é clara, a considerar a ironia com que o recado é expresso.

²⁵⁵ É evidente a ironia desse comentário, que contrasta comicamente com a condição dos jovens.

homines nouerunt (Sat. 17.9: «segredos de tantos anos, que apenas mil homens conhecem»). É bem verdade que as súplicas de Quartila são claramente uma encenação, pois contrastam²⁵⁶ com o verdadeiro caráter dessa personagem, baseado na violência e no autoritarismo²⁵⁷. Segundo Cèbe (1966, 280), “sob o império de um desespero teatral, Quartila, essa sacerdotisa exaltada de Priapo [...] lança a Encólpio e a seus companheiros uma súplica risivelmente patética, cheia de redundâncias, de assonâncias e de palavras rituais”. Nova crise de choro acompanha essa súplica para, depois de os estudantes concordarem em colaborar, ter um acesso de alegria e simpatia:

Hilarior post hanc pollicitationem facta mulier basiauit me spissius, et ex lacrimis in risum mota descendentes ab aure capillos meos lenta manu duxit [...]

(Sat. 18.4: «Mais risonha depois dessa promessa, a mulher beijou-me ainda mais intensamente, e, saída das lágrimas para o riso, lentamente passou a mão em meus longos cabelos que caíam até a orelha²⁵⁸ [...]»).

A esse acesso de «afeição» segue-se brusca mudança, compartilhada também por suas duas assecclas:

Complosis deinde manibus in tantum repente risum effusa est, ut timeremus.

(Sat.18.7: Então, batendo as mãos, entregou-se repentinamente a tal riso que tivemos medo.»).

Não se deve esquecer de que esse aparente desequilíbrio de Quartila cumpre uma função clara: a de provocar a insegurança nos jovens, como se pode perceber pela reação de Encólpio:

Ego eodem tempore et misericordia turbatus et metu [...]

(Sat. 18.2: «Eu, movido ao mesmo tempo pela piedade e pelo medo [...]»).

Sob o comando dessa mulher de alternado ânimo, segue o ritual pelo qual ela buscará curar-se da friidez que a molestava. Esse ritual é composto pelos detalhes mais inusitados, a começar pelos elementos que estão à disposição do culto a Priapo, como os jovens homossexuais que são Encólpio (acresce que impotente), Ascilto e Gitão,

²⁵⁶ Evidentemente, os *tot annorum secreta, quae uix mille homines nouerunt* constituem uma ironia, pois a expressão *uix* «apenas» é antitética a *mille homines*, e encobre comicamente o caráter luxurioso da sacerdotisa de Priapo.

²⁵⁷ Essas duas características de Quartila demonstram suas tendências ao sadismo e à dominação.

²⁵⁸ Cabelos longos, lembra Ernout (1950, 15, nota 02), eram usados pelos efeminados.

uma prostituta frígida, como é Quartila, um invertido como o *cinaedus* ou ainda uma garotinha imatura para o sexo.

Além disso, considere-se o emprego contrastante de termos religiosos dentro de situações eróticas:

— *Protendo igitur ad genua uestra supinas manus petoque et oro nocturnas religiones iocum risumque faciatis, neue traducere uelitis tot annorum secreta, quae uix mille homines nouerunt*²⁵⁹.

(*Sat.*17.9: «— Eis então a vossos pés, dirigindo-vos minhas mãos suplicantes, implorando-vos, conjurando-vos a não fazer de nossas cerimônias noturnas um jogo e uma brincadeira, de não trazer à luz segredos de tantos anos, que apenas mil homens conhecem.»);

Vterque nostrum religiosissimis iurauit uerbis inter duos periturum esse tam horribile secretum.

(*Sat.*21.3: «Nós dois juramos pelo que há de mais sagrado que um segredo tão horrível morreria entre nós dois.»)

— *Itane est? — inquit Quartilla — etiam dormire uobis in mente est, cum sciatis Priapi genio peruegilium deberi?*

(*Sat.* 21.7: «— Ah, é assim? — disse Quartila — vocês pensam em dormir, quando sabem que essa noite deve ser toda dedicada ao gênio de Priapo?»).

O ritual é descrito em termos grotescos. Em primeiro lugar fica claro que os jovens são escolhidos como «vítimas» em decorrência de uma transgressão:

— *Ego sum ancilla Quartillae, cuius uos sacrum ante cryptam turbastis.*

(*Sat.* 16.3: «— Eu sou uma escrava de Quartila, cujos rituais sagrados vocês perturbaram diante da gruta.»);

Vterque nostrum religiosissimis iurauit uerbis inter duos periturum esse tam horribile secretum.

(*Sat.*21.3: «Nós dois juramos pelo que há de mais sagrado que um segredo tão horrível morreria entre nós dois.»).

Essa transgressão agrava Priapo, deus da fertilidade, em geral representado numa figura de um macho ameaçador personificado por um falo, que busca defender-se de toda intromissão em seus domínios, sobretudo ameaçando os transgressores com a punição da violação, seja vaginal, anal ou oral (Richlin, 1983, 58). Contudo, existe uma inversão fundamental nesse episódio, segundo Slater (1990, 41-2), e que considero fonte de grotesca comicidade: como Encólpio parece ter papel ativo na homossexualidade com que é retratado no *Satíricon*, a punição de Priapo para ele seria a da violação anal ou oral por meio de homens que estivessem a serviço do deus. No entanto, o ataque esperado não acontece, senão o de

²⁵⁹ Segundo Campuzano (1984, 229), esse trecho da fala de Quartila seria o melhor exemplo de sua prática oratória.

invertidos e mulheres, que não se prestam à vingança de Priapo.

Além disso, é preciso destacar o elemento violência, que procede do desejo de Quartila forçar a impenetrabilidade do corpo dos jovens (Buuren, 1982, 69). Não se deve perder de vista que os jovens foram seqüestrados e que, mantidos como estavam sob a custódia de *todo o circulum Quartillae*, agiam como verdadeiras marionetes²⁶⁰:

— *Facio* — *inquit* — *indutias uobiscum, et a constituta lite dimitto. Quod si non adnuissetis de hac medicina quam peto, iam parata erat in crastinum turba, quae et iniuriam meam uindicaret et dignitatem [...]*

(*Sat.* 18.5: «— Faço trégua com vocês — disse — e os perdô da acusação que eu mantinha. Porque se vocês não consentissem nesse tratamento que estou pedindo, já uma multidão estava preparada para amanhã vingar a injúria contra mim e a minha dignidade [...]. »);

Ideo uetui hodie in hoc deuersorio quemquam mortalium admitti, ut remedium tertianae sine ulla interpollatione a uobis acciperem.

(*Sat.* 19.2: «Por isso proibi hoje que neste albergue se recebesse quem quer que fosse, para que eu receba de vocês o remédio para minha terçã sem nenhuma perturbação.»).

Como se pode perceber pelos trechos citados imediatamente acima, há uma verdadeira ambigüidade cômica na maneira como Quartila se refere ao ato sexual, como se fosse ele de fato uma prescrição médica.

Ambigüidade vejo também nos termos que o narrador emprega para referir-se a seu próprio estado (na condição de personagem):

Ego autem frigidior hieme Gallica factus nullum potui uerbum emittere.

(*Sat.* 19.3: «Eu, porém, mais gelado que o inverno da Gália, não pude articular palavra.»).

Não se pode afirmar o real motivo de Encópio estar *frigidior hieme Gallica*, isto é, se é o medo de Quartila que causa esse «gelo» ou se a impotência, que o levaria a não dar conta da palavra empenhada em *Sat.* 18.2-3, como sugere trecho hiperbólico posterior:

Solicitauit inguina mea mille iam mortibus frigida.

(*Sat.* 20.2: «[Psiquê] procurou minha genitália já fria de mil mortes.»).

A parte inicial do suplício, em que os jovens, imersos em delírio, são torturados (*Sat.* 20.1: *torti*), perdeu-se, mas podemos ter uma amostra do que se passou, sempre considerando que a tônica é o

²⁶⁰ Torres-Robles (1992, 402) salienta a relação entre o cômico e o grotesco quando o ser humano não se move por si mesmo, mas a partir de uma vontade do exterior que o coisifica, que o transforma em marionete.

“sexo perverso²⁶¹”: violência, agressividade, medo, exagero, extravagância, coprologia, promiscuidade, tortura, violação corporal entre outros aspectos preenchem o restante do episódio.

É o prazer sádico, dominador e mixoscópico de Quartila que avulta aqui, o que também pode ser avaliado pelos dados grotescos que nos fornece o *Satíricon*. Como supõe Barash (1971, 09), “o grotesco conota prazer no que era dolorosamente grosseiro, bárbaro, imoral, incongruente e extravagante. Suas conotações são múltiplas; suas denotações, nem sempre claras”. Basta lembrar que qualquer eventual coragem dos jovens desaparece e eles passam a temer a morte:

Tunc uero excidit omnis constantia attonitis et mors non dubia miserorum oculos coepit obducere.

(*Sat.* 19.6: «Então, atônitos, nossa coragem nos abandonou, e a morte — não havia dúvida — passou a obscurecer nossos pobres olhos.»).

Além disso, é preciso ver que os jovens ficaram, indefesos, expostos às mais diferentes e aviltantes práticas ligadas a uma tortura sexual. Contudo, é importante salientar que não há terror nesse quadro, mas diversão, comicidade, pois quem sofre essas práticas, meios cômicos de punição, são também as mais ignóbeis criaturas, cujas características conhecemos bem. Tais práticas podem ser assim relacionadas:

- estímulos, que não encontram resposta:

Sollicitauit inguina mea mille iam mortibus frigida.

(*Sat.* 20.2: «[Psiquê] procurou minha genitália já fria de mil mortes.»);

- sadismo:

Duas institas ancilla protulit de sinu alteraque pedes nostros alligauit, altera manus²⁶².

(*Sat.* 20.4: A escrava tirou do seio duas faixas e com uma amarrou nossos pés, com a outra nossas mãos.»);

[...] *hinc Psyche acu comatoria cupienti mihi inuocare Quiritum fidem malas pungebat, illinc puella penicillo, quod et ipsum satureo tinxerat, Ascyllon opprimebat.*

(*Sat.* 21.1: «Por um lado, com um alfinete de cabelo Psiquê espetava meu rosto toda vez que eu tentava pedir pela fé dos Quirites; por outro, uma garota, com um pincel que havia mergulhado no satíricon, perseguia Ascilto.»);

- droga, capaz de causar estados anormais de consciência:

Asciltos, iam deficiente fabularum contextu:

²⁶¹ A expressão é de Mello (1985, 246).

²⁶² Ernout (1950, 17, nota 01) considera tratar-se de uma operação mágica.

O tratamento de Quartila

— *Quid? Ego — inquit — non sum dignus qui bibam?*
Ancilla risu meo prodita complosit manus et:
— *Apposui: quidem, adulescens, solus tantum medicamentum ebibisti?*
— *Itane est? — inquit Quartilla — quicquid saturei fuit, Encolpius ebibit?*

(*Sat.* 20.5-7: «Disse Ascilto, vendo que a conversa ia se acabando:
— Quê? E eu, não mereço beber?
A escrava, traída pelo meu sorriso, bateu as mãos:
— Mas eu já te servi, moço; você sozinho bebeu todo o remédio.
— Ah, é assim? disse Quartila, Encólpio bebeu o que havia de satíriion?²⁶³»);

- perversão sexual:

Vltimo cinaedus superuenit myrtea subornatus gausapa cinguloque succintus... modo extortis nos clunibus cecidit, modo basiis olidissimis inquinavit, donec Quartilla, ballaenaceam tenens uirgam alteque succinta, iussit infelicibus dari missionem.

(*Sat.* 21.2: «No fim, ainda por cima veio uma bicha enrolada com uma manta de pelúcia verde-mírtea erguida até a cintura... Ora ela nos batia com a bunda bamboleante, ora nos enojava com os beijos mais fedorentos, enquanto Quartila segurando uma verga de baleia e também com as roupas erguidas até a cintura, mandou liberar os infelizes que éramos.»).

Os elementos arrolados nesse último trecho são da maior baixeza possível, aparecendo a inversão sexual do *cinaedus*, sua extravagante vestimenta, seus pervertidos movimentos com partes sintomaticamente grotescas, as nádegas e a boca a que se juntam a sensação de repugnância das vítimas. Acrescente-se a isso o amedrontador desempenho de Quartila, também com as partes baixas do corpo descobertas, mantendo nas mãos um sugestivo e degradante objeto, *ballaenaceam uirgam*: chicote ou pênis artificial? Na primeira hipótese teríamos a flagelação dos jovens, o que concorre para confirmar a perversão do sadismo e da dominação em Quartila. Na segunda hipótese, semelhante objeto possivelmente viria a complementar — destinado a ela mesma ou aos jovens²⁶⁴, não me parece claro no texto — o ritual com o qual desejava ser curada.

O arrefecimento do ritual que segue a todo esse quadro parece-me apenas mais um modo calculado de Quartila torturar os jovens que, pensando-se livres das ações da sacerdotisa, assistem a um recrudescimento do movimento. Na verdade, as intenções sádicas de Quartila são bem sutis aqui, pois um lauto jantar precedido de uma massagem

²⁶³ Parece evidente que o afrodisíaco é ministrado a ambos os jovens em decorrência de sua falha no ritual.

²⁶⁴ A violação de Encólpio não será novidade se pensarmos na operação que sofre junto a Enotéia (*Sat.* 138.1).

relaxante provocaria sem dúvida sono nos estudantes, que no entanto serão mantidos acordados, o que configura uma tortura. Além disso, comida e bebida nesta passagem podem estar ligados simbolicamente a sexo, numa ligação grotesca de absorção do mundo como a descrita por Bakhtin (1987,17ss.).

Tendo sucumbido ao cansaço provocado pelo ritual, Ascilto terá seu rosto deformado por meio de um arremedo de «maquiagem» elaborado vingativamente por uma escrava, colocando-o na perspectiva do corpo grotesco

Cum Ascylltos grauatus tot malis in somnum laberetur, illa quae iniuria depulsa fuerat ancilla totam faciem eius fuligine longa perfricuit, et non sentientis labra umerosque sopitionibus²⁶⁵ pinxit.

(Sat. 22.1: «Como Ascilto, extenuado por tantos males, se entregasse ao sono, aquela escrava que fora por ele repelida com uma injúria lhe esfregou todo o rosto com uma espessa fuligem e lhe pintou — aproveitando que o rapaz nada sentia em razão do sono — os lábios e os ombros.»).

Logo a bebida e a música restabelecerão o clima do carnaval:

Refectum igitur est conuiuium et rursus Quartilla ad bibendum reuocauit. Adiuuit hilaritatem comissantis cymbalistris.

(Sat. 23.1: «Retomou-se, pois, a festa e novamente Quartila convidou a beber. Uma tocadora de címbalos aumentou a alegria da beberona.»).

A obscenidade dos gestos, do comportamento, das palavras é promovida por um *cinaedus*²⁶⁶, acresce que vinculado à questão do corpo grotesco:

Intrat cinaedus, homo omnium insulsissimus et plane illa domo dignus, qui ut infractis manibus congemuit, eiusmodi carmina effudit:

*Huc huc conuenite nunc, spatilocinaedi,
pede tendite, cursum addite, conuolate planta,
femore facili, clune agili et manu procaces,
molles, ueteres, Deliaci manu recisi*

Consumptis uersibus suis immundissimo me basio conspuat. Mox et super lectum uenit atque omni ui detexit recusantem. Super inguina mea diu multumque frustra moluit. Perfluebant per frontem sudantis acaciae riui, et inter rugas malarum tantum erant cretae, ut putares detectum pariete nimbo laborare.

(Sat. 23.2-5: «Entra uma bicha, o homem mais sem graça de todos e, claro, digno daquela casa. Assim que soltou gemidos requebrando as mãos, dispara os seguintes versos:

²⁶⁵ Segundo Slater (1990, 40, nota 07), essa «maquiagem» faz parte de uma prática mágica para restabelecer sexualmente o jovem.

²⁶⁶ Penso que a falta do artigo em latim não nos permita avaliar se se trata da mesma personagem que aparece em Sat. 21.2 ou se é um outro *cinaedus*.

O tratamento de Quartila

Aqui, aqui, venham agora, bichonas²⁶⁷,
estiquem o pé, apressem o passo, voem sobre os pés,
a perna ligeira, a bunda ágil, e de mãos provocantes,
ó macios, veteranos castrados de Delos

Assim que recitados esses versos, ela me babou com um beijo imundíssimo. Depois veio para cima de meu leito e, apesar de minha relutância, despiu-me com toda a força. Em vão se esforçou largamente sobre minhas partes durante muito tempo. Ela suave. Por sua frente escorriam rios de perfume de acácia, e entre as rugas do rosto era tanto alvaiade que dava para pensar numa parede ruínosa a ponto de desabar durante um aguaceiro.»).

Não se pode negar que a representação desse *cinaedus* é grotesca. De início, é preciso salientar o contraste obtido pela aproximação — espacial, no texto — dos termos praticamente contrários *cinaedus* e *homo*, bem como a própria referência a ele como *homo* e *dignus*. A plasticidade de seu rosto atinge um alto grau de deformação, acarretado pelo elemento coprológico das excrescências misturadas à maquiagem, pintura de alvaiade²⁶⁸, a ponto de lhe valer uma aproximação com um elemento não-humano, uma parede arruinada, traço que sem dúvida rebaixa sua condição de ser humano. Vale lembrar que os versos que recita também rebaixam essa condição, em consequência do baixo calão que emprega e da alusão freqüentíssima às partes baixas corporais, elementos típicos do grotesco. Na verdade apresenta-se um ser anômalo, porque é evidentemente ambivalente em razão de, ao lado da função feminina que procura exercer, empregar para a violação de Encólpio a força física, atributo marcadamente masculino.

Como sempre, a esses excessos Encólpio responde de modo passivo com a lágrima e o desgosto, reação aparentemente oposta à esperada, a de estímulo sexual, que entrará em choque com a atitude maldosamente irônica de Quartila, que revela ao jovem o jogo a que estivera submetido, mas que de modo ambíguo parece confirmar uma verdadeira a tortura moral²⁶⁹ de Encólpio, e de modo ambivalente, aparentemente faz parte do sadismo de Quartila:

*Non tenui ego diutius lacrimas, sed ad ultimam perductus tristitiam:
— Quaesio — inquam — domina, certe embasicoetan iusseras dari.
Complosit illa tenerius manus et:*

²⁶⁷ Glare (198,5, s.v. *spatalocinaedus*): *a voluptuous cinaedus*.

²⁶⁸ É preciso observar que a cor do rosto desse *cinaedus* é branca, oposta à cor do rosto de Ascilto depois da maquiagem com fuligem.

²⁶⁹ Segundo Tucker (1985, 887), a tortura moral pode entrar na configuração do grotesco.

— O — inquit — *hominem acutum atque urbanitatis uernaculae fontem!*
Quid? Tu non intellexeras cinaedum embasicoetan uocari?

(Sat.24.1-2: «Levado até o maior desespero, não mais contive as lágrimas:

— Mas, senhora — perguntei — não é certo que havia mandado providenciar uma “guampa”?

Ela bateu palmas delicadamente e disse:

— Ó homem arguto e fonte da esperteza nacional! Quê? você já não havia entendido que “guampa” quer dizer “corno”?»).

De passagem é preciso observar a oposição que Encólpio representa aqui ao herói épico: por um lado sua reação são as lágrimas; por outro lado, ele não pode ser considerado o mais inteligente ou astucioso dos mortais, como salienta o sarcasmo de Quartila.

Penso que o jogo de palavras entre *embasicoetan* e *cinaedus*²⁷⁰, já referidas em alguma lacuna do trecho — o pretérito mais-que-perfeito é revelador: *embasicoetan iusseras dari* —, deveria divertir o leitor ou a platéia mais pela estultícia de Encólpio que propriamente pelo efeito do trocadilho.

A compensação de Encólpio é sórdida, pois faz com que também Ascilto sofra o mesmo ataque do *cinaedus*:

— *Ita — inquit Quartila — et Ascilto embasicoetas detur.*
Ab hac uoce equum cinaedus mutauit, transituque ad comitem meum
facto clunibus eum basiisque destruit.

(Sat.24.4: «— É mesmo, disse Quartila, dêem o queridinho a Ascilto. A essa voz a bicha mudou de cavalo e passando para o meu companheiro, massacrou-o a golpes de bunda e beijos»).

É sintomático o emprego da metáfora *equum* nesta passagem, bem como pouco mais adiante em Sat. 24.7: *asellum*²⁷¹, afinal, como entendo por essa reduzida animalização, salienta-se o sentido erótico do trecho, a lembrar o tamanho da genitália de Ascilto²⁷² e de Encólpio²⁷³.

²⁷⁰ *Embasicoetan* em grego significa ao mesmo tempo *taça* e *invertido* (Ernout, 1950, 20, nota 02).

²⁷¹ O asno tem papel importante na literatura antiga como símbolo da lubricidade.

²⁷² A genitália de Ascilto será também alvo de comentários de Eumolpo:

Habebat enim inguinum pondus tam grande, ut ipsum hominem laciniam fascini crederes. O iuuenem laboriosum! Puto illum pridie incipere, postero die finire.

(Sat. 92.9: «Tinha um peso tão grande de genitália que daria para acreditar no próprio homem como cabo desse amuleto. Ó jovem bem fornido! Acho que ele começa num dia para acabar só no outro.»).

Segundo Sampaio (s.d., 101, nota 64), esse comentário de Eumolpo pode ser alusão a diversas espécies de amuletos representando membros masculinos cuja serventia era a de afastar o mau-olhado.

²⁷³ No *Satíricon* não se fazem alusões explícitas ao tamanho da genitália de Encólpio, embora algumas passagens nos permitam perceber que o rapaz, quando em sua

A cena que vem em seguida, o casamento de Gitão e Paníquis, alteração exagerada da ordem, é um misto de absurdo, obscenidade e inversão.

Em primeiro lugar, logo que Quartila anuncia sua intenção, Encólpio, desorientado, reclama que Gitão não poderia prestar-se àquele papel, pois é *uerecundissimum puerum* (Sat. 25.3: «pudicíssimo rapaz»). A julgar a atuação de Gitão no *Satíricon*, percebe-se quão exagerada e absurda é essa proposição de Encólpio. Aliás, é preciso lembrar que há pouco o comportamento de Gitão confirmara essa interpretação com seu riso imoderado, salientado pelo movimento das ancas, que parece conotar licenciosidade e que chama a atenção de Quartila:

Stabat inter haec Giton et risu dissoluebat ilia sua.

(Sat. 24.5: «Gitão estava no meio dessa cena e sacudia as ancas com o riso.»).

Resta saber se a asserção de Encólpio é irônica, de tão absurda, ou se revela sua estupidez, que sabemos não pequena em outros trechos.

Além disso, parece que Paníquis é de fato muito jovem para o ato sexual, mesmo para uma sociedade como a romana, em que muito cedo se casavam as mulheres; tinha, afinal, apenas sete anos. Pode-se perceber o absurdo pelo próprio protesto de Encólpio, dizendo que a menina estava fora da idade (Sat.25.3), e a resposta de Quartila que, segundo sua caracterização como depravada, gabava-se de se ter prostituído

potência plena, não apresenta qualquer deficiência relativa a essa questão:

Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram.

(Sat.129.1: «Morta está aquela parte do corpo por meio da qual outrora eu era um Aquiles.»);

Dicto citius nerui paruerunt imperio, manusque aniculae ingenti motu repleuerunt.

(Sat.131.6: «Os nervos muito rapidamente obedeceram as palavras de poder e encheram as mãos da velha com sua brusca reação.»);

Haec locutus sustuli tunicam, Eumolpoque me totum approbauí. At ille primo exhorruit, deinde ut plurimum crederet, utraque manu deorum beneficia tractabat.

(Sat.140.13: «Assim que falei aquilo, ergui a roupa, e me mostrei todo a Eumolpo, mas ele primeiro se encheu de horror, depois, para que se convencesse totalmente, acariciou o presente dos deuses com as duas mãos.»).

É preciso também ter em vista o «homérico» reconhecimento de Encólpio por meio de sua genitália, feito por Licas, em Sat.105.9-10.

ainda mais jovem que a menina, a qual, penso, pode ser uma espécie de vítima de uma neurótica vingança. Afinal, o nome da garota não parece casual: *Pannychis* significa “toda a noite”, em latim *peruigilium* (Schmeling, 1969b, 07). Essa garota estaria sendo vítima de uma cerimônia de defloração, chamada de *peruigilium*, em honra de Priapo, em que Gitão assume o papel da divindade (Schmeling, 1971a, 347). Quartila, levada pela frustração, estaria compensando com ela o próprio processo de prostituição que sofrera:

— *Ita — inquit Quartilla — minor est ista quam ego fui, cum primum uirum passa sum? lunonem meam iratam habeam, si unquam me meminerim uirgine fuisse*²⁷⁴. *Nam et infans cum paribus inquinata sum, et subinde procedentibus annis maioribus me pueris adplicuit, donec ad hanc aetatem perueni. Hinc etiam puto prouerbiatum natum illud, ut dicatur posse taurum tollere qui uitulum sustulerit*²⁷⁵.

(*Sat.* 25.4-6: «Será que ela é menor do que eu quando agüentei um homem pela primeira vez? Que Juno fique possessa comigo se eu me lembro de ter sido virgem. Na verdade, não só me sujei com garotos de minha idade quando eu era criança, como também, à medida que passavam os anos, entreguei-me a rapazes mais velhos, até que cheguei a esta idade. É como diz o provérbio: quem carrega um bezerro agüenta um touro.»).

Na verdade, é preciso considerar que, se é válido supor que Gitão está assumindo o papel de Priapo, então é forçoso ver também aqui uma nova inversão, já que Priapo é representado com toda a força da virilidade, o que não se pode absolutamente afirmar de Gitão em qualquer parte do *Satíricon*, acresce que logo após a mensura de seu membro viril por Quartila, o menor das três vítimas da sacerdotisa.

Penso que o comentário de Encólpio ao aceitar a situação (*Sat.* 25.7) seja apenas um subterfúgio que lhe permite assistir à cena do casamento, liberando assim uma perversão sua, isto é, seu instinto mixoscópico, que vai novamente se revelar²⁷⁶ no episódio da matrona

²⁷⁴ O fato de Quartila não se lembrar de ter sido virgem um dia, mais que um exagero dela, parece ser o resultado de caracterização de uma personagem hiperbólica, devassa ao máximo, que transita entre extremos (da torrente de pranto — *imber*, *Sat.* 17.3 — ao mímico riso — *mimico risu*, *Sat.* 19.1 —, e que em certa medida pode ter um corpo grotesco: «nunca» foi virgem, tem uma lubricidade incontrolável ao lado de uma frigidez molesta. Também, é possível que não seja tão jovem:

et subinde procedentibus annis maioribus me pueris adplicuit, donec ad hanc aetatem perueni.

(*Sat.* 25.5: «e à medida que passavam os anos, entreguei-me a rapazes mais velhos, até que cheguei a esta idade.»).

²⁷⁵ Segundo Díaz y Díaz (1984, 31, cap.25, nota 01), “a frase proverbial alude a Milão de Crotona, que se habituou inicialmente a levar às costas um bezerro e continuou carregando-o quando, crescido, se havia transformado em touro”. Vejo neste provérbio um traço de animalização, talvez com uma alusão ao mito de Pasifáé.

²⁷⁶ É bem verdade que por todo o *Satíricon* Encólpio parece auferir prazer — não se pode dizer apenas sexual, mas também estético — da observação.

Filomela (*Sat.* 140). É interessante observar, já que os jovens eram forte e violentamente observados pelo *circulum Quartillae*²⁷⁷, que Encólpio nada podia fazer senão proferir comentários falsamente moralistas como esse e aquele em que protesta contra o casamento, seguramente cômicos na perspectiva tão degradante do *Satíricon*.

A cena do casamento parece-me um hiperbólico rebaixamento do tradicional casamento romano²⁷⁸, com o véu, as tochas e o cortejo formado pelos mais abjetos convidados (Cèbe, 1966, 214). A procissão do casamento é minuciosamente descrita com detalhes cômicos, com Psiquê tendo envolvido com o *flameum* os cabelos da noiva Paníquis, de sete anos, um *cinaedus* carregando a tocha nupcial e mulheres bêbadas formando o cortejo. Por seu lado, — detalhe paródico importante aqui — conduzindo Gitão e Paníquis, Quartila pode bem representar uma grotesca *pronuba*, já que o atributo fundamental de uma *pronuba* tradicional era o de se ter casado apenas uma vez (Díaz Y Díaz, 1984, 31), o que contrasta evidentemente com sua caracterização, e particularmente com a história que conta de sua vida.

Como entende Panayotakis (1995, 50), a cena em que Encólpio e Quartila espiam Gitão e Paníquis é vista como a da matrona Filomela, em que há uma dupla assistência: a das personagens que espiam a consumação do casamento e a assistência normal, formada pelos receptores do *Satíricon*, que vêem a cena dos noivos e a cena dos espiões, simultaneamente. Penso haver nesta passagem um procedimento de carnavalização literária em que se obnubilam — mas não se apagam completamente — as fronteiras que separam os atores e os espectadores, pois de certa forma a platéia participa da visão de pelo menos algumas personagens, como Encólpio e Quartila. Junte-se a isso uma surpreendente inversão de papéis: Quartila e Encólpio, que são adultos e têm todas as condições para relação sexual, são substituídos nessa atividade por duas criaturas ineptas para ela. Sanciona-se a inversão — que pode ser vista como

²⁷⁷ Schmeling (1971a, 339) julga que o episódio do casamento se enquadra dentro do motivo do *exclusus amator*, e que a própria Quartila é o *custos* que guarda a porta para que o amante não entre na alcova.

²⁷⁸ Como informa Burke (1989, 218), brincadeiras em que se simulavam casamentos eram típicas do carnaval europeu na Idade Moderna.

O tratamento de Quartila

um banimento da ordem — assim que o receptor se apercebe de que os adultos assumem um traço caracteristicamente infantil: são eles, e não as crianças que espiam por uma fresta um ato interdito a dar-se em público.

Ficou claro, portanto, que neste episódio Petrónio domina perfeitamente os modos de expressão que lhe permitem controlar com maestria a mescla de técnicas como as da inversão, da ironia, do contraste violento, do exagero, das incongruências, que se revelaram capazes de produzir no *Satíricon* humor grotesco, sofisticada forma de entretenimento não alienante, porque crítico, oposta a uma literatura idealizada, séria, dependente em larga medida da repetição de modelos clássicos, e, por isso, muitas vezes destituída de senso crítico.

Estilizando um recorte do retrato da sociedade que focaliza, Petrónio salienta a absurda sordidez das relações humanas do mundo de Quartila, onde não há lugar para indulgência, bondade, clemência, e, na troca de papéis que se torna constante, vindo o sujeito a tornar-se objeto, e vice versa — isto é, quem engana é enganado, quem molesta é molestado, quem corrompe é corrompido, quem violenta é violentado — os seres humanos destroem, mas também se arruinam em seu rebaixamento. Assim como o universo do *Satíricon* parece eternamente fora de controle, o mundo de Quartila parece estar num iminente colapso que a desordem cria, mas que o burlesco de Petrónio denuncia de especial maneira, numa negatividade construtiva que — penso — parece um modo consistente de não construir um mundo meramente artificial.

Explorando a convivência do elevado e do baixo, no mundo de Quartila representados respectivamente pela religião e sexo (não um sexo qualquer, mas na forma tão particular como o do praticado neste episódio), em seu romance Petrónio zomba não só de temas grosseiros mas também de temas importantes — neste episódio a religião presa da perversão sexual, do submundo, da sordidez — o que lhe confere uma natureza essencialmente experimentalista, carnavalesca. O *Satíricon* neste ponto logra colher a substância das relações humanas e, em razão disso, domina e ultrapassa — e não como simples negação — os fundamentos moralistas e doutrinadores que o antecedem na tradição literária por meio do

humor, da grosseria, da loucura, do crime, da morbidez, da transgressão. Além disso, a carnavalização que o conduz permite enquadrar este episódio numa possibilidade de leitura dialógica de inversões que se empenha, por meio do choque do esperado com o inesperado, aproximação de contrários, explorar a realidade de onde provém seu próprio sistema referencial, revelando uma inaudita visão de mundo que denuncia, pelo menos, aspectos desaconselhados pelo senso comum.

Em relação à religião e à moral vemos que as personagens se opõem ao sagrado e ao casto em razão de sua prática transgressora e invertida. Petrônio desenha criaturas que subvertem tudo o que é comum ao homem e, permitindo que elas desrespeitem a ordem ditada pelo senso comum, obtém que este seja avaliado e digerido refletidamente. Desse modo busca apreender o ser humano em mais de um sentido, ou no maior número de sentidos com que o leitor seja capaz de atinar.

Por intermédio de sua poética irreverente, que se caracteriza pela permanente relação disjuntiva com o discurso clássico, em que a imagem do corpo grotesco (aberto, violado) se opõe à corpo clássico (fechado, puro) que simboliza os sentimentos elevados, os pensamentos idealistas, o comportamento nobre (Buuren, 1982, 63-4), não resta dúvidas de que Petrônio realmente logra sobrepujar a visão tradicionalista da literatura e construir um texto carnavalizado, mostrando-se capaz de expressar idéias importantes sobre assuntos relevantes para a sociedade em um tom cômico, rebaixador, obsceno, licencioso, fescenino. É bem possível que a perda dos conceitos chamados elevados pelas personagens do *Satíricon* fosse chocante para os romanos, até então imersos na inalterabilidade da literatura clássica, idealista, voltada ideologicamente para os proveitos de uma elite que buscava ser inabalável com sua proposta de que tudo deveria permanecer como sempre fora ou seguir as mesmas tendências. Nesse sentido, mesmo fazendo parte dessa elite, Petrônio mostra-se revolucionário.

4. A *Cena Trimalchionis* (Sat. 26-78)

Nestas considerações acerca do grotesco na *Cena Trimalchionis* adotei a ordem cronológico-textual como base para a apresentação de minhas reflexões, isto é, sigo a trajetória da narrativa para tecer meus comentários, e, a menos que houvesse motivos de coerência, os comentários se deram na mesma ordem de ocorrência dos fatos que lhe davam margem de existência. Esse procedimento evita, entre outras coisas, uma repetição tediosa da exemplificação, naturalmente citada em larga escala e às vezes de grande extensão. Todavia, é tão complexa a rede de relações que se estabelece na *Cena Trimalchionis* que nem sempre pude evitar digressões e repetições, sob o risco de tornar meu estudo ininteligível.

De qualquer forma, pode-se perceber que é tão significativa a presença do grotesco na *Cena Trimalchionis* que, de acordo com seu caráter ambivalente, acaba por assumir uma função organizadora da narrativa.

Na *Cena Trimalchionis*, portanto, devido de incongruências (Aquati, 1991, 115-38), o grotesco acena com dois sentidos para a construção do mundo de Trimalquião — “nó de contradições” (Grammatico, 1993, 05) —, atribuindo ao episódio seu forte caráter ambivalente: por um lado, o grotesco revela um movimento progressivo de construção; por outro, um movimento regressivo. Esses movimentos estão fundamentados na relação bidirecional de absorção entre Trimalquião e o mundo — que me parecem fundamentais na visão de Petrônio: comida, bebida, riqueza, corpo — e figuram como elementos integrantes da formulação do grotesco (Bakhtin, 1987, 01-50). É importante observar que esses movimentos são de ida e volta, verdadeiro vaivém na construção e organização do mundo de Trimalquião, pois o anfitrião da festa é o exemplo máximo da junção de características opostas: na juventude é evidentemente

A Cena Trimalchionis

pobre, escravo, seviciado; quando se apresenta na *Cena Trimalchionis*, já envelhecido, é o *dominus*, rico, seviciador de seus escravos. Todavia, sua transformação é incompleta²⁷⁹, traço essencial do grotesco: mesmo passando “da extrema miséria à máxima riqueza” (Moog, 1964, 43), Trimalquião é liberto, não *ingenuus*, na sociedade romana, “um universo de estatutos, de categorias jurídicas, rigidamente definidas, de laços pessoais, e de valores aristocráticos” (Andreau, 1992, 149).

No *movimento progressivo de construção*, Trimalquião tratará de absorver o mundo. Esse movimento, desorganizado e carente de objetivos, simples acumulação estéril de bens, marca-se pelo excesso e pela anomalia, resultando em comicidade.

No *movimento regressivo de construção*, é a vez de Trimalquião ser absorvido pelo mundo. Esse movimento aponta para o esfacelamento do mundo de Trimalquião e, em relação ao que já se construiu, para a angústia que com isso o assoma.

Por meio da contradição grotesca pode-se traçar uma síntese da personagem Trimalquião, expressa no seguinte quadro, que representa a organização de sua trajetória:

A expressão da motilidade de Trimalquião	
Movimento progressivo	Movimento regressivo
<ul style="list-style-type: none">• Comida e bebida• Exaltação tecida por Hermerote (Sat. 37.8-37.6)• Balanço do <i>actuarius</i> (Sat. 53.1-8)• Trajetória de Trimalquião (Sat. 75.8 - 77.6)	<ul style="list-style-type: none">• A ausência de filhos de Trimalquião• A morte vista por Trimalquião• Testamento (Sat. 71.1-4)• Epitáfio (Sat. 71.12)• Encenação do funeral (Sat. 77.8-78.8)

Contudo, a tensão que se cria entre esses dois movimentos, que na mesma direção apontam para sentidos diferentes, não se

²⁷⁹ Segundo Andreau (1992, 150), “os libertos, plebeus que podem enriquecer, mas que nunca serão pessoas que atingem uma sólida posição social, são mais exóticos do que os fidalgos burgueses: mesmo que vivam no meio dos fidalgos, nunca poderão vir a sê-lo. São estranhos à época em que vivem: na gama de papéis oferecidos pela sociedade romana, Trimalquião não encontra nenhum para si”.

A Cena Trimalchionis

resolve — mais um traço característico do grotesco —, pois a fuga de Encópio, Ascilto e Gitão da festa no final do episódio deixa em aberto a conclusão do banquete e, assim, Petronio se esquivava de dar uma solução para o problema por ele focalizado.

Dessa forma o que se verá é o detalhamento da leitura que resultou nessa síntese, em que se percebe claramente o pilar da construção da *Cena Trimalchionis*: a incoerência de um tipo humano que acumula em si os valores, os desejos, os sucessos e insucessos do grupo social focalizado, os libertos romanos.

Antes de tudo, porém, é preciso que nos familiarizemos com Trimalquião, personagem principal deste episódio. Como veremos, praticamente todos os recursos narrativos fornecem, a partir dos mais diversos ângulos de visão, dados que formam e complementam a caracterização dessa personagem, tornando o conhecimento dessa personagem um pouco lento — o que não julgo uma falha, contudo, dada a complexidade que se obtém.

Toda construída, pois, sobre oposições, a personagem Trimalquião contará ainda com elementos grotescos acessórios que, ligados a ele, complementarão sua caracterização, formando o seguinte quadro:

i.	Aspectos extravagantes (curiosidades, elementos estranhos, desconhecidos, inusitados ou ridículos, kitsch, ostentação.)
ii.	Coprologia
iii.	Deformidade
iv.	Desnível cultural
v.	Inconstância psicológica (desequilíbrio, atitudes ou opiniões incoerentes, contraditórias)
vi.	Quebra da etiqueta
vii.	Sexualidade
viii.	Violência (física ou verbal)

Esses elementos, em geral de efeito cômico,

apontam para características estranhas, condenáveis, risíveis de Trimalquião e aos poucos constroem o grotesco de sua figura.

Por meio dessa caracterização, elabora-se uma crítica ferina, absolutamente negativa e ridicularizadora do universo dos libertos, grupo sócio-econômico de grande influência na época neroniana, visto como vulgar, tolo, mórbido, pretensioso, arrogante, supersticioso e sórdido(cf. Walsh, 1970, 113-33).

Considerando a descrição direta de Trimalquião, o contato inicial do leitor com essa personagem pode ser dividido em três etapas:

- A descrição sumária da personagem que Menelau faz para os estudantes no albergue;
- A descrição da personagem feita pelo narrador, quando encontra Trimalquião nos banhos;
- A descrição da personagem no momento de sua entrada no triclínio.

Com uma análise de cada um desses momentos pode-se observar o retrato de Trimalquião disponível ao leitor, e o papel que desempenha o grotesco na oferta da imagem da personagem principal.

A descrição sumária que Menelau, no albergue, faz para os estudantes em péssimas condições psicológicas e físicas (Panayotakis, 1995, 57) em decorrência do que haviam sofrido junto à Quartila, se dá nos seguintes termos:

— *Quid? Vos — inquit — nescitis hodie apud quem fiat? 9 Trimalchio, lautissimus homo, horologium in triclinio et bucinatorem habet subornatum, ut subinde sciat quantum de uita perdidit.*

(Sat.28.8-9: «— Quê? Vocês não sabem na casa de quem vai ser o banquete hoje? Trimalquião, homem cheio dos luxos! Até um relógio ele tem no triclínio, mais um trompeteiro equipado, para saber a qualquer instante o quanto perdeu de vida.»).

Neste trecho desenha-se Trimalquião no que tem ele de irredutível e que o define: a «sofisticação» (discutível, é bem verdade), a ostentação e a obsessão pela morte. Essas características serão constantemente desenvolvidas durante o desenrolar da festa e serão convenientemente comentadas ao longo deste trabalho em relação a suas

conseqüências.

Particularmente, essa passagem faz menção ao *horologium Trimalchionis*, peça cuja presença ostensiva em pleno triclinio começa a explicar-se logo que percebemos a tendência ao exibicionismo de Trimalquião, mas que só se dá a conhecer em toda a sua medida no final da *Cena Trimalchionis*, com a narração da «autobiografia» do liberto, que relaciona a presença da peça no triclinio a uma consulta a um *mathematicus* de nome Serapa:

Et sane nolente me negotium meum agere exhortauit mathematicus, qui uenerat forte in coloniam nostram, Graeculio, Serapa nomine, consiliator deorum. 11 Hic mihi dixit ea, quae oblitus eram; ab acia acui omnia exposuit; intestinas meas nouerat; tantum quod mihi non dixerat, quid pridie cenaueram. Putasses illum semper mecum habitasse.

77.1 Rogo, Habinna — puto, interfuisti: "Tu dominam tuam de rebus illis fecisti. Tu parum felix in amicos es. Nemo unquam tibi parem gratiam refert. 2 Tu latifundia possides. Tu uiperam sub ala nutricas" et — quid uobis non dixerim? — etiam nunc mi restare uitae annos triginta et menses quattuor et dies duos. Praeterea cito accipiam hereditatem. 3 Hoc mihi dicit fatus meus.

(*Sat.* 76.10 a 77.3: «E embora eu não quisesse de jeito nenhum, um astrólogo me levou a retomar meus negócios. Era um astrólogo grego, de nome Serapa, que tinha vindo por acaso a nossa colônia. Conselheiro dos deuses. Ele me disse até coisas que eu tinha esquecido; contou tudo, de cabo a rabo; conhecia minhas entranhas; só não me disse o que eu tinha comido na véspera. Dava para pensar que ele tinha sempre morado comigo. Você está de prova, Habinas — se não me engano você estava junto: "Tu conquistaste tua senhora a partir daquelas coisas... Tu és pouco feliz nas amizades. Ninguém, vez alguma, retribui o que tens para dar. Tu possuis grandes extensões de terra. Tu alimentas uma víbora no teu regaço" e — o que eu não diria a vocês, hein? — até mesmo que me restam agora trinta anos, quatro meses e dois dias de vida. Além disso, logo logo eu vou receber uma herança. Isso foi o que disse meu destino.»).

A relação entre o relógio, na narrativa colocado em primeiro lugar aos olhos do leitor, e a previsão de Serapa, na narrativa posicionada quase no fim do episódio, mas em tempo real evidentemente ocorrida antes da aquisição do relógio, apontam para um sutil emprego da técnica da circularidade na *Cena Trimalchionis* (Salinitro, 1988, 283ss.). Aproveitando o fato de ser tal peça um elemento na decoração da casa, com esse relógio Trimalquião se obrigará a, durante os próximos trinta anos²⁸⁰ —

²⁸⁰ Trimalquião refere-se à previsão de Serapa (*Sat.* 77.10):

[...] *nunc mi restare uitae annos triginta et menses quattuor et dies duos.*

(*Sat.* 77.2: «[...] me restam agora trinta anos, quatro meses e dois dias de vida.»).

além da contagem que já vinha fazendo após a previsão de Serapa —, saber a cada momento o quanto já vivera e o quanto lhe restava para viver.

Os primeiros indicadores para a explicação do sentido desse relógio na economia da narrativa aparecem quando nos indagamos acerca do valor de semelhante peça junto aos romanos. Segundo Carcopino (s.d., 180ss.), o relógio de Trimalquião deveria ser uma espécie de clepsidra, já que não poderia ser um relógio solar em razão de se encontrar dentro da casa. Dado coerente com o exibicionismo de Trimalquião, nos fins do século I e no século II se teria tornado um signo de opulência e um modismo entre as famílias abastadas. Segundo o gosto requintado de que seria dotado o Arbiter, essa peça poderia ser vista como *kitsch*, já que, conforme revela Moles (1975, 10), Trimalquião, que possui “o excesso de meios em face das necessidades”, conta com os pré-requisitos para esse gosto: “se o *kitsch* é eterno, tem, não obstante, seus períodos de prosperidade que estão ligados a uma situação social marcada pelo acesso à opulência. Nesse caso, o mau gosto é a etapa prévia do bom gosto que se realiza pela imitação das celebridades em meio a um desejo de promoção estética que fica pela metade”. O relógio é, assim, um dos exemplos da constante presença da ambivalência de que se cerca a construção da personagem Trimalquião. Afinal, segundo Veyne (1961, 245), o luxo de Trimalquião é “uma caricatura do luxo verdadeiro. Sua existência se desenrola assim num reino de ilusões, um carnaval perpétuo que dissimula mal uma angústia secreta”. Todavia, a meu ver, a angústia de Trimalquião está em parte ligada ao fato de que, apesar de todo seu dinheiro e poder — que alardeia por toda a *Cena Trimalchionis* —, o liberto sente não poder comprar o tempo que se escoia. Ou, como pensa Canali (1986, 24), em Trimalquião se funde o sucesso da empresa privada com o desejo inconsciente da nobreza e uma espécie de angústia pela brevidade da vida. Então, o *carpe diem* que se pode detectar por toda a *Cena Trimalchionis*, consultar um adivinho, contar o tempo, encenar o próprio funeral são obsessivos meios de tentar governar o ingovernável — ainda que apenas aparentemente. Assim, somados aos versos sobre a morte, aos planos para o

mausoléu (com guardas, árvores, painéis figurativos segundo os critérios do liberto), aos aparatos do funeral já escolhidos com muita antecedência, apresenta-se uma singular, ingênua compensação dessa impotência, como o são os símbolos de posição social e cultura em relação ao seu indelével passado de escravo, que a sociedade impede de renegar (Veyne, 1961, 213). Ligando morte e vida, ainda compensativamente, sobrevém o choro fingido, convencional dos que vão carpir o falso cadáver no falso funeral.

O sentimento mórbido em relação ao tempo que passa e à morte aparece fortemente caracterizado aqui, uma vez que, em razão de uma previsão da astrologia — saliente-se, pois, o elemento superstição —, Trimalquião passa a contar a cada instante o tempo decorrido. Todavia, a considerar que ele ainda tem — *nunc* — mais de trinta anos de vida, é possível avaliar as condições do triclinio do liberto, a todo instante estremecido pela reverberação de uma *bucina*. Pode-se então ter uma idéia do que era o triclinio de Trimalquião no fim do episódio: escravos cantavam para servir, o trompeteiro tocava sua *bucina*, os escravos tocavam estridentemente e alto a marcha fúnebre e a escravaria toda chorava. Panayotakis (1995, 58) salienta que essa *bucina*, de uso normal por marinheiros, boiadeiros, porqueiros e pelo exército romano, é um índice da espetacular excentricidade (concomitante à superstição vulgar) de Trimalquião, que a emprega tão-somente para anunciar a passagem do tempo. É claro que, por outro lado, não se deve descartar do quadro a condição do escravo *subornatum*, que, dessa forma, aparece transformado numa peça de relógio, caracterizando-se, assim, a mecanização do ser vivo.

A descrição desse liberto elaborada pelo narrador, quando Trimalquião se encontra nos banhos ocorre, nos seguintes termos:

Nos interim uestiti errare coepimus... immo iocari magis et circulis ludentem accedere, cum subito uidemus senem caluum, tunica uestitum russea, inter pueros capillatos ludentem pila. 2 Nec tam pueri nos, quamquam erat operae pretium, ad spectaculum duxerant, quam ipse pater familiae, qui soleatus pila prasina exercebatur. Nec amplius eam repetebat quae terram contigerat, sed follem plenum habebat seruus sufficiebatque ludentibus. 3 Notauimus etiam res nouas: nam duo spadones in diuersa parte circuli stabant, quorum alter matellam tenebat argenteam, alter numerabat pilas, non quidem eas quae inter manus lusu expellente uibrabant, sed eas quae in terram decidebant.

A Cena Trimalchionis

[...] 5 *Et iam non loquebatur Menelaus cum Trimalchio digitos concrepuit, ad quod signum matellam spado ludenti subiecit.* 6 *Exonerata ille uesica aquam poposcit ad manus, digitosque paululum adpersos in capite pueri tersit.*

28.1. *Itaque intrauimus balneum, et sudore calfacti momento temporis ad frigidam eximus.* 2 *Iam Trimalchio unguento perfusus tergebatur, non linteis, sed palliis ex lana molissima factis.* 3 *Tres interim iatraliptae in conspectu eius Falernum potabant, et cum plurimum rixantes effunderent, Trimalchio hoc suum propinasse dicebat.* 4 *Hinc inuolutus coccina gausapa lecticae impositus est praecedentibus phaleratis cursoribus quattuor et chiramaxio, in quo deliciae eius uehebantur, puer uetulus, lippus, domino Trimalchione deformior.* 5 *Cum ergo auferretur, ad caput eius symphonicus cum minimis tibiis accessit et tanquam in aurem aliquid secreto diceret, toto itinere cantauit.*

(Sat.27.1-3: «Durante algum tempo, ainda vestidos, demos uma passeada, ou melhor, ficamos a brincar e a participar de grupos de jogadores, quando de repente vimos um velho careca, vestido com uma túnica vermelho-escura jogando bola entre escravos de cabelos compridos. O que nos chamou a atenção para aquela cena curiosa não foram tanto os rapazes — ainda que valessem a pena — mas o próprio senhor dos escravos que, de sandálias, se exercitava com uma bola verde; ele não tornava mais a pegar aquela que houvesse batido no chão, mas um escravo tinha uma bolsa cheia e abastecia os jogadores. Observamos também coisas incomuns: dois eunucos ficavam em pontos opostos de um círculo; um deles segurava um vaso de prata, o outro contava as bolas, não as que em virtude do jogo saltitavam entre as mãos, mas as que caíam no chão. Como então nós estivéssemos admirando esses refinamentos, Menelau correu em nossa direção e disse:

— Aqui está aquele com quem vocês vão jantar, e o que estão vendo já é o começo do banquete.

Nem bem Menelau havia acabado de falar, Trimalquião estalou os dedos; a este sinal, o eunuco achegou-lhe o vaso. Tão logo esvaziou a bexiga, pediu água para as mãos e passou os dedos um pouquinho molhados na cabeça do escravo.

28.1 Seria demorado lembrar cada detalhe. Entramos então na sala de banho e, depois de alguns momentos, quentes e suando, saímos para a ducha fria. E Trimalquião, regado a perfume, era massageado, não com panos de linho, mas com toalhas feitas de uma lã muito macia. Enquanto isso, perto dele três médicos massagistas bebiam um falerno, e embora derramassem a maior parte brigando, Trimalquião dizia que isso era um brinde à sua saúde. Em seguida, enrolado numa felpuda coberta de lã escarlate, foi acomodado numa liteira, tendo à sua frente quatro batedores ornados de fáleras; e numa carriola, na qual eram transportadas as delícias dele, um rapaz com aspecto de velhote, remelento, mais feioso que o seu patrão. Então, quando ele estava sendo levado, um músico com umas flautas pequeninas se aproximou de sua cabeça e tal como se estivesse dizendo algo em segredo aos seus ouvidos, tocou durante todo o trajeto.»).

A partir dessa descrição o leitor já começa a desvendar o curioso e detalhadíssimo — *longum erat singula excipere*²⁸¹ — retrato de Trimalquião e, no que toca ao grotesco, começa a percebê-lo por meio de uma ampla amostra de sua ocorrência.

Deve-se salientar a profusão dos detalhes que compõem este quadro, entre objetos e pessoas. Para um leitor romano, pode-

²⁸¹ O comentário é do narrador: «Seria demorado lembrar cada detalhe (Sat.28.1)».

se dizer que, quanto à qualidade das pessoas, constitui-se nesta cena uma primeira amostra do mundo, ou mais precisamente, submundo de Trimalquião, pois, além do anfitrião, *senem caluum* (Sat.27.1)²⁸² (característica freqüente entre personagens da comédia), apresentam-se: *pueros capillatos*, *seruus*, *spadones*, *iatraliptae*, *cursoribus quattuor*, *puer uetulus*, *symphoniacus*.

Além disso, pode-se desde logo perceber inúmeras confluências de elementos opostos, cujo contraste se mostra no seguinte quadro, que conota a confusão do universo em que se vai penetrar:

<i>senem caluum</i>	<i>pueros capillatos</i>
<i>pater familiae</i>	<i>soleatus pila prasina exercebatur</i>
<i>quae inter manus lusu expellente uibrabant</i>	<i>eas quae in terram decidebant</i>
<i>sudore calfacti momento temporis</i>	<i>ad frigidam eximus</i>
<i>non linteis</i>	<i>palliis ex lana molissima factis</i>
<i>plurimum rixantes effunderent</i>	<i>suum propinasse</i>
<i>puer</i>	<i>uetulus</i> ²⁸³

É significativo que, enquanto os estudantes se aviam para o jantar e saem à rua

Amicimur ergo diligenter obliti omnium malorum, et Gitona libentissime seruile officium tuentem usque hoc iubemus in balneo sequi.

27.1 Nos interim uestiti errare coepimus... immo iocari magis et circulis ludentem accedere, cum subito uidemus senem caluum, tunica uestitum russea, inter pueros capillatos ludentem pila.

(Sat.26.10-27.1: «Esquecidos de tudo que nos afligia, vestimo-nos então cuidadosamente e mandamos Gitão, que desempenhava com tanta boa vontade o papel de escravo, acompanhar-nos no banho.

27.1 Durante algum tempo, ainda vestidos, demos uma passeada, ou melhor, ficamos a brincar e a participar de grupos de jogadores, quando de repente vimos um velho careca, vestido com uma túnica vermelho-escura jogando bola entre escravos de cabelos compridos.»),

vamos encontrar Trimalquião extravagantemente vestido com roupa de baixo — *tunica uestitum russea* (Sat.27.1) — e calçado com displicência (Gaffiot, s.d., s.v. *soleatus*) em seu primeiro aparecimento concreto. Risível indumentária, evidentemente, não é a mais conveniente para um *pater*

²⁸² Baldwin (1984, 295-6) pretende que se traduza a expressão do coro de escravos de Trimalquião, *madeia perimadeia* (Sat.52.9), como: «Careca! Careca!»

²⁸³ A relação antitética entre *puer* e *uetulus* parece ser reforçada pelo emprego do diminutivo.

familiae (Sat.27.2), com cuja imagem de severidade contrasta ironicamente (Aquati, 1991, 217). Uma aparente quebra de expectativa do senso comum salientada pelo narrador encontra-se também no tecido escolhido pelo liberto para eliminar os resíduos do *unguentum* — *non linteis, sed palliis ex lana molissima factis* (Sat.28.2: «não com panos de linho, mas com toalhas feitas de uma lã muito macia.»).

Deveria ser também paradoxal e desconcertante para um romano chamar *pater familiae* a um liberto, sobretudo um indivíduo da natureza e categoria de Trimalquião, estúpido, ignorante, e estrangeiro, naturalmente.

Além disso, parece causar espécie o jogo de *pila*, já que tanto o narrador nele se demora a descrevê-lo, como fosse algo surpreendente ou inusitado, excêntrico. Na verdade, temos aqui bem clara uma inversão da expectativa do senso comum, como salienta o narrador:

Nec amplius eam repetebat quae terram contigerat, sed follem plenum habebat seruus sufficebatque ludentibus (Sat.27.2),

ou

alter numerabat pilas, non quidem eas quae inter manus lusu expellente uibrabant, sed eas quae in terram decidebant (Sat.27.3).

E com o gesto fisiológico do final dessa descrição, tampouco a coprologia está ausente dessa cena, acresce que revelada publicamente:

Trimalchio digitos concrepuit, ad quod signum matellam spado ludenti subiecit. 6 Exonerata ille uesica aquam poposcit ad manus, digitosque paululum adpersos in capite pueri tersit (Sat.27.5).

Há nessa passagem — absurda, *nonsense* — uma série de elementos componentes da imagem cômico-grotesca de Trimalquião, que afeta desde logo grande poder (*digitos concrepuit*: Sat.27.5): ao lado da dupla antítese entre os *pueri capillati* (Sat.27.1) e Trimalquião, *senem caluum* (Sat.27.1: Zand, 1993, 01), vêm-se as antíteses (a) entre *spado* (Sat.27.3: com idéia de deformidade, pois) e Trimalquião enquanto esvazia a bexiga, e (b) entre o ato baixo de urinar (e em público) e o ato «elegante» de lavar os dedos. A ocorrência do advérbio *paululum* (Sat.27.5) salienta ainda a pieguice e o pedantismo do liberto.

Nesse trecho é também importante observar

A Cena Trimalchionis

uma atitude que vai repetir-se por toda a *Cena Trimalchionis*, isto é, o rebaixamento do escravo ou do libertado levado a efeito por seus próprios pares, o que parece particularmente chamar a atenção de Petrônio, já que insistirá mais de uma vez na questão, como se verá adiante neste estudo. O gesto de secar os dedos nos cabelos dos *pueri* é aparentemente apurado e elegante, mas se torna degradante do ponto de vista do escravo, e, em certa medida, também para o próprio Trimalquião, pois ele paradoxalmente retoma o mesmo tratamento a que fora submetido quando escravo. Sutil intervenção de Petrônio em nível de criação, que torna ambivalente esse gesto, indicando a falta de coerência interna dos membros desse grupo sócio-econômico.

O trecho seguinte, cuja tônica é o cortejo que levará Trimalquião até sua casa, mostra que, na *Cena Trimalchionis*, os elementos antitéticos, fundamentais para o grotesco, são sempre bem marcados:

Iam Trimalchio unguento perfusus tergebatur, non linteis, sed palliis ex lana molissima factis. 3 Tres interim iatraliptae in conspectu eius Falernum potabant, et cum plurimum rixantes effunderent, Trimalchio hoc suum propinasse dicebat. 4 Hinc inuolutus coccina gausapa lecticae impositus est praecedentibus phaleratis cursoribus quattuor et chiramaxio, in quo deliciae eius uehebantur, puer uetulus, lippus, domino Trimalchione deformior. 5 Cum ergo auferretur, ad caput eius symphonicus cum minimis tibiis accessit et tanquam in aurem aliquid secreto diceret, toto itinere cantauit.

(Sat.28.2-5:«E Trimalquião, regado a perfume, era massageado, não com panos de linho, mas com toalhas feitas de uma lã muito macia. Enquanto isso, perto dele três médicos massagistas bebiam um falerno, e embora derramassem a maior parte brigando, Trimalquião dizia que isso era um brinde à sua saúde. Em seguida, enrolado numa felpuda coberta de lã escarlate, foi acomodado numa liteira, tendo à sua frente quatro batedores ornados de fáleras; e numa carriola, na qual eram transportadas as delícias dele, um rapaz com aspecto de velhote, remelento, mais feioso que o seu patrão. Então, quando ele estava sendo levado, um músico com umas flautas pequeninas se aproximou de sua cabeça e tal como se estivesse dizendo algo em segredo aos seus ouvidos, tocou durante todo o trajeto.»).

Os índices de alegria desta passagem [A] contrastam com o final da *Cena Trimalchionis*, quando Trimalquião encena seu funeral [B]:

Non est moratus Stichus, sed et stragulam albam et praetextam in triclinium attulit... iussitque nos temptare, an bonis lanis essent confecta. 2 Tum subridens: — Vide tu — inquit — Stiche, ne ista mures tangant aut tineae; alioquin te uiuum comburam. Ego gloriosus uolo efferi, ut totus mihi populus bene imprecetur. 3 Statim ampullam nardi aperuit omnesque nos unxit et:

A Cena Trimalchionis

— Spero — inquit — futurum ut aequae me mortuum iuuet tanquam uiuum.

4 Nam uinum quidem in uinarium iussit infundi et:

— Putate uos — ait — ad parentalia mea inuitatos esse.

5 Ibat res ad summam nauseam, cum Trimalchio ebrietate turpissima grauis nouum acroama, cornicines, in triclinium iussit adduci, fultusque ceruicalibus multis extendit se super torum extremum et:

— Fingite, me — inquit — mortuum esse. Dicite aliquid belli. Consonuere cornicines funebri strepitu. 6 Vnus praecipue seruus libitinarium illius, qui inter hos honestissimus erat, tam ualde intonuit, ut totam concitaret uiciniam. 7 Itaque uigiles, qui custodiebant uicinam regionem, rati ardere Trimalchionis domum, effregerunt ianuam subito et cum aqua securibusque tumultuari suo iure coeperunt. 8 Nos occasionem opportunissimam nacti Agamemnoni uerba dedimus, raptimque tam plane quam ex incendio fugimus.

(Sat. 78.1-8: «Estico não se demorou, mas trouxe para o triclinio uma capa branca e uma toga pretexta... Trimalquião mandou que nós a apalpássemos: não eram feitas de boa lã? Então, abrindo um sorriso, falou:

— Estico, veja para que nem os ratos nem as traças toquem nesta roupa. Do contrário vou te queimar vivo. Eu quero ser enterrado cheio de pose, para que todo mundo fale bem de mim.

Na mesma hora abriu um frasco de perfume de nardo e nos borrifou a todos. Disse:

— Espero que quando eu estiver morto este perfume continue me agradando como agora.

Quanto ao vinho, esse ele mandou derramá-lo num vinário. Então falou:

— Imaginem que vocês são os convidados de meu banquete fúnebre.

Aquilo caminhava para o extremo mau gosto, quando Trimalquião, tocado de uma bebedeira das mais desprezíveis, mandou que entrassem no triclinio um novo espetáculo e corneteiros. Então, amparado por vários travesseiros, deitou-se em seu leito derradeiro e disse:

— Finjam que eu estou morto. Digam algo de belo.

Os corneteiros atacaram numa marcha fúnebre. Principalmente um escravo daquele agente funerário, que entre os corneteiros era o mais comportado. Tocou tão alto que acordou toda a vizinhança. Então, os bombeiros que zelavam pelo bairro, certos de que a casa de Trimalquião estava pegando fogo, arrombaram subitamente a porta e, com água e machados, por sua conta, deram início ao tumulto. Aproveitando aquela excelente oportunidade, demos adeus a Agamemnon e fugimos apressadamente como se fosse de um incêndio mesmo.»).

Vêem-se nos dois trechos concordâncias

antitéticas:

Convite	
(A) Para um banquete aparentemente normal	(B) Para um banquete fúnebre.
Vestimenta	
(A) Felpuda coberta (de lã) escarlata	(B) Capa branca e toga pretexta
Música	
(A) Baixa, só para Trimalquião	(B) Alta; acorda toda a vizinhança; os

A Cena Trimalchionis

	bombeiros pensam em incêndio
Vinho	
(A) Derramado (brinde à saúde de Trimalquião, segundo ele)	(B) Reservado (lavagem de seus ossos)
Perfume	
(A) Borrifado somente em Trimalquião.	(B) Borrifado em todos.

Esses dois trechos parecem também estar em paralelo com a entrada e a saída dos *scholastici*, igualmente bem demarcadas por meio de termos como *canis ingens*, *catena uinctus*, *in pariete erat pictus* (Sat.29.1), *Dextro pede!* (Sat.30.5), *canis catenarius* (Sat.72.7) e *Nemo unquam conuiuarum per eandem ianuam emmissus est; alia intrant, alia exeunt.* (Sat.72.10).

Ao lado dessas observações, é ainda pertinente notar em algumas particularidades do cortejo de Trimalquião que são índices de comicidade e de elementos ligados ao grotesco. Por exemplo, o fato de Trimalquião durante o cortejo permanecer envolvido em toalhas felpudas demonstra uma ostentação contrastiva ao rude que deveria constituir a imagem daquele liberto. Todavia, sendo essas toalhas da mesma natureza daquele tecido que envolvia o *cinaedus Quartillae* (Sat.23.2), duas são as possibilidades de interpretação: ou se trata de uma preferência ligada à questão sexual, ou de um engano grosseiro na escolha da indumentária que novamente se torna índice cômico da estupidez de Trimalquião. Além disso, pode-se ver o ato grosseiro do liberto de, ao lado dos convidados para sua festa, escutar sozinho a música que lhe tocava seu escravo. Além disso, não se deve esquecer do garoto de Trimalquião, caracterizado como uma criatura repelente, mas contraditoriamente considerado *deliciae eius* (Sat.28.4: «as delícias de Trimalquião»), peculiaridade cujo significado será adiante comentado neste trabalho.

Ao lado da descrição direta de Trimalquião, o Autor lança mão de um outro recurso muito eficiente na caracterização do

liberto. Assim é que vemos surgir, em dois trechos (Sat.28.6-30.9 e Sat.77.4)

o desenho de sua casa:

Sequimur nos admiratione iam saturi et cum Agamemnone ad ianuam peruenimus, in cuius poste libellus erat cum hac inscriptione fixus:

7 QVISQVIS SERVVS
SINE DOMINICO IVSSV FORAS EXIERIT,
ACCIPIET PLAGAS CENTVM

8 *In aditu autem ipso stabat ostiarius prasinatus, cerasino succinctus cingulo, atque in lance argentea pisum purgabat. 9 Super limen autem cauea pendeat aurea, in qua pica uaria intrantes salutabat.*

29.1 *Ceterum ego dum omnia stupeo, paene resupinatus crura mea fregi. Ad sinistram enim intrantibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena uinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum "CAVE CANEM". 2 Et collegae quidem mei riserunt. Ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi. 3 Erat autem uenalicium cum titulis pictum, et ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Mineruaque ducent Romam intrabat. 4 Hinc quemadmodum ratiocinari didicisset, deinde dispensator factus esset, omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat. 5 In deficiente uero iam porticu leuatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. 6 Praesto erat Fortuna cornu abundanti copiosa et tres Parcae aurea pensa torquentes. 7 Notauit etiam in porticu gregem cursorum cum magistro se exercentem. 8 Praeterea grande armarium in angulo uidi, in cuius aedicula erant Lares argentei positi Venerisque signum marmoreum et pyxis aurea non pusilla, in qua barbam ipsius conditam esse dicebant.*

9 *Interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent. — Iliada et Odyssean — inquit — ac Laenatis gladiatorium munus.*

30.1 *Non licebat multiciam considerare.*

Nos iam ad triclinium perueneramus, in cuius parte prima procurator rationes accipiebat. Et quod praecipue miratus sum, in postibus triclinii fasces erant cum securibus fixi, quorum imam partem quasi embolum nauis aeneum finiebat, in quo erat scriptum:

C. POMPEIO TRIMALCHIONI,
SEVIRO AVGVSTALI, CINNAMVS DISPENSATOR

[...]

3 *Sub eodem titulo et lucerna bilychnis de camera pendeat, et duae tabulae in utroque poste defixae, quarum altera, si bene memini, hoc habebat inscriptum "III. ET PRIDIE KALENDAS IANVARIAS C. NOSTER FORAS CENAT", 4 altera lunae cursum stellarumque septem imagines pictas; et qui dies boni quique incommodi essent, distinguente bulla notabantur.*

5 *His repleti uoluptatibus cum conaremur in triclinium intrare, exclamauit unus ex pueris, qui super hoc officium erat positus:*

— *Dextro pede!*

6 *Sine dubio paulisper trepidauimus, ne contra praeceptum aliquis nostrum limen transiret. 7 Ceterum ut pariter mouimus dextros gressus, seruus nobis despoliatus procubuit ad pedes ac rogare coepit, ut se poenae eriperemus: nec magnum esse peccatum suum, propter quod periclitaretur; 8 subducta enim sibi uestimenta dispensatoris in balneo, quae uix fuissent decem sestertiorum. 9 Retulimus ergo dextros pedes, dispensatoremque in atrio²⁸⁴ aureos numerantem deprecati sumus ut seruo remitteret poenam.*

(Sat.28.6-30.9:«Nós, já fartos de admiração, fomos em frente e com Agamêmnon chegamos até a porta; no batente estava preso um aviso

²⁸⁴ Nesta passagem, o texto estabelecido por Maiuri (1945, 94) grafa-se *praecario*.

A Cena Trimalchionis

com as seguintes palavras:

QUALQUER ESCRAVO QUE SAIR
PARA FORA SEM PERMISSÃO DO PATRÃO
RECEBERÁ CEM PANCADAS.

Logo na entrada havia um porteiro vestido de verde e cingido com uma faixa cereja; numa travessa de prata escolhia ervilhas. Sobre o limiar pendia uma gaiola de ouro na qual uma pega multicolorida cumprimentava os que entravam.

29 Mas enquanto eu observava todas aquelas coisas estupendas, por um triz não caí de costas e quebrei minhas pernas: à esquerda de quem entrava, não longe da guarita do porteiro, um cão enorme, preso com uma corrente, havia sido pintado na parede. Sobre ele estava escrito em letras garrafais:

CUIDADO COM O CACHORRO

Meus colegas riram, é verdade; eu, no entanto, com o ânimo refeito, não deixei de examinar cuidadosamente a parede toda. Ali havia sido pintado um lote de escravos à venda com suas tabuletas; e Trimalquião em pessoa, de cabelos longos, trazia consigo um caduceu e entrava em Roma pelas mãos de Minerva. Como ele aprendera a calcular, como se tornara contador, tudo o pintor minucioso havia reproduzido com atenção, colocando ainda uma legenda. Já na extremidade oposta desse pórtico, Mercúrio, dando-lhe a mão, carregava-o para o alto de uma tribuna. Bem ao lado, estava a exuberante Fortuna com sua cornucópia e as três Parcas fiando a lã de ouro. Observei ainda no pórtico uma turma de corredores se exercitando com seu mestre. Além disso, a um canto vi um grande armário em cuja capela haviam sido acomodados os Lares de prata, uma imagem de Vênus feita em mármore e uma píxide de ouro não pequena na qual diziam ter sido guardada a barba do próprio Trimalquião.

Fui perguntando então ao atriense que pintura eles tinham na parte central.

— *A Ilíada* e a *Odisséia* — disse ele — e as lutas dos gladiadores de Lenate.

30 Não deu para examinar bem toda aquela profusão de cores. Já havíamos chegado ao triclinio, na antecâmara do qual um administrador recebia contas. E o que admirei foram principalmente os feixes de varas com machados afixados nos batentes do triclinio; um esporão de navio, feito em bronze, dava o arremate, por assim dizer, à parte inferior desses feixes. Nele estava escrito:

A C. POMPEU TRIMALQUIÃO,
SÉVIRO AUGUSTAL,
CÍNAMO, CONTADOR.

Abaixo dessa mesma inscrição, havia uma lâmpada de dois bicos que pendia do teto; havia também duas tabuletas pregadas tanto em um como no outro batente. Se bem me lembro, numa delas havia isto escrito:

NA ANTEVÉSPERA E NA VÉSPERA
DAS CALENDAS DE JANEIRO
NOSSO QUERIDO GAIO JANTA FORA

Na outra haviam sido pintados tanto o curso da lua como os desenhos dos sete planetas; também, os dias que fossem bons e os que fossem desfavoráveis eram indicados por meio de preguinhos marcadores.

Como nos preparássemos para entrar no triclinio, já fartos desses regalos, um dos escravos, que fora encarregado dessa função, gritou:

— Com o pé direito!

Sem dúvida, por um momento ficamos apreensivos temendo que algum de nós transpusesse a soleira sem obedecer à recomendação. De resto, tão logo movemos juntos o pé direito, um escravo nu se

A Cena Trimalchionis

jogou aos nossos pés e se pôs a implorar que o livrássemos do castigo; a falta, pela qual corria perigo, não havia sido grande, afinal: no banho lhe haviam roubado as roupas do contador, as quais dificilmente valeriam dez sestércios. Então recuamos o pé direito e suplicamos ao contador, que contava peças de ouro no átrio para suspender o castigo do escravo.»);

77.4 *Interim dum Mercurius uigilat, aedificaui hanc domum. Vt scitis, casula erat; nunc templum est. Habet quattuor cenationes, cubicula uiginti, porticus marmoratos duos, susum cellationem, cubiculum in quo ipse dormio, uiperae huius sessorium, ostiarii cellam perbonam; hospitium hospites capit.*

(Sat.77.4: «Nesse meio tempo, enquanto Mercúrio olhava por mim, construí esta casa. Como vocês sabem, era um barraco, agora é um templo. Tem quatro salas de jantar, vinte quartos, dois pórticos de mármore; em cima uma série de salas, o quarto em que eu mesmo durmo, uma sala de estar para essa víbora aí, o aposento excelente do porteiro; as acomodações para hóspedes são suficientes para todo mundo.»).

Quanto ao tamanho, a casa de Trimalquião não pode ser considerada grande em relação ao relevo que lhe dá Trimalquião, supondo-a hiperbólica (Sat.77.4: *casula erat; nunc templum est*). Nessa expressão de Trimalquião observe-se a justaposição de contrários. Todavia, o termo *casula* é o adotado por Ernout; enquanto o adotado por Smith²⁸⁵, *cusuc*, é oriental e se adapta bem a Trimalquião, indicando «quiosque» e fortalecendo a noção de oposição de contrários, a considerar a leitura de Hadas (1929, 382): *cusuc*, «antes oriental», *templum* «agora romano». Segundo Bagnani (1954, 18), “o templo de Trimalquião não é, ainda pelos modelos de Pompéia e Herculano, muito grande, e certamente não é um palácio”. O número de cômodos não é excepcional, a considerar o comum de Pompéia. Segundo a contagem de Bagnani (1954, 18), obtém-se o seguinte quadro:

Conteúdo da casa de Trimalquião	
quartos (<i>cubicula</i>)	20
salas de jantar	04
bibliotecas	03
pórticos de mármore	02
suítes (segundo andar)	02
aposentos para convidados	01

²⁸⁵ SMITH, M. S. *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*. Oxford, The Clarendon Press, 1975.

Ainda nesse sentido, Schnur (1959, 793) alerta para que não se considere Trimalquião um homem extraordinariamente rico: “uma fortuna de HS 30.000.000 tal como Trimalquião ordena que seja inscrito em seu túmulo, não é uma soma fantástica; sua casa não é um palácio de conto de fadas, nem é excessivamente grande”. A transição que se revela com a expressão *casula erat, nunc templum est* revela que o pretense palácio de Trimalquião na verdade é uma casa reformada e aumentada, às vezes mesmo apertada, como aparece em *Sat.73.2*:

Vltro ergo rogauimus ut nos ad balneum duceret, proiectisque uestimentis, quae Giton in aditu siccare coepit, balneum intrauimus, angustum scilicet et cisternae frigidariae simile, in qua Trimalchio rectus stabat. Ac ne sic quidem putidissimam eius iactationem licuit effugere; nam nihil melius esse dicebat quam sine turba lauari, et eo ipso loco aliquando pistrinum fuisse.

(*Sat.73.2*: «Que podíamos fazer nós, pobres coitados, fechados naquele novo tipo de labirinto? Agora, tomar um banho era tudo o que queríamos. Então, pedimos que ele nos levasse até o banho. Sem as nossas roupas, as quais Gitão se pusera a secar à porta, entramos. É bem verdade que era um lugar apertado, e parecido com um grande tanque de refrigeração. Nele Trimalquião ficava em pé. Mas nem assim foi possível escapar de sua bazófia cacetíssima; na verdade ele dizia que não havia nada melhor que um banho sem algazarra, e que naquele mesmo local havia existido outrora uma padaria.»).

Segundo Maiuri, que em *Sat.30.9* adota o texto «*in praecario*», a casa de Trimalquião, curiosamente para esse liberto oriental tão cioso de uma aparência romana tradicional, não apresentaria um átrio, a parte mais caracteristicamente romana de uma casa romana, e a porta de entrada que deveria levar até essa acomodação, levaria a um grande pórtico ou peristilo, normalmente no fundo da casa (Maiuri, 1945, 244; Bagnani, 1954, 19). O que seria desconcertante para o leitor é que a inexistência de um átrio não implicaria para o paradoxal Trimalquião também a inexistência de um atriense — forma, então, sem conteúdo —, que acaba sendo interrogado por Encólpio — *interrogare ergo atriensem coepi* (*Sat.29.9*) — acerca da decoração do pórtico.

Um outro dado que se pode considerar como contrastante ao costume geral é o de Trimalquião destinar ao porteiro um aposento excelente — *ostiarii cellam perbonam* (*Sat.77.4*) — no andar superior, quando o comum era relegar o porteiro aos “lugares mais mesquinhos do andar térreo e mesmo no subsolo” (Maiuri, 1945, 244). Nesse

sentido, não se deve esquecer também a existência na casa de Trimalquião de um *hospitium*, incomum nas casas romanas, mas freqüente em casas helenísticas.

Já o banho acima salientado como bastante estreito, na verdade, segundo pensa Bagnani (1954,34-6), reflete uma falta de visão de Trimalquião, que copia de memória o banho que, na juventude, vira na casa de seu antigo patrão e que passara a ser seu sonho e modelo de elegância. Mas Trimalquião não percebe, em sua decantada estupidez, que se esse modelo estava em voga na época de Augusto, há cerca de 50 anos, já estaria envelhecida e ultrapassada na época de Nero.

Nas considerações acerca da casa de Trimalquião é preciso ainda atentarmos em outros elementos que servem à configuração do grotesco. O dado mais freqüente, além dos já vistos como justaposição de elementos incongruentes e quebra da expectativa do senso comum, é o da profusão de detalhes, responsável sem dúvida pela carnavalização do objeto descrito. Ver-se-ão nesse trecho inúmeras particularidades que atulham a casa de Trimalquião, entre outros:

- Uma placa com um aviso que revela a violência desmedida do liberto para com os escravos e que, ao mesmo tempo, não só é índice da pouca cultura letrada do patrão como também auxilia na caracterização do pretenso *imperium* com que Trimalquião dirige sua casa.
- Alguns pormenores que reforçam a tendência de ostentação sempre revelada por Trimalquião, como uma gaiola de ouro dentro da qual um pássaro — multicolor — saúda os convidados ou a travessa de prata em que um escravo escolhe ervilhas. Trimalquião é tão obtuso que pensa impressionar os convidados apresentando um elemento de cozinha estilizado (roupa diferenciada, travessa de prata) «casualmente» colocado junto à entrada; na verdade, é preciso reparar no contraste que se criará entre essa imagem e duas outras que se apresentarão mais adiante, como a cena do escravo que é despido para o açoitado (Sat.49.5-6, trecho do *porcus exinteratus*) e a

cena do cozinheiro que se deita ao lado de Encópio exalando odor de salmoura e alho.

- Pormenores que indicam o desejo incontido de Trimalquião em pertencer à nobreza também se encontram como peça de decoração, como os feixes de varas com machados afixados nos batentes, emblema na verdade de altos magistrados romanos, não permitidos para um simples séviro augustal (*Sat.* 57.6.; 71.12)

O próprio narrador comenta acerca daquela abundância de formas e objetos — *multiciam* (*Sat.*30.1: profusão de cores; Carcopino, 1940, 393-9) — que, no contexto de festa e de ironia (frequente no discurso do narrador), tende para a carnavalização.

O estranhamento — não podia deixar de ocorrer em relação ao liberto — se dá na descrição do pórtico da casa de Trimalquião. Com essa descrição, por um lado, temos o adiantamento do relato de sua vida, pois todos os elementos narrados por Trimalquião no final já figuram nas pinturas das paredes. Todavia, esse trecho só ganha pleno sentido após toda a leitura da *Cena Trimalchionis*, quando de fato Trimalquião está de todo construído — e sua história contada.

De outra parte, um exame mais acurado das particularidades do pórtico revela o grotesco como parte de sua estruturação, pois para a criação da imagem desse pórtico conjugam-se elementos incompatíveis e hiperbólicos, que levam seu conjunto a constituir uma decoração *kitsch*. Esses elementos são o produto da tentativa de Trimalquião de compor um quadro baseado na cultura da elite intelectual e elegante²⁸⁶, com o acréscimo no entanto de figuras representativas de passagens de sua vida e elementos baseados em seu gosto popularizante²⁸⁷. Faz parte também dessa constituição *kitsch* o *grande armarium* (*Sat.*29.8), estilizado em virtude do destaque dos materiais empregados em sua composição: prata, ouro e mármore. Alguns elementos desse pórtico apontam para uma carnavalização em razão de sua comicidade latente: o *canis ingens*, *catena uinctus*

²⁸⁶ As cenas da *Iliada* e da *Odisséia* eram comuns na época, como mostram as construções elegantes de Pompéia (Perrochat, 1951, 12).

²⁸⁷ Veremos, adiante, rebaixamentos literários.

A Cena Trimalchionis

(responsável pela mofa de Encólpio), as figuras de deuses como Minerva, símbolo talvez da esperteza de Trimalquião nos negócios (mas também, ironicamente, símbolo de sua inteligência) ou Mercúrio, símbolo das atividades comerciais do liberto (mas também o deus dos ladrões) e a píxide de ouro — não pequena (é então um exagero) — que guardaria a primeira barba de Trimalquião.

Segundo Bagnani (1954, 17), embora Petrônio não descrevesse qualquer casa real, ele tinha certamente em mente um tipo de casa que era familiar para seus leitores, um tipo de casa que eles pudessem associar com uma pessoa como Trimalquião. Ainda em sua opinião (Bagnani, 1954, 35), “o *Satíricon* reflete, acurada e consistentemente as maneiras do tempo de Nero. O caráter da casa de Trimalquião é, além disso, uma excentricidade, mais que um anacronismo”. Essa disposição inesperada de cômodos, comprometendo a harmonia da planta romana, a possível falta de elementos romanos característicos, a pretensa grandiosidade, a justaposição na expressão de termos contraditórios, a grande quantidade dos mais variados pormenores nada mais fazem que refletir a precariedade do caráter, da psicologia, da cultura do proprietário dessa casa.

Ao examinar o pórtico dessa casa, cujas paredes perfaziam uma galeria com as mais diversas cenas, Encólpio se depara, no centro, com cenas da *Ilíada* e da *Odisséia*. Existe nesse pormenor o motivo do rebaixamento, que se manifesta através de uma junção num mesmo nível, de obras literárias da envergadura de um Homero com cenas de gosto popularizante de um combate de gladiadores oferecido por um magistrado de cognome Lenate (*Sat.*29.9: *Laenatis*).

Segundo Bagnani (1954, 28-9), Pompéia não guarda nenhuma documentação de pinturas murais com a vida de gladiadores. Todavia, os grafitos sobre esse assunto são bastante comuns, muitos traçados, parece, por jovens e mesmo crianças, o que revelaria serem os gladiadores uma das paixões infantis. Em determinada passagem da *Cena Trimalchionis*, Trimalquião menciona que um rapaz havia comprado um traje de gladiador trácio com suas economias:

A Cena Trimalchionis

Puerum basiaui frugalissimum, non propter formam, sed quia frugi est: decem partes dicit, librum ab oculo legit, thraecium sibi de diariis fecit, arcisellium de suo paravit et duas trullas.

(*Sat.*75.4: «Beije esse rapaz cheio de virtude, não por sua beleza, mas porque tem virtudes: sabe dividir por dez, pega um livro e lê com facilidade, poupando sua ração arranjou uma roupa de trácio²⁸⁸; com suas economias comprou uma dessas cadeiras de encosto recurvado e dois pequenos vasos de verter vinho.»).

Se esse gosto do jovem provavelmente confirma a paixão infantil por essa atividade, a afeição que lhe vota Trimalquião também não é menos significativa: ao lado do aspecto sexual, Trimalquião estaria admirando o jovem por seu gosto ou, mais que isso, invejando, infantilmente, seu traje de trácio? Nesse sentido Bagnani (1954, 28-9) supõe que seja possível que uma paixão por gladiadores fosse considerada pelos elegantes e refinados membros da sociedade neroniana não como meramente comum, mas como infantilismo. Assim, a paixão de Trimalquião por gladiadores, traduzida de muitas formas, como o desenho em vasos, no pórtico, seria mais uma forma de rebaixá-lo. Bagnani (1954, 28-9) aduz ainda o jogo de pila do começo da *Cena Trimalchionis* (*Sat.*27.1-3) como índice de infantilismo de Trimalquião. Aproveitando esta discussão acerca do infantilismo de Trimalquião, deve-se lembrar, por exemplo, a ocorrência de muitos nomes com que ele se refere a seus escravos, sempre na forma de um trocadilho, traço que não passa despercebido a Schmeling (1969b, 6): “os trocadilhos são extremamente rudes e infantis, e aparentemente refletem as mentalidade dos homens que os usam. O nível dos nomes-trocadilhos estão no mesmo nível que os da comédia romana”. Por outro lado, a infantilidade de Trimalquião aparecerá ainda na seriedade que atribui à história de lobisomem contada por Nicerote e ainda, traço de seu caráter contraditório, quando o liberto aparta a discussão que se entabulava entre Ascilto e Hermerote dizendo:

— *Agite — inquit — scordalias de medio. Suauiter sit potius, et tu, Hermeros, parce adulescentulo. Sanguen illi feruet, tu melior esto. 2 Semper in hac re qui uincitur, uincit. Et tu cum esses capo, cocococo, atque cor non habebas. Simus ergo, quod melius est, a primitiis hilares et Homeristas spectemus.*

(*Sat.*59.1-2: «— Deixem as discussões de lado. De preferência, tudo

²⁸⁸ Segundo Díaz y Díaz (1984, 98), “como agora os garotos se vestem de vaqueiros, índios ou seres do espaço; era uma túnica trácia como as dos cocheiros do circo, ou uma armadura trácia como a dos gladiadores”.

deve ser delicadeza. E você, Hermerote, deixa o rapazinho. Nele, o sangue está fervendo; você é que precisa ser mais compreensivo. Nessas coisas quem sempre vence é quem é vencido. E você, que durante a discussão agiu como um galo capão, cocococô, não teve bom senso. Portanto, é melhor não perdermos a esportiva. Vamos assistir aos homeristas²⁸⁹.»).

Trimalquião, estúpida e paradoxalmente, aconselha Hermerote a considerar que, com pouca idade, Ascilto agiria apenas por impulsos. Por outro lado, como contraste cômico, Trimalquião acaba por lançar mão de uma onomatopéia, recurso que em certos casos poderia ser considerado infantil na linguagem — e talvez aqui, com essa imitação da voz do animal. Por fim, é preciso notar que ao lado de tudo isso, o liberto prega a delicadeza — que dizer então do tratamento que dispensa a Fortunata, quando atira-lhe um cálice ao rosto? — justamente a Hermerote, personagem comprovadamente agressiva (Aquati, 1991, 80-90).

Ressalte-se ainda que, por meio de elementos de sua própria história (mercado de escravos, sua entrada em Roma, seu aprendizado), em cena pintadas no pórtico de sua casa, Trimalquião tenta ridiculamente imprimir à sua vida o mesmo interesse — literário — com o conquistado pela poesia épica. Todavia, Petrônio não perde tempo em imprimir ainda mais comicidade a esse fato. A presença de Minerva não

²⁸⁹ Se Trimalquião compra a trupe de homeristas, ao invés de contratar seus serviços, como mostrou Starr (1987, 199), então, ainda nesta passagem, é preciso notar mais esse índice de ostentação de Trimalquião. Os homeristas representam um interlúdio, posição geralmente ocupada por "animadores", como *comoedi*. A troca de *comoedi* (respeitáveis, segundo Starr) por *homeristae* está bem do gosto de Trimalquião, que já empregara seus *comoedi* para representar atelanas e seus *choraules* para cantar músicas latinas, ofício abaixo da norma para tais animadores (Starr, 1987, 200). Não creio, contudo, que seja certo que Trimalquião compre a trupe, pois o trecho não esclarece; todavia em outro trecho Trimalquião fala que comprara uns comediantes:

— *Nam et comoedos — inquit — emeram, sed malui illos Atellanam facere, et choraulem meum iussi Latine cantare.*

(*Sat.* 53.13: «— Pra falar a verdade — disse ele — eu tinha comprado atores cômicos, mas preferi que eles fizessem uma atelana, e mandei o flautista do meu coral tocar músicas latinas.»)

Na verdade, parece-me, tudo faz parte de uma encenação já planejada com antecedência, pois tudo está preparado: a entrada dos homeristas, a leitura da tradução latina do texto homérico, a entrada de Ajax. Tal ensaio, pelas dificuldades inerentes, demandaria um grande gasto de tempo e de cuidados, o que ao meu ver encareceria o caráter grotesco de Trimalquião. Por outro lado, visto do ângulo da criação crítica de Petrônio, é importante observar, com Campuzano (1984, 128), que esse quadro reflete duas tendências: por um lado, o desejo de se incorporar à nata da sociedade romana; por outro lado desejo de manter-se atualizado em relação à moda literária, sobretudo diante dos *scholastici*. De qualquer modo, a questão parece também vincular-se a uma negação do passado de escravo oriental de Trimalquião, e portanto de fala grega.

representa arte ou sabedoria, mas estudo e aprendizagem (Bagnani, 1954, 26), pois Trimalquião está satisfeito com sua boa educação, como ele mesmo afirma, em muitas passagens, tais como:

Oportet etiam inter cenandum philologiam nosse. Patrono meo ossa bene quiescant, qui me hominem inter homines uoluit esse. Nam mihi nihil noui potest afferrí, sicut ille fericulus iam semel habuit praxim.

(Sat.39.4: «Até mesmo enquanto se come é preciso conhecer as Letras. Descansem em paz os ossos do meu patrão, que quis fazer de mim um homem entre os homens. Não se pode mostrar nada de novo para mim, como aquele prato já demonstrou de uma vez por todas.»).

[...] *meum enim intelligere nulla pecunia uendo.*

(Sat.52.3: «[...] é... o meu saber eu não vendo por dinheiro nenhum.»).

Como explica Bagnani (1954, 23), “muitas cenas pintadas sobre as paredes do pórtico podem ser colocadas em paralelo com representações sobre monumentos funerários”, o que indica que, radicalizando sua obsessão pela morte, Trimalquião, despercebido dessa contradição, escolhe como motivo de decoração — eis a justaposição de contextos incongruentes — cenas tipicamente funerárias. Complete-se a comicidade da apresentação desse pórtico com uma possibilidade de leitura proposta por Bagnani (1954, 26), para o qual a expressão *non licebat multiciam considerare* deveria traduzir-se mesmo por uma verdadeira proibição. Não é destituída de sentido essa observação, já que, se conhecemos as características dos estudantes convidados por Trimalquião, eles procuram, durante o jantar, acumular algo no bernal, por exemplo:

9 At Giton quidem iam dudum se seruatione acutissima redemerat a cane; quicquid enim a nobis acceperat de cena, latranti sparserat, et ille auocatus cibo furorem suppresserat.

(Sat.72.9: «Gitão, por sua vez, há muito já havia se livrado do cachorro por meio de uma saída brilhante: tudo, tudo que de nós havia recebido do banquete ele havia jogado para aquele latidor, e este, interessado na comida, havia contido a raiva.»).

É bem possível que o liberto proibisse que eles se enfurnassem pela casa a fim de que não fosse roubado. Além disso, lembrando do cuidado com que Fortunata cuidava de todo o patrimônio de Trimalquião:

Ipsa nescit quid habeat, adeo saplutus est; sed haec lupatria prouidet omnia.

(Sat. 37.6: «Ele próprio não sabe o que tem, o ricoço, mas a filha-da-puta vê tudo de antemão, e até onde você nem calcula.»).

— *Quomodo nosti — inquit — illam — Trimalchio — nisi argentum*

A Cena Trimalchionis

composuerit, nisi reliquias pueris diuiserit, aquam in os suum non coniciet.

(Sat.67.2: «Você conhece o jeito dela — disse Trimalquião. Se ela não arrumar a prata, se ela não dividir as sobras entre os escravos, ela não vai colocar nem uma gota d'água na boca.»),

pode-se pensar que essa ordem fosse orientação dela, já que Trimalquião acreditaria se ela lhe dissesse que escureceu ao meio dia (Sat.37.5: *mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet*).

Ainda antes da entrada de Trimalquião no triclinio, serve-se a *gustatio*, luxuosa segundo os critérios do narrador. Dentre os elementos que hoje estamos aptos a avaliar, é preciso observar, por um lado, os pratos marcados²⁹⁰ ostensivamente com o nome do proprietário e seu peso em prata, a fim de que se lhe reconhecessem o valor corretamente; por outro lado, devemos notar que ridiculamente Trimalquião estiliza um prato que seguramente fazia parte das recordações de seu passado de escravo que não conseguia esconder²⁹¹:

Fuerunt et tomacula supra craticulam argenteam feruentia posita et infra craticulam Syriaca pruna cum granis Punici mali.

(Sat.31.11: «Haviam sido colocados sobre uma grelha de prata salsichões fumegando; na parte de baixo da grelha, ameixas sírias com grãos de romã.»)

Como bem observa Díaz y Diaz (1984, 39, nota 03), “as salsichas aqui citadas, *tomacula*, eram vendidas quentes pelas ruas”. O «toque de classe» consistia, em imitar, estilizando, os vendedores ambulantes: a grelha era de prata, o carvão eram as ameixas sírias e a brasa eram os grãos de romã.

Logo após esse rápido, porém detalhado

²⁹⁰ Segundo as características de Fortunata, como veremos, não seria de se espantar que fosse ela a responsável por essas gravações, a fim de que tivesse mais controle sobre a prata de Trimalquião.

²⁹¹ Penso que o fato de Trimalquião e outros libertos revelarem seu passado de escravo não seja escolha sua, mas um hábito, uma compulsão que não conseguem esconder ou de que não se podem livrar, ou melhor, é uma atitude da qual eles nem se dão conta, pois do contrário seguramente fariam questão de negar para, assim, agir de outra forma, segundo sugere sua psicologia mostrada (ou recriada) por Petrônio. Todavia, eu não me arriscaria a estender para os libertos de maneira geral o retrato criado por Petrônio, pois na verdade é uma imagem criada por um cidadão de uma classe determinada e oposta ao grupo que formavam esses ex-escravos; no fundo é um retrato marcado pela abjeção, pois o tempo todo Petrônio faz com que essas personagens salientem sua baixa condição:

Ab asse creuit et paratus fuit quadrantem de stercore mordicus tollere.
(Sat.43.1: «Veio do nada, e esteve disposto a catar, de um monte de merda, um quarto de asse com os dentes.»)

Cf. Gonçalves, 1996, 136-7.

passeio pelo *atrium*²⁹² da casa de Trimalquião, cujos elementos — avaliados ironicamente pelo narrador como *lautitiis* (Sat.32.1) — fazem com que indiretamente sobressaia a figura desse liberto, o narrador elabora a terceira descrição direta, aproveitando a entrada do anfitrião no triclínio.

In his eramus lautitiis, cum ipse Trimalchio ad symphoniam allatus est, positusque inter ceruicalia minutissima expressit imprudentibus risum. 2 Pallio enim coccineo adrasum excluserat caput, circaque oneratas ueste ceruices laticlauiam immiserat mappam fimbriis hinc atque illinc pendentibus. 3 Habebat etiam in minimo digito sinistrae manus anulum grandem subauratum, extremo uero articulo digiti sequentis minorem, ut mihi uidebatur, totum aureum, sed plane ferreis ueluti stellis ferruminatum. 4 Et ne has tantum armilla aurea cultum et eboreo circulo lamina splendente conexo.

33 1 *Vt deinde pinna argentea dentes perfodit:*

— *Amici — inquit — nondum mihi suaue erat in triclinium uenire, sed ne diutius absentiuos morae uobis essem, omnem uoluptatem mihi negaui. 2 Permittitis tamen finiri lusum.*

(Sat.32 - 33.2: «Estávamos nesse luxo todo quando Trimalquião em pessoa foi trazido ao som de música e, acomodado entre pequeninos travesseiros, arrancou riso aos menos avisados. De fato, do manto escarlate escapava a cabeça raspada, e em redor do pescoço tolhido pela roupa estava um guardanapo de largas bordas de púrpura, com franjas pendentes de um lado e de outro. No dedo mínimo da mão esquerda tinha ainda um grande anel dourado; na falange maior do dedo seguinte tinha também, todo de ouro — segundo me pareceu —, um anel menor mas todinho incrustado com algo como estrelas de ferro. E para não mostrar apenas essas riquezas, descobriu o braço direito, adornado por um bracelete de ouro e por uma braçadeira de marfim fechada por uma lâmina brilhante.

33 Em seguida, limpou então os dentes com uma pena de prata.

— *Amigos — disse — eu acho que ainda não era hora de vir para o triclínio, mas para que vocês não ficassem me esperando à toa, deixei de lado minha diversão. Mas vocês me permitem acabar o jogo.»).*

A figura que repentinamente aparece²⁹³ — expressão assinalada pelo emprego do *cum inuersum* — é então grotesca: a entrada de Trimalquião constitui um evento dramático, com um pretense estatuto de grandeza²⁹⁴, mas as peculiaridades tanto físicas como psicológicas a que assistimos abalam a harmonia entre o fato e a fantasia, e o fato, e a figura do magnífico liberto é descoroada pelo riso. Assim é que, transportado (*allatus est; positus*) da mesma forma (*ad symphoniam*) como veremos acontecer com os pratos que se servirão na festa, Trimalquião é a imagem de um petisco qualquer — a cor (*coccineo*) lembraria um indigesto

²⁹² Como vimos, é possível que não haja um *atrium* na casa de Trimalquião.

²⁹³ Cf. Zand (1993, 3-6).

²⁹⁴ Segundo Miralles (1968, 40), "os sucessivos pratos do banquete têm a finalidade de diminuir o convidado e de surpreendê-lo por sua magnificência. Trimalquião é como o próprio banquete: faz uma entrada triunfal, pensa suas palavras, suas sucessivas intervenções, com a intenção de maravilhar, de surpreender [...]".

assado —, talvez o primeiro prato servido²⁹⁵ logo após a *gustatio*, ou um verdadeiro palhaço que arranca uma risada franca e inesperada dos convidados, *expressit imprudentibus risum* (Sat.32.1), velho careca envolto num grande manto que o engole, com uma espécie de babador todo ornado de pingentes. Com certeza um outro motivo de riso para o leitor se junta ao da imagem: a imitação demasiado rasteira — ainda nesse aspecto há exagero — que Trimalquião tenta fazer da nobreza.

A total passividade em que permanece Trimalquião contrasta com a hiperatividade que se desenvolverá durante a *Cena Trimalchionis*, o que me parece então não ser casual, mas uma estudada e artificial postura do liberto, exprimindo com esses gestos (ou a falta deles) seu pretense poder de sonhado monarca helenístico. Não longe, veremos que Trimalquião «reina» sobre a festa dominando “seu círculo como um segundo Nero, excedendo-se em caprichos, vulgaridades e recitando seu próprio lixo poético” (Hägg, 1983, 168) e vangloriando-se de que nada precisa comprar, mas que tudo nasce em seus domínios. O processo de «condenar-perdoar» lembra bem o autoritarismo e a instabilidade do príncipe da época de Petrônio.

Plasticamente a cabeça de Trimalquião é o ornato desse prato — pensar-se-ia num bolinho ou numa fruta qualquer — cujas laterais se pontilham de pequeninas almofadas como acessórios «culinários». No processo criativo de Petrônio, Grimal (1972, 306-7) salienta a evocação inegável da figura de Mecenas na composição de Trimalquião — a oposição entre as duas personagens provavelmente seria muito clara para os romanos —, já pelo nome Mecenaciano (Sat. 71.12: *C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus*), já pela descrição da personagem histórica: sua “silhueta se tornou legendária, com seu manto grego elevado até seu crânio, e deixando aparecer só as duas orelhas, o que fazia com que parecesse um escravo fugitivo num mimo (como foi descrito por Sêneca)” (Grimal, *in* Ernout, 1972, xxi). A falta de cabelos em Trimalquião é expressa neste trecho não

²⁹⁵ Trimalquião, numa cômica ambigüidade criada por Petrônio é um prato que se serve ao leitor ou é ele mesmo que se serve aos convidados?

com o termo *caluum* (Sat.27.1), mas *adrasum* (Sat.32.2), como se tivesse a cabeça raspada, o que poderia, de certa forma dar a entender que Trimalquião quisesse imitar a figura de Mecenas e conseguisse fazê-lo apenas no que essa figura teria de plasticamente ridículo.

Aquele «babador» (Sat.32.2: *mappam*) estava ornado com uma borda característica da toga senatorial, índice ridículo de seu desejo de, até na menor peça, entrar em conjunção com valores sociais que não eram nem seriam jamais os seus. É esse mesmo índice que aparece no fato de Trimalquião usar um anel *totum aureum*, mas que se vincula à norma, pois não é exatamente de ouro puro (e somente permitido aos nobres), senão *plane ferreis ueluti stellis ferruminatum* (Sat.32.3), arremedo da própria norma que chama à lembrança. Por fim, é preciso ainda reparar na ostentação que faz Trimalquião de seus braceletes, atitude que mais tarde ele próprio condenará em Fortunata e mesmo julgará como tolice. Paradoxalmente o liberto não perde a oportunidade de novamente se exhibir:

Eo deinde peruentum est, ut Fortunata armillas suas crassissimis detraheret lacertis Scintillaeque miranti ostenderet. Ultimo etiam periscelides resoluit et reticulum aureum, quem ex obrussa esse dicebat. 7 Notauit haec Trimalchio iussitque afferri omnia et:

— *Videtis — inquit — mulieris compedes: sic nos barcalae nos despoliamur. Sex pondo et selibram debet habere. Et ipse nihilo minus habeo decem pondo armillam ex millesimis Mercurii factam.*

(Sat.67.6-7: «O que aconteceu depois foi que Fortunata tirou os braceletes de seus braços grossíssimos e os estendeu a Cintila, que os admirava. Por fim, soltou inclusive as tornozeleiras e uma redinha que dizia ser comprovadamente de ouro. Trimalquião reparou nisso e mandou que trouxessem tudo:

— Vocês podem ver — disse ele — o que prende as mulheres: é assim que a gente, feito bobocas, acaba sendo espoliado. Deve ter aí seis libras e meia. Eu mesmo: tenho um bracelete de pelo menos dez libras feito dos milésimos de Mercúrio.»).

Como Trimalquião tem uma infantil pretensão de pertencer à elite romana, esse traço é expresso por meio da ostentação de alguns pormenores que o levam a aproximar-se formalmente desse intento — anéis simbólicos e riqueza — embora insuficientes para que transponha as barreiras impostas por sua condição de ex-escravo. Evidentemente, essa demonstração de um «poder» que não tem é absolutamente ridícula, pois é feita da maneira mais inconveniente, sem qualquer solicitação. Assim, “nessa contradição entre o que é (ex-escravo) e o que pretende ser, se estabelece o

jogo de tensões por onde se infiltra o grotesco” (Rabazza, 1992, 5), isto é, Trimalquião procura compensar por meio das insígnias o nível social com que sonha mas que lhe é vedado, e o que obtém nada mais é senão assinalar sua degeneração e tornar sua condição pessoal cada vez mais defasada em relação tanto a seu ideal como a sua realidade, e por isso cada vez mais risível. Insatisfeito com sua riqueza e premido pela necessidade de amor (Canali, 1986, 27) — como as pessoas solitárias e deformadas, dirigidas pelas frustrações de que nos fala Barash (1971, 162) — é nesse desvã que se instala a angústia de Trimalquião e com ela a comicidade do grotesco, a partir desse choque de contextos incompatíveis e de anomalias profundas, de contradições que se estabelecem em cadeia entre um exterior risível e uma intimidade amargurada pelo choque entre o impulso em busca da sociedade e da realidade que o deprecia.

Essa infeliz tentativa de demonstrar elegância e distinção é ainda salientada pelo traço coprológico na quebra da etiqueta, quando Trimalquião, pensando ainda no apuro de seu gosto e na harmonia de sua imagem, limpa os dentes com uma pena de prata, esquecido de que o material do instrumento não justifica seu uso fora de contexto.

Coroa essa apresentação o arrogante e irrefletido discurso de Trimalquião — “impolidamente atrasado”, escreve Sullivan, 1968, 58 —, em que comete a indiscrição de, logo de partida, menosprezar seus convidados dando a entender que a presença deles ali era maçante — *omnem uoluptatem mihi negaui (Sat.33.1)*— e que o jogo era mais importante — *permittitis²⁹⁶ tamen finiri lusum (Sat.33.2)*.

Repare-se, enfim, que nova aproximação de elementos incongruentes trai a ascendência servil de Trimalquião:

Sequebatur puer cum tabula terebenthina et crystallinis tesseris, notauique rem omnium delicatissimam. Pro calculis enim albis ac nigris aureos argenteosque habebat denarios. 3 Interim dum ille omnium textorum dicta inter lusum consumit[...]

(*Sat.33.2-3*: «Seguia-o um escravo com um tabuleiro de terebinto e dados de cristal. E reparei na coisa mais delicada de todas: em vez de pedras brancas e pretas, havia, na verdade, moedas de ouro e de

²⁹⁶ Mesmo o tempo e o modo verbais empregados por Trimalquião revelam arrogância, pois não encerram um pedido, dúvida ou possibilidade, mas antes uma certeza, atribuída deselegantemente aos convidados.

A Cena Trimalchionis

prata. Enquanto ele, durante o jogo, esgotava todos os palavrões dos tecelões [...]»).

Se por um lado a ostentação é tão violenta que leva o narrador a ironicamente avaliar como *rem omnium delicatissimam* as pedras do jogo²⁹⁷ (*albis ac nigris aureos argenteosque*), por outro, é tão vulgar o comportamento de Trimalquião (*ille omnium textorum dicta inter lusum consumit*) que destrói completamente qualquer imagem de personagem sofisticada da sociedade que vinha tentando — em vão, é bem verdade — desde sua entrada «magnífica».

O que se segue é o primeiro prato de fato, *pauonina oua*, o que nos dá o ensejo de comentar, de maneira geral, a comida e a bebida servida na festa, vistas sob a ótica do grotesco.

Ligadas à acumulação estéril de bens, característica do movimento progressivo de construção do mundo, e mantendo as noções do exagero, do hiperbolismo, da profusão, do excesso, vão aparecer a comida e a bebida na *Cena Trimalchionis*, signo primeiro da ambigüidade e da ambivalência, do pensamento insensato, “a coisa que é e ao mesmo tempo não é, ou aquilo que, além do que é, é outra coisa”, (Bataille, 1987, 42). Como pensa Sullivan (1968, 58), “a comida romana tende para uma forte dissimulação, mas Trimalquião leva essa tendência para um grau absurdo”. De todo modo, esse parece-me ser mais um índice de ostentação de Trimalquião, que, no entanto exagera na dose e acaba sendo ridículo por não conseguir, novamente, imitar com sucesso os hábitos da nobreza.

A comida e a bebida na *Cena Trimalchionis*, além de participarem dos aspectos de acumulação estéril de bens, que não evitará a angústia de Trimalquião, são uma das grandes preocupações de Trimalquião, como signo de ostentação, já que, como observou Rabaza (1992, 2), a comida se confunde com outros objetos cênicos — isto é, perdem-se as fronteiras —, pois não é sequer tocada, não se percebe seu gosto ou sua textura, “apenas permanece o resto de seus traços observáveis

²⁹⁷ Segundo Panayotakis (1995, 67), existe um contraste cômico entre a dureza do tabuleiro feito de terebinto e a fragilidade dos dados, feitos de cristal.

A Cena Trimalchionis

para a distinção teatral, isto é, sua cor, sua forma, seu mecanismo de simulação: um tipo de alimento por outro”.

Essa enorme preocupação Trimalquião revela-a involuntariamente quando, mais tarde, à chegada do amigo Habinas, interpela-o, antes de qualquer coisa, acerca do banquete do qual participara:

[...] *quaesivitque quomodo acceptus esset.*

(Sat.65-8: «[...] e quis saber como o amigo tinha sido recebido.»)

Segundo Schmeling (1970, 248), por meio da comida procura demonstrar que é opulento e gastador generoso, e acaba por atingir em seu cardápio uma variedade impressionante de 62 itens. Todavia, por mais que se esforce para servir seus convidados com pratos requintados, Trimalquião jamais consegue atingir o gosto da nobreza, e, assim, o liberto é mais uma vez retratado como ridículo, dessa vez com auxílio da repugnância dos pratos de sua festa, ou mesmo pela falta de maneiras dos escravos selecionados para o serviço. Ainda segundo Schmeling (1970, 248-50), para Petrónio, que privava da mesa imperial, a comida servida por Trimalquião era de fato comida plebéia: *cicer, fauus, mel, panis, sus, uua* são ingredientes que compõem um cardápio de baixa classe, de segunda categoria, dignos de um ex-escravo. E como Trimalquião alega que tudo o que serve em sua festa é produzido em suas propriedades ou vem das vizinhanças — segundo Veyne (1961, 216), um antigo ideal das velhas famílias de serem auto-suficientes que Trimalquião procura copiar (e é salientado por Hermerote) —, fica patente a falta de gosto do anfitrião e quebra uma possível imagem de *gourmet* que poderia pretender. Mesmo o *garum* (*piperatum*, Sat.36.3) empregado por Trimalquião, talvez, seria uma espécie de laxativo, e não um molho caríssimo, apreciado pelos romanos, o que parece bem se ajustar aos problemas fisiológicos não só de Trimalquião, muito inconveniente e comicamente tratados à mesa:

— *Ignoscite mihi — inquit — amici, multis iam diebus uenter mihi non respondit. Nec medici se inueniunt. Profuit mihi tamen maleicorium et taeda ex aceto. 3 Spero tamen, iam ueterem pudorem sibi imponet. Alioquin circa stomachum mihi sonat, putes taurum. 4 Itaque si quis uestrum uoluerit sua re causa facere, non est quod illum pudeatur. Nemo nostrum solide natus est. Ego nullum puto tam magnum tormentum esse quam continere. 5 Hoc solum uetare ne louis potest. Rides, Fortunata, quae soles me nocte desomnem facere? Nec tamen in triclinio ullum uetuo facere quod se iuuet, et medici uetant continere.*

*Vel si quid plus uenit, omnia foras parata sunt: aqua, lasani et cetera minutalia*²⁹⁸. 6 *Credite mihi, anathymiasis si in cerebrum it, et in toto corpore fluctum facit. Multos scio sic periisse, dum nolunt sibi uerum dicere*²⁹⁹.

(*Sat.47.2-6*: «— Me perdoem, amigos: já faz muitos dias que minha barriga não me obedece. Os médicos estão desencontrados. O que me adiantou foi romã e uns ramos de pinheiro no vinagre. Mas eu espero que ela retome a sua velha dignidade. Do contrário, ela vai roncar que nem um touro. Por isso, se alguém quiser fazer suas necessidades, não há por que se acanhar. Nenhum de nós nasceu tampado. Eu acho que não existe tormento tão grande como a gente segurar. Isso é a única coisa que Júpiter não pode impedir. Você está rindo, Fortunata, você que tem a mania de me fazer perder o sono durante a noite? No triclinio não impeço que ninguém faça o que lhe agrade. Os médicos não querem que as pessoas segurem. E, se acontecer algo mais urgente lá fora está tudo preparado: a água, os vasos e outras miudezas. Acreditem em mim: se os gases vão para a cabeça, dão uma tremedeira no corpo todo. Sei de muitos que morreram assim, já que não quiseram dizer a verdade a si mesmos.»),

como também de Habinas

[...] *et panem autopyrum de suo sibi, quem ego malo quam candidum; nam et uires facit, et cum mea re causa facio, non ploro.*

(*Sat.66.2*: «[...] e pão integral feito em casa, que eu prefiro mais que o branco: ele me dá forças, e quando eu vou fazer as necessidades, não fico chorando.»),

e que determinam certos comportamentos à mesa, a veiculação de certos assuntos coprológicos e mesmo certos momentos do jantar, como a oportunidade que têm os libertos de falar graças à ausência do anfitrião, que se retira para aliviar as premências fisiológicas (*Sat.41.9*). A «liberalidade» de Trimalquião quanto ao ventre dos convidados à mesa na verdade é favorável a ele mesmo, que tem o problema da prisão de ventre; é como se justificasse suas gafes com uma autorização preparada.

Assim figura o primeiro prato, que, como todos os demais do banquete, conta com uma ambigüidade fundada em seu asqueroso aspecto e no fato de esconder um fino petisco. Aliás, em suas brincadeiras, Trimalquião vale-se freqüentemente do fator surpresa: quando os convidados pensam que assistirão a uma cena desagradável, vêem tudo se transformar em «prazer»:

Accessere continuo duo serui et symphonia strepente scrutari paleam coeperunt, erutaque subinde pauonina oua diuisere conuiuis. 5

²⁹⁸ Cèbe (1966, 273) cita essa passagem como exemplo de paródia jurídica alusiva a um decreto de Cláudio, descrito por Suetônio em *Cláudio*, 23.

²⁹⁹ Cèbe (1966, 265) cita esta passagem como exemplo de paródia filosófica de Sêneca:

Quis enim sibi uerum dicere ausus est?(*De tranquillitate animi*, 1.17:«Quem já ousou dizer a verdade a si mesmo?»)

A Cena Trimalchionis

Conuertit ad hanc scenam Trimalchio uultum et:

— *Amici — ait — pauonis oua gallinae iussi supponi. Et mehercules timeo ne iam concepti sint. Temptemus tamen, si adhuc sorbilia sunt. 6 Accipimus nos cochlearia non minus selibras pendentia, ouaque ex farina pingui figurata pertundimus. 7 Ego quidem paene proieci partem meam, nam uidebatur mihi iam in pullum coisse. 8 Deinde ut audiui ueterem conuiuam "Hic nescio quid boni debet esse", persecutus putamen manu, pinguisissimam ficedulam inueni piperato uitello circumdatam.*

(Sat.33.5-8: «Incontinenti apareceram dois escravos e, sob uma música barulhenta, puseram-se a revistar a palha e logo dividiram os ovos de pavão encontrados. Trimalquião voltou-se para esse lance e disse:

— Amigos, mandei colocar ovos de pavão debaixo da galinha. Mas ao mesmo tempo estou com medo deles já estarem chocos. No entanto, vamos experimentar se por acaso ainda estão tragáveis.

Recebemos colheres pesando pelo menos meia libra e furamos os ovos, falsos, feitos de massa podre. Eu, na verdade, quase joguei fora a minha parte: para mim, aquilo estava com jeito de já ter virado pintinho. Depois, como ouvi um habitual convidado dizer "não sei o que de bom deve ter aqui", tateei a casca com a mão e encontrei um papafigo bem gordo no meio de uma gema de ovo apimentada.»).

É preciso atentar nas particularidades dessa cena a fim de melhor entender sua vinculação ao grotesco e assim caracterizar Trimalquião. De modo geral, a aparência do prato é repelente, como indica a reação de Encólpio, mas na verdade o prato é falsificado, pois a sugestão repugnante de Trimalquião de que os ovos poderiam estar chocos é substituída pela presença de uma *pinguisissimam ficedulam* (Sat.33.8). Deveria ser uma caçoada freqüente de Trimalquião, já que um convidado habitual (Sat.33.8: *ueterem*) esperava que sob aquela aparência repelente se encontrasse um petisco.

É também preciso notar que, na cena seguinte,

Subinde intrauerunt duo Aethiopes capillati cum pusillis utribus, quales solent esse qui harenam in amphitheatro spargunt, uinumque dedere in manus; aquam enim nemo porrexit.

5 Laudatus propter elegantias dominus [...]

(Sat.34.4-5: «Depois entraram dois escravos etíopes, de grandes cabelos, com odres pequeninos, como costumam ser os que molham a areia no anfiteatro, e derramaram vinho em nossas mãos; água, mesmo, ninguém ofereceu.

Elogiado por sua sofisticação, o patrão disse [...])»,

Trimalquião faz uma tentativa, frustrada no entanto, de parecer elegante (Sat.34.5: *elegantias*): manda derramar vinho nas mãos dos convidados quando estes precisavam era de água para lavar as mãos sujas (Sat.33.8: *persecutus putamen manu*) dos *pauonina oua* (Sat.33.4). Se foi elogiado — *laudatus propter elegantias dominus* (Sat.34.5) — é porque assediam

Trimalquião um bando de adutores e outras personagens com valores muito próximos aos seus.

Em Sat.36.2, o prato que se apresenta se baseia na ambigüidade, pois a lebre servida vinha enfeitada com asas a fim de que se parecesse com o lendário Pégaso, além de os peixes preparados parecerem nadar:

[...] uidemus infra scilicet in altero ferculo atilia et sumina leporemque in medio pinnis subornatum, ut Pegasus uideretur. 3 Notauimus etiam circa angulos repositorii Marsyas quattuor, ex quorum utriculis garum piperatum currebat super pisces, qui tanquam in euripo natabant.

(Sat.36.2-3: «[...] vimos embaixo, quer dizer, num segundo prato, aves gordas e mamas de porca; no meio, uma lebre enfeitada com asas, como se fosse um pégaso. Notamos ainda, quase nos cantos da bandeja, quatro Mársias, de cujos pequenos odres escorria *garum* apimentado sobre os peixes, que nadavam como num canal.»).

Ainda quanto à questão da ambivalência, Trimalquião vale-se claramente dela quando faz um jogo de palavras com o nome de um escravo *Carpus* e o verbo *carpe* (imperativo de *carpo*, "destrinchar"):

Non minus et Trimalchio eiusmodi methodio laetus:

— *Carpe — inquit.*

6 Processit statim scissor et ad symphoniam gesticulatus ita lacerauit obsonium, ut putares essedarium hydraule cantante pugnare. 7 Ingerabat nihilo minus Trimalchio lentissima uoce:

— *Carpe, Carpe.*

Ego suspicatus ad aliquam urbanitatem totiens iteratam uocem pertinere, non erubui eum qui supra me accumbebat, hoc ipsum interrogare. 8 At ille, qui saepius eiusmodi ludos spectauerat:

— *Vides illum — inquit — qui obsonium carpit: Carpus uocatur. Ita quotiescunque dicit "Carpe", eodem uerbo et uocat et imperat."*

(Sat.36.5-8: «Trimalquião, não menos contente com uma farsa de tal natureza, disse:

— Trincha!

Entrou imediatamente um cortador e, tendo gesticulado ao ritmo da música, partiu de tal forma o assado que se imaginaria um essedário lutando ao som de um órgão hidráulico. Contudo, muito pausadamente, Trimalquião teimava em repetir:

— Trincha, Trincha!

Eu, desconfiado de que aquela fala repetida tantas vezes tivesse o intuito de alguma brincadeira, não me envergonhei de consultar, sobre o caso, a pessoa que se acomodava à minha esquerda. Mas ele, que assistira tantas vezes a gracejos dessa natureza, disse:

— Você está vendo aquele que está cortando o assado: se chama Trincha. Por isso, toda vez que Trimalquião diz "Trincha", com a mesma palavra o chama pelo nome e lhe dá uma ordem.»).

Outra passagem mistura claramente a idéia de devorador e devorado com a ambigüidade:

Ceterum ad scindendum aprum non ille Carpus accessit, qui atilia lacerauerat, sed barbatus ingens, fasciis cruralibus alligatus et alicula

A Cena Trimalchionis

subornatus polymita, strictoque uenatorio cultro latus apri uehementer percussit, ex cuius plaga turdi euolauerunt. 6 Parati aucupes cum harundinibus fuerunt, et eos circa triclinium uolitantes momento exceperunt. 7 Inde cum suum cuique iussisset referri, Trimalchio adiecit:

— *Etiam uidete, quam porcus ille siluaticus lotam comederit glandem. 8 Statim pueri ad sportellas accesserunt quae pendebant e dentibus, thebaicasque et caryotas ad numerum diuisere cenantibus.*

(Sat.40.5-6: «Então, para dividir o javali chegou não o "famoso" Trincha, que havia cortado as aves gordas, mas um barbudo enorme, enfaixado nas pernas e vestido com um pequeno traje de caça de várias cores, e com sua pequena faca de caça, golpeou violentamente o flanco do javali, de cujo corte voaram tordos. Havia passarinhos armados de varinhas com visgo e num instante capturaram as aves que voavam pelo triclinio. Depois, como mandasse que levassem uma ave a cada um, Trimalquião acrescentou:

— *Vejam só que bolotas ricas esse porco selvagem tinha comido! Imediatamente alguns escravos se dirigiram às cestinhas que pendiam dos dentes e dividiram as tâmaras sírias e as egípcias entre os que jantavam.»).*

Segundo Rabaza (1992, 4), dentro do quadro da comida que nunca se come, salienta-se na *Cena Trimalchionis* o *aper pilleatus*, “uma espécie de totem que representaria a identidade: é comida não ingerida, é o que não parece, representa o que não é, ambigüidade entre outras ambigüidades[...]”. A gironda — pois o javali era uma fêmea —, que simbolicamente devorara os pássaros na floresta, iria agora ser devorada pelos convidados. Todavia, no momento de se proceder à divisão — final simbólico para a carne —, dá à luz não seres semelhantes a si mesma, mas aos próprios pássaros que devorara — nascimento simbólico de novas vidas.

Esse mesmo prato é ainda índice do ridículo comportamento contraditório de Trimalquião, afinal, embora aparentando ser tão rico, acaba servindo comida requentada, guardada do banquete do dia anterior, aquele, aliás, em que Trimalquião afirmava não ter servido um vinho de primeira qualidade apesar da maior categoria dos convidados. Claro, como se verá, esse índice ainda é influenciado por outros dados, como a mania de economia de Fortunata:

Interim ego, qui priuatum habebam secessum, in multas cogitationes diductus sum, quare aper pilleatus intrasset. 2 Postquam itaque omnis bacalusias consumpsi, duravi interrogare illum interpretem meum, quod me torqueret. 3 At ille:

— *Plane etiam hoc seruus tuus indicare potest; non enim aenigma est, sed res aperta. 4 Hic aper, cum heri summa cena eum uindicasset, a conuiuio dimissus est; itaque hodie tamquam libertus in conuiuium reuertitur.*

(Sat. 41.1-4: «Eu, que tinha um lugar sossegado, entreguei-me entretanto a muitas suposições sobre por que o javali havia entrado

guarnecido daquele barrete de liberto. Depois de gastar assim as hipóteses mais desencontradas, aventurei-me a consultar aquele meu "cicerone" sobre o que me torturava. Mas ele:

— Sem dúvida, até mesmo um escravo teu pode revelar isso; de fato não é um enigma, mas uma coisa sem mistérios. Este javali, apesar dele ontem ter sido reservado para o último prato, foi liberado pelos convidados; então, hoje ele aparece de novo no banquete como um liberto.»).

Em outro trecho, ao examinar o prato pedido ao cozinheiro, Trimalquião fica absolutamente indignado ao verificar que o porco não fora estripado e imediatamente manda desnudar o escravo para açoitá-lo. Muitos intercedem em seu favor, e Trimalquião, teatralmente, perdoa-o sob a condição de que ele limpe prontamente o animal, ali diante deles:

Recepta cocus tunica cultrum arripuit, porcique uentrem hinc atque illinc timida manu secuit. 10 Nec mora, ex plagis ponderis inclinatione crescentibus tomacula cum botulis effusa sunt.

(*Sat.*49.9-10: «Tendo novamente vestido sua túnica, o escravo agarrou um punhal e, com a mão vacilando, cortou aqui e ali o ventre do porco. Sem demora, dos cortes que iam se alargando, graças à curvatura formada pelo peso, derramaram-se salsichas com chouriços.»).

Segundo Rabaza (1992, 2), de modo geral, o cozinheiro de Trimalquião "resulta uma espécie de prestidigitador ou de ilusionista que oculta uma essência distinta da aparência dos alimentos e que desvela essa substancialidade diferente no momento de produzir o efeito, no momento de surpreender, no mesmo gesto de cumplicidade com Trimalquião, aos convidados ao banquete". Dessa forma, essa nova brincadeira de Trimalquião, baseada na ambigüidade, possui dois componentes básicos do grotesco, como propôs Bakhtin (1987, 265 ss.):

- (a) a passagem do corpo fechado para o corpo aberto, através dos talhos feitos no ventre do animal;
- (b) a passagem da unidade para a desagregação, pois através dos talhos do corpo do animal brotam outras partes, isto é, o recheio feito de lingüiças e morcelas.

Na verdade, irrompem do animal vísceras falsificadas, fora da expectativa dos convidados, produtos elaborados com a própria matéria do animal, caracterizando um processo de desagregação do corpo, mais agudo, a meu ver, que o de simples divisão (do assado): essa nova elaboração do animal representa seu rebaixamento, uma vez que, assado, tem forma mais nobre, e servirá de alimento (e numa festa, por

extensão, divertimento), freqüente junto a pessoas abastadas. Aparecendo na forma de enchidos, converte-se em comida moída, desfigurada, alimento e diversão de gente menos privilegiada, das ruas. O contraste, pois, entre forma (*porcus*) e conteúdo (*tomacula*) é clamoroso. Conforme havíamos visto, Trimalquião já servira esse prato, *tomacula*, em Sat.31.11, numa elegante *craticulam argenteam*, configurando outro gritante contraste.

Contudo, não se deve perder de vista o mais importante sentido que penso assomar a essas imagens: é preciso entender que o rebaixamento da iguaria servida teatralmente por Trimalquião é mais um recurso de que se serve Petrônio a fim de também rebaixá-lo, lembrando sempre o conteúdo «pobre» que se esconde por debaixo de uma forma «opulenta». Ao lado disso, é preciso lembrar alguns pormenores. Já em Sat.47.13 há uma curiosa inversão de perspectiva:

Et cocum quidem potentiae admonitum in culinam obsonium duxit.

(Sat.47.13: «E a comida então, levou de volta à cozinha o cozinheiro, ciente do poder do patrão.»).

Dimundo (1987, 208) observa que dentre os três porcos que haviam entrado no tricínio o porco escolhido fora o maior e o mais velho — note-se a equivalência entre o *status* do porco dentre seus pares e de Trimalquião dentre os libertos —, o mais inadequado, portanto, para o preparo, não só em relação à consistência da carne como também em relação ao paladar, talvez não tão apurado. Com Chevalier e Gheerbrant (1982, s.v. *porc*), vamos observar que o porco é quase universalmente³⁰⁰ o símbolo de tendências obscuras (voracidade, ignorância, luxúria, egoísmo). Assim, esse porco é o retrato grotesco do próprio Trimalquião, por ele mesmo concebido, ou, numa medida mais ampla, uma metáfora cujo sentido profundo poderia ser o de espezinhar todo o grupo dos libertos. Além disso, é preciso lembrar ainda que, como sempre, essa questão — o conteúdo em oposição à forma — já fora abordada de forma disfarçada e irônica, para resultar depois, nesse

³⁰⁰ Se Chevalier e Gheerbrant não confirma diretamente essas tendências para os romanos, no entanto o faz para os gregos e egípcios. Lembra também, nesse sentido, que na *Odisséia* Circe transforma os companheiros de Ulisses em porcos, de maneira que, parece, não é impossível que essa simbologia estivesse na competência literária de Petrônio. Por outro lado, em ligação um pouco remota com o que se discute, segundo Burke (1989, 215-8), na Idade Moderna o porco encarnará o espírito do carnaval e será o animal dessas festividades por excelência.

quadro brilhante e cruel da arte com que Petrônio diverte seu público, quando o próprio Trimalquião enceta um discurso filosófico³⁰¹:

— *Quod autem — inquit — putamus secundum litteras difficilimum esse artificium? 2 Ego puto medicum et nummularium: medicus, qui scit quid homunciones intra praecordia sua habeant et quando febris ueniat, etiam si illos odi pessime, 3 quod mihi iubent saepe anethinam parari; nummularius, qui per argentum aes uidet. 4 Nam mutae bestiae laboriosissimae boues et oves: boues, quorum beneficio panem manducamus; oves, quod lana illae nos gloriosos faciunt. 5 Et facinus indignum, aliquis ouillam est et tunicam habet. 6 Apes enim ego diuinas bestias puto, quae mel uomunt, etiam si dicuntur illud a loue afferre. Ideo autem pungunt, quia ubicunque dulce est, ibi et acidum inuenies.*

(Sat.56.1-6: «Mas, depois das letras, que profissão julgamos mais difícil? Para mim, eu acho o médico e o operador de câmbio: o médico, porque sabe o que os pobres dos homens possam ter por dentro e quando possa aparecer a febre, se bem que eu tenho verdadeiro ódio deles porque toda vez eles me receitam chá de erva-doce; o operador, porque reconhece dinheiro falso. Quanto aos bichos, os mais trabalhadores são os bois e as ovelhas: os bois, porque graças ao trabalho deles nós papamos o pão; as ovelhas, porque com a lã elas nos deixam vaidosos. E - ah, que injustiça criminoso! - existe quem coma carne de ovelha e se aposse de sua pele. Ao passo que as abelhas, para mim, eu considero animais divinos, que expelem o mel, se bem que dizem que elas o tiram de Júpiter. É por isso que elas picam, porque em todo lugar que tiver doçura, é lá que se vai encontrar amargura.»).

Visto do ângulo do escravo-cozinheiro, nesse trecho ocorre todo um ciclo de morte e renascimento: prestes a ser punido (e tendo sido mesmo despojado das roupas), acaba por receber uma homenagem dos convidados e um prêmio de Trimalquião. A nudez do escravo também pode ser considerada como um elemento que contribui para a formulação do grotesco nessa cena, sobretudo se o leitor consegue visualizar o quadro de promiscuidade produzido por Petrônio, quase fundindo homem, animal e «vísceras». Na verdade, o estado de nudez — equivalente também a um índice forte de crueldade de Trimalquião, que contrasta com sua infantilidade — corresponde à situação de perigo por que passa o escravo; quando já seguro retoma a túnica vai, por inversão, desnudar a questão, com dois sentidos, o primeiro e imediato, resolvendo o problema do *porcus exinteratus* e em segundo, completando o retrato de Trimalquião na figura metafórica do animal.

³⁰¹ É notável a ironia atingida por Petrônio, quando se considera todo o conjunto da interpretação proposta, tendo por intermediário o narrador, que comenta:

7 iam etiam philosophos de negotio deiciebat [...] (Sat.56.7: «Trimalquião estava já até mesmo roubando a ocupação dos filósofos [...]»)

A Cena Trimalchionis

Por fim, Petrônio ainda golpeia Trimalquião, praticamente sancionando essa interpretação por meio do aplauso de toda a *familia*, e sobretudo com a dedicatória: *Gaio feliciter* (Sat.50.1). E, de fato, estupidamente Trimalquião parece muito satisfeito: premia o escravo oferecendo-lhe não apenas um brinde, mas uma coroa de prata e uma taça servida numa bandeja de prata. Assim, na *Cena Trimalchionis*, castigos e prêmios são determinados absurdamente, como já notava Grimal (1972, 305), e praticamente dispostos lado a lado — segundo a fantasia do patrão. E, como ninguém se salva no *Satíricon*, “em sua ingenuidade Encólpio parece bem mais patético que o *cocus*, na medida que só no fim entende estar diante de uma enésima brincadeira do anfitrião” (Dimundo, 1987, 208).

Plausum post hoc automatam familia dedit et "Gaius feliciter" conclamavit. Nec non cocus potione honoratus est, etiam argentea corona, poculumque in lance accepit Corinthia.

(Sat.50.1: «Os escravos, então, o aplaudiram espontaneamente, gritando em coro:

— Viva Gaio!

E o cozinheiro foi homenageado com um brinde e também com uma coroa de prata, e recebeu seu copo numa travessa de bronze de Corinto.»).

Fechando a série de pratos, é servido um novo

petisco:

Nec ullus tot malorum finis fuisset, nisi epidipnis esset allata, turdi silignei uvis passis nucibusque farsí.

7 Insecuta sunt Cydonia etiam mala spinis confixa, ut echinos efficerent. Et haec quidem tolerabilia erant, si non fericulum longe monstrosius effecisset ut uel fame perire mallems. 8 Nam cum positus esset, ut nos putabamus, anser altilis circaque pisces et omnium genera auium:

... — inquit Trimalchio — quicquid uidetis hic positum, de uno corpore est factum. 9 Ego scilicet homo prudentissimus, statim intellexi quid esset, et respiciens Agamemnon:

— Mirabor — inquam — nisi omnia ista de... facta sunt aut certe de luto. Vidi Romae Saturnalibus eiusmodi cenarum imaginem fieri.

(Sat.69.6-9: «E não teria havido limite algum para tanto sofrimento, se não fosse servido o último prato: tordos de massa recheados com uvas passas e nozes. Depois vieram marmelos — inclusive, eles vinham trespassados de espinhos para parecerem ouriços-do-mar. Essas coisas seriam até suportáveis se não aparecesse um prato ainda mais monstruoso, a ponto de nós preferirmos morrer de fome: na hora em que foi servido um ganso gordo — segundo imaginávamos — rodeado de peixes e de toda espécie de aves, Trimalquião disse:

— O que vocês estão vendo aqui é feito de uma coisa só.

Eu, para variar muito esperto, entendi na hora do que se tratava. E, me virando para Agamemnon, disse:

— Vou me admirar se tudo isso não for de madeira ou, no mínimo, de argila. Vi em Roma, nas Saturnais, a representação de um banquete feita do mesmo jeito.»).

A Cena Trimalchionis

A referência às Saturnais confirma a idéia de carnavalização junto aos alimentos. Todavia, Encólpio errará em seu julgamento: embora falso, o prato de Trimalquião ainda é comestível.

Na verdade, como o prato descrito nessa cena, todos os motivos de alimentação participam da ambigüidade baseada numa dupla face: o que uma coisa é, na verdade, e o que parece ser.

Os alimentos e a bebida na *Cena Trimalchionis* acabam por se transformar em riso, utilizados, conseqüentemente, menos para o fim próprio a que se destinam que para o divertimento e, também, de certo modo, para demonstrar acumulação de bens a ser traduzida como poder no microcosmo do banquete.

No sentido do riso e divertimento, a comida se opõe à morte, e por isso parece não ser gratuito a *Cena Trimalchionis* encerrar-se justamente no momento da marcha fúnebre.

Quanto às bebidas, Schmeling (1970, 249) salienta que os termos genéricos empregados para vinhos (*Sat.*34.1: *mulsum*; *Sat.*41.11: *calda potio*) na *Cena Trimalchionis* indicam que o vinho consumido no banquete é um tipo qualquer de mesa. Mesmo o falerno, apesar da boa qualidade não é o melhor dos vinhos, que se contam entre os de Sécia (*uinum Setinum*) e os de Cécubo³⁰² (*uinum Caecubum*)³⁰³. Nessa esteira é preciso ainda considerar a questão absurda do falerno opimiano:

— *Eheu — inquit — ergo diutius uiuit uinum quam homuncio. Quare tangomenas faciamus. Vita uinum est. Verum Opimianum praesto. Heri non tam bonum posui, et multo honestiores cenabant.*

(*Sat.*34.7: «— Ah!... então o vinho vive mais que o pobre do homem. Por isso devemos é tomar um porre. Vida é vinho. Estou oferecendo um opimiano autêntico. Ontem não servi um tão bom, e ceavam pessoas muito mais importantes.»).

Com *honestiores* Trimalquião provavelmente se refere à posição social dos convidados, mas em sua insensatez dá margem a uma ofensa quanto ao seu caráter ou dignidade (Aquatì, 1991, 229-30). Na verdade figuram aqui a ambigüidade e a ambivalência características do grotesco, a que se junta a própria grosseria de Trimalquião, que se pode

³⁰² A Sécia é uma região da Campânia e o Cécubo (*Caecubus Ager*) fica no Lácio.

³⁰³ Carry, 1957, s.v. *wine*

considerar hiperbólica. Todavia, com essas palavras inoportunas aponta pelo menos para duas questões: em primeiro lugar temos um claro jogo hiperbólico e absurdo de Trimalquião quando se refere ao falerno opimiano, que já não poderia existir em sua época (Perrochat, 1952, 22-3). Acredito que essa questão não guarda outra interpretação a não ser a de salientar os absurdos com que Trimalquião brinda os convidados. Na verdade, tal absurdo não é maior que o de comparar Cícero com Publílio Siro (*Sat.55.5*) e considerar um Mopso da Trácia (*Sat.55.4*) o maior poeta, nem maior que o de dizer:

[...] *tres bybliothecas habeo, unam Graecam, alteram Latinam.*
(*Sat.48.4*: tenho três bibliotecas, uma grega e uma latina.»).

No entanto, todos aceitam a brincadeira, e nem fazem conta das palavras grosseiras do anfitrião, ou como pretende Rabaza (1992, 2), os convidados — *Sat.33.8: ueterem conuiuam* — “esperam que algo suceda, sempre o inesperado, a saturação de elementos, a confirmação do oximoro”, pois ao lado de também serem medíocres, precisam aceitar esse tipo de jogo para conservar a comensalidade.

Há, por exemplo, convidados que conhecem bem o sistema de Trimalquião:

Deinde ut audiui ueterem conuiuam 'Hic nescio quid boni debit esse'
(...).
(*Sat.33.8*: «Depois, como ouvi um habitual convidado dizer `não o que de bom deve ter aqui.»).

Há quem defenda Trimalquião da zombaria dos *scholastici*, como é o caso de Hermerote:

— *Quide rides — inquit — berbex? 2 An tibi non placent lautitiae domini mei?*
(*Sat.57.1-2*: «— Que é que você está rindo, ô sua besta? Por acaso os arranjos do meu patrão não te agradam?»).

Há, todavia, uma referência ao retor Agamêmnon e aos próprios estudantes, que não deveriam fazer parte do círculo de Trimalquião (subserviência da cultura em relação ao poder econômico?):

Excipimus urbanitatem iocantis, et ante omnes Agamemnon, qui sciebat quibus meritis reuocaretur ad cenam.
(*Sat.52.7*: «Aplaudimos o bom humor daquele gozador, e, mais que todos, Agamêmnon, que sabia por que méritos poderia ser chamado para outro jantar.»).

Em segundo lugar, essa passagem (Sat.34.7) além de caracterizar Trimalquião como grosseiro e insensato³⁰⁴, chama a atenção para uma dissensão interna do grupo dos libertos, com o que, é claro, logra rebaixá-lo: referindo-se, pois, à premente situação política, o fato de Trimalquião diminuir os libertos se liga à expressão de Hermerote, *liberti scelerati*³⁰⁵, o que resulta numa alusão crítica à influência crescente dos libertos que, entre outras máculas, não teriam noção de classe ou grupo social e eram uns indivíduos néscios e incompetentes, incapazes de assumir cargos de poder como efetivamente vinha ocorrendo, sobretudo desde Cláudio. Todavia, junto a essa idéia, reside aqui também, e comicamente, o índice da estupidez dos libertos, pois se Hermerote elabora essa crítica aos libertos, no afã de seu linguajar agressivo (Aquatì, 1991, 80-90) ele se esquece, contudo, de que não deixa de fazer parte desse grupo. É verdade, porém, que Trimalquião pode bem ter inventado, a título de uma hipócrita exibição, a visita dos *honestiores* referidos, pois, como supõe Veyne (1961, 242), embora ostente toda a sua riqueza e alegue suas altas relações, como aqui e em seu epitáfio,

Cum posset in omnibus decuriis Romae esse, tamen noluit

(Sat.71.12: «Podendo estar em todas as decúrias de Roma, no entanto não quis»),

“Trimalquião não saiu de seu meio; sua companhia ordinária é composta de ricos libertos da cidade; eles são seus convidados ao banquete que serve de quadro ao episódio do *Satíricon* do qual é o herói³⁰⁶”. Quando tem convidados estranhos a esse círculo, esses são Agamêmnon, medíocre retor, e seus discípulos, gente da qualidade de Encópio e Ascilto.

Assim, na *Cena Trimalchionis*, no sentido da acumulação de bens, a comida e a bebida não só indicam um domínio sobre o

³⁰⁴ Pode-se citar ainda outra passagem que ratifique essa caracterização: *'Tu parum felix in amicos es'* (Sat.77.1: «Tu és pouco feliz nas amizades.»)

³⁰⁵ Hermerote fala acerca de um outro liberto: *Non puto illum capillos liberos habere. Nec mehercules sua culpa; ipso enim homo melior non est; sed liberti scelerati, qui omnia ad se fecerunt.* (Sat.38.12: «Acho que ele não tem nem os cabelos livres. E, por Hércules, não teve culpa, pois não existe homem melhor do que ele; foram esses malditos libertos, que rapelaram tudo para si.»)

³⁰⁶ “Em resumo, como *princeps libertinorum* local, Trimalquião representa a nobreza dos libertos” (Veyne, 1961, 246).

A Cena Trimalchionis

mundo, representando a matéria devorada/absorvida, ou devorável/absorvível, por excelência, como também assume, a forma definida pela imaginação, ratificando o poder de transformação do homem sobre a natureza.

Prossegue a festa e dentro em breve entra, transportada por um escravo uma *catenatio mobilis*, com a qual Trimalquião tem um procedimento burlesco quando a movimenta e se põe a fazer versos bastante grosseiros, baseados em lugares-comuns acerca da morte:

Potantibus ergo nobis et accuratissime lautitias mirantibus laruam argenteam attulit seruus sic aptatam, ut articuli eius uertebraeque laxatae in omnem partem flecterentur. 9 Hanc cum super mensam semel iterumque abiecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit:

10 *Eheu nos miseros,
quam totos homuncio nil est!
Sic erit cuncti,
postquam nos auferet Orcus.
Ergo uiuamus, dum licet esse bene.*

(*Sat.*34.8-10: «E então, enquanto bebíamos e admirávamos com a máxima atenção todo esse luxo, um escravo nos trouxe um esqueleto de prata, armado de forma a suas articulações e vértebras soltas virarem para todo lado. E como o atirasse uma e outra vez sobre a mesa, e aquele monte de peças móveis formasse algumas poses, Trimalquião ajuntou:

Ai de nós, infelizes!
Como o homem não é nada!
Assim seremos todos nós,
depois que nos levar o Orco.
Vivamos, pois... enquanto é permitido estar bem!»).

Prieur (1986, 108) salienta as posições grotescas do esqueleto que Trimalquião traz para a mesa, signo do desrespeito com o porvir, da brevidade e do aproveitamento da vida, do epicurismo que prevalece na visão simplista dos libertos da *Cena Trimalchionis*. Por um lado, grotesca é a ambivalente relação de contraste e afinidade entre essa lembrança da morte inexorável com a Sibila (*Sat.*48.9), de vida eterna, mas de juventude passageira (Hadas, 1929, 379). Por outro lado, grotesco é o contraste de todo esse movimento em relação ao imobilismo da morte, como se Trimalquião a falsificasse, assim como fará com seu próprio funeral. E considerando a lembrança de que o verbo *esse* (*Sat.*34.10.5) além de «ser» ou «estar» pode significar «comer» (Hendry, 1994a, 23), podemos ter mais um jogo de palavras (*Sat.*73.2: *putidissimam*

[...] *iactationem*) de Trimalquião — ou mesmo do autor, novamente ridicularizando Trimalquião ao basear-se em sua falta de percepção do contraste — relacionando os efeitos do comer (vida, carne, abundância) e o significado de um esqueleto (morte, ossos, escassez).

Grammatico (1995, 11), por fim, vai ainda mais longe, relacionando simbolicamente esse esqueleto com os destinos da própria Roma, um boneco nas mãos de um liberto: “é significativo o fato de que essa *larva argentea* esteja se exibindo sobre uma mesa, cenário em que se consome sua indignidade, enquanto ela sofre bailando uma dança macabra e ridícula, como em uma farsa ante a qual todos riem. [...] Roma já não é senão uma *larva argentea* que se dobra às exigências do último tirano”. Especulativamente, é claro, penso que a escassez de meios que representa esse esqueleto se opõe, por exemplo, à imagem do porco de cujo interior vertem salsichas e chouriços, imagem de abundância; e nessa medida, se o esqueleto é o porvir de Roma, então a absorção do mundo que caracteriza Trimalquião é o que leva a esse futuro. Dessa forma, seria preciso considerar Trimalquião como uma metáfora da trajetória de Roma, que, tendo absorvido o mundo todo, pareceria então prestes a ser absorvido por ele, a menos que se livrasse daquela condição de fantoche grotesco à mercê do «último tirano».

Na seqüência da *Cena Trimalchionis* pela primeira vez o leitor toma contato com a mulher de Trimalquião, Fortunata.

A construção da personagem Fortunata é também gradual: percebe-se que ocupa boa parte — quase todo o episódio, é bem verdade — da *Cena Trimalchionis*. Apesar dessa abrangência, os efeitos de sua criação acarretam uma personagem não ostensiva, isto é, uma personagem que, embora tenha uma importância fundamental nesse episódio, parece estar a maior parte do tempo em segundo plano, agindo nos bastidores. Essa impressão geral que se tem da personagem se choca, numa leitura mais atenta, com seu detalhado e criterioso processo de caracterização, aos quais não faltam sofisticadas formas salientar mais essa instância do curioso universo dos libertos da época de Petrônio.

A Cena Trimalchionis

A interpretação da personagem Fortunata deve partir já da consideração desse aspecto de nitidez das imagens parciais que se tomam no decorrer da *Cena Trimalchionis* em contraste com o conjunto final na lembrança do leitor, verdadeiro processo de luz e sombra.

O principal traço que caracteriza essa personagem é o rebaixamento constante a que está submetida: Fortunata, cujo estatuto dentro do *circulum Trimalchionis* deveria equivaler ao de uma matrona caso fosse *ingenua* na nobreza romana, é uma das personagens mais espezinhadas da *Cena Trimalchionis*.

Traçam-se as características do rebaixamento já a partir do nome da personagem:

— *Vxor* — *inquit* — *Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. 3 Et modo, modo quid fuit?*

(*Sat.37.2-3*: «— A esposa de Trimalquião — disse ele; se chama Fortunata, pois conta dinheiro a rodo. E ainda agorinha, o que ela era?»).

É preciso notar, antes de tudo, a forma precisa — dir-se-ia matemática — como é introduzida na *Cena Trimalchionis*, através dos três elementos básicos da relação, isto é, a razão (*uxor*) seguida dos dois termos (*Trimalchionis, Fortunata*), talvez já antecipando o caráter ríspido, rude, áspero de que se revestia a ligação entre esses dois libertos, e refletido talvez no próprio caráter de Fortunata (*Sat.37.7: sicca, sobria*).

Segundo Aquati (1991, 235), o designativo «*Fortunata*» parece mais um epíteto — «a afortunada» — que um nome próprio, pois a nuance causal que o relativo *quae* admite (isto é, é chamada Fortunata porquanto conta dinheiro a não mais poder) parece quase tornar «*Fortunata*» um título da mulher de Trimalquião, obtido a partir da união com o ricoço, e não um nome que tivesse recebido quando do nascimento. Não é outra coisa que sugere a pergunta que logo se segue: *et modo, modo quid fuit?*. Miralles (1968, 34), já apontava para essa nuance do relativo, que aproxima o nome *Fortunata* do o adjetivo *fortunatus,-a,-um*. O verbo apassivado *appellatur* reforça o matiz de causalidade do relativo.

Os traços físicos de Fortunata, sua indumentária e seus atavios, apontam também para o rebaixamento da

personagem.

Venit ergo galbino succinta cingillo, ita ut infra cerasina appareret tunica et periscelides tortae phaecasiaeque inauratae.

(*Sat.*67.4: «Fortunata chegou então com um cinto verde pálido, de forma que por baixo aparecesse uma túnica cereja; tinha tornozeleiras retorcidas e sandálias douradas.»).

Chamam a atenção, em primeiro lugar, as cores pouco discretas da roupa de Fortunata: *galbino* e *cerasina*.

O destaque dessas cores serve de elemento para a composição da imagem grotesca de Fortunata, já que, penso, está em contraste com os valores do narrador, a julgar por seu apego ao clássico. Essa composição de cores que, de resto, não era desconhecida na *Cena Trimalchionis*,

[...] *ostiarius prasinatus, cerasino succintus cingulo* [...]

(*Sat.*28.8: «[...] um porteiro vestido de verde e cingido com uma faixa cereja [...]

está francamente em desacordo com a medida clássica, como se pode verificar pelos modelos de Cícero:

[...] *Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo* [...]

(*Tusculanae*, 4.13: «[...] E como uma boa conformação do corpo junto a uma certa delicadeza de cor é o que se diz beleza. [...]

Ao lado dessa aberração de cores, apresentam-se os ornatos que completam seu traje, componentes, aliás, de uma figura não muito sublime e, assim como Trimalquião, indigna de uma "mãe de família": *phaecaciae*, sandálias de origem grega, parecem ser um calçado muito comum e *periscelides*, um ornamento feminino usado sobretudo por cortesãs. (Saglio, s.v. *phaecassium* e *periscelis*).

A adoção dessa indumentária pouco recomendável trai os aspectos psicológicos da personagem. Trimalquião salienta — apesar de fazê-lo no auge de uma discussão, os nervos à flor da pele — que Fortunata era *ambubaia* (*Sat.*74.13), que traduzo por «putana» (Aquatì, 1991, 207, segundo recomendação de Ernout e Meillet, 1985, s.v. *ambubaia*), o que justificaria tal indumentária.

Nesse sentido, não se pode negar que o comportamento de Fortunata é também bastante contraditório, pois, muito embora se façam alusões à sua sobriedade e moderação, ela acaba por

embriagar-se e se propõe a dançar em meio à festa (Perrochat, 1961, 69 - *Sat.70.10: iam coeperat Fortunata uelle saltare*), o que contrasta com a descrição elaborada por Hermerote. Acerca das personagens da *Cena Trimalchionis* e particularmente sobre Fortunata, Callebat (1974, 301-2) chama a atenção para o fato de que "as personagens portam nelas mesmas as contradições: Fortunata é virtuosa, reprova Trimalquião e o jovem escravo, mas na bebedeira abraça estreitamente Cintila":

Interim mulieres sauciae inter se riserunt ebriaeque iunxerunt oscula, dum altera diligentiam matris familiae iactat, altera delicias et indiligentiam uiri.

(*Sat.67.11*: «Entrementes, meio altas, as mulheres, riram-se entre si e, bêbadas, trocaram beijos, enquanto uma falava do zelo da mãe de família, a outra, das volúpias e do desmazelo do homem.»).

É notável que, enquanto se entregam a uma relação homossexual, não muito velada, é bem verdade — mas também não ostensiva da parte da criação de Petrónio —, discutem as virtudes das matronas e censuram o comportamento dos homens, no mínimo igual ao seu, pelo no que tange à sexualidade, à vaidade, à ostentação e à violência. Não se pode considerar essa relação homossexual velada, pois novo contato físico dar-se-á na seqüência à discussão de Fortunata com Trimalquião:

Trimalchio contra offensus conuicio calicem in faciem Fortunatae immisit. 11 Illa tanquam oculum perdidisset, exclamauit manusque trementes ad faciem suam admouit. 12 Consternata est etiam Scintilla trepidantemque sinu suo texit.

(*Sat.74.10-2*: «Ofendido pela injúria, Trimalquião, frente a frente, atirou uma grande taça contra o rosto de Fortunata. Ela gritou como se houvesse perdido um olho, e levou suas mãos trêmulas ao rosto. Cintila também se penalizou e cobriu a amiga palpitante junto ao colo.»).

Comentando a homossexualidade feminina, Veyne (1986, 43) ensina que as relações sexuais vistas pelos romanos se baseiam em "ter prazer de modo viril, ou dar prazer servilmente". Se a mulher é definida por sua passividade, é monstruosa a mulher que se confunde com um homem — "é o mundo às avessas" (Veyne, 1986, 47). No entanto, o texto do *Satíricon* não parece deixar claro qual das duas amantes é ativa na relação, se de fato a leitura da homossexualidade é correta, o que, embora prejudique a interpretação, não nos afasta do rumo grotesco que tomam os comportamentos de toda a natureza na *Cena Trimalchionis* e de modo geral

no *Satíricon*.

Além disso, certas particularidades reveladas de Fortunata contribuem ainda mais para rebaixá-la, como é o caso da permanência dos traços da escravatura em seu caráter, dado importante em seu rebaixamento, já a partir de sua concepção por Petrônio, considerando a condição de *res* do escravo. Na verdade, Fortunata não consegue se desvencilhar das atitudes servis, mostradas sutilmente na *Cena Trimalchionis* em

Tunc sudario manus tergens, quod in collo habebat [...]

(*Sat.*67.5: «Então, enxugando as mãos num lenço que trazia preso ao pescoço [...]»),

cena na qual parece que Fortunata fora surpreendida em pleno serviço, passando dali direto para a mesa, numa atitude totalmente destituída de elegância; e sobretudo declaradamente em

Dumque Daedalus potionem feruentissimam haurit, Fortunata mola buxea piper triuit.

(*Sat.*74.5: «E enquanto Dédalo derramava sobre ele uma mistura fervendo, Fortunata moía pimenta num pilão de buxo.»),

cena na qual é evidente a promiscuidade da senhora com os escravos, além do trabalho manual de cozinha, indigno de uma «dama de classe».

Contudo, são o tratamento recebido por Fortunata bem como o estatuto que lhe é atribuído os responsáveis principais pela idéia de rebaixamento dessa personagem na *Cena Trimalchionis*.

O mau tratamento de Fortunata levado a cabo não só por Trimalquião como também por Habinas aparece como um elemento de contradição dentro do universo dos libertos.

— *Quid enim — inquit — ambubaia non meminit se? De machina illam sustuli, hominem inter homines feci. At inflat se tanquam rana, et in sinum suum non sputat; codex, non mulier. 14 Sed hic, qui in pergula natus est, aedes non somniatur. Ita genium meum propitium habeam, curabo domata sit Cassandra caligaria. 15 Et ego, homo dipundiarius, sestertium centies accipere potui. Scis tu me non mentiri. Agatho, unguentarius herae proximae, seduxit me et: "Suadeo — inquit — non patiaris genus tuum interire". 16 At ego dum bonatus ago et nolo uideri leuis, ipse mihi asciam in crus imegi. 17 Recte, curabo me unguibus quaeras. Et, ut depraesentiarum intelligas quid tibi feceris: Habinna, nolo statuam eius in monumento meo ponas, ne mortuus quidem lites habeam. Immo, ut sciat me posse malum dare, nolo me mortuum basiet.*

(*Sat.*74.13-17: «— Quê! Essa *putana* não se lembra do que era? Eu a tirei de um estrado onde ela estava exposta para venda, dela fiz um ser humano entre os homens. Mas ela fica toda cheia como uma rã e não cospe na própria roupa. Uma caderneta, em forma de mulher. Mas

essa, que nasceu numa cabana, nem sonha com um palácio. Que meu gênio me ajude; já já vou dar um jeito de domar essa Cassandra de cáligas. E eu, um pobretão, podia ganhar dez milhões de sestércios. Você sabe que eu não minto. Agatão, perfumista de minha última amante, me puxou de lado e me disse: "É bom você não deixar tua raça desaparecer". Mas porque eu dou uma de bonzinho e não quero parecer leviano, eu mesmo me enfio uma machadinha na perna. Vou dar um jeito de você me procurar com as unhas, não tem dúvida. E para que você entenda imediatamente o que fez para si mesma: Habinas, não quero que você coloque a estátua dela no meu túmulo; é para não ficar brigando depois de morto. Muito pelo contrário, para ela saber que eu posso castigar, não quero que me beije quando eu estiver morto.»);

Ou:

Ita tibi uidetur, fulcipedia? 6 Saudeo, bonum tuum concoquas, milua, et me non facias ringentem, amasiuncula: alioquin experieris cerebrum meum.

(Sat.75.5-6: «É assim, sua manquetola? Acho bom você aproveitar o que tem, sua corva. Não me faça mostrar os dentes, queridinha: de outro modo você vai ver como sou cabeçudo.»).

Trimalquião é contraditório na avaliação de sua companheira, pois, desconsiderando não só os cuidados constantes dela para consigo próprio, quando chega a não apenas se preocupar com sua dignidade:

Atque ipse erectis super frontem manibus Syrum histrionem exhibebat concinente tota familia:

— *Madeia perimadeia!*

10 Et prodisset in medium, nisi Fortunata ad aurem accessisset; et credo, dixerit non decere grauitatem eius tam humiles ineptias. 11 Nihil autem tam inaequale erat; nam modo Fortunatam suam uerebatur, reuertebat modo ad naturam.

(Sat.52.9.10: «E ele próprio, mãos erguidas sobre a testa, imitava o ator Siro, com todos os escravos em coro:

— *Madéia perimadéia!*

E ele se exibiria no meio de todos se Fortunata não se aproximasse de seu ouvido e, creio, lhe dissesse que não convinham à posição dele tão baixas levandades. No entanto, nada era tão inconstante; uma hora ele mantinha o respeito para com sua esposa Fortunata, outra ele seguia apenas seus instintos.»),

mas também em tomar a atitude, mais moral que pecuniária, de lhe dar certa quantia a fim de ajudá-lo a recompor seus negócios em grande dificuldade, participação efetiva, pois, na construção de sua riqueza, trata-a desprezivelmente com imprecizações retiradas do baixo calão, do submundo, da animalização, como *ambubaia* (Sat.74.10), *rana* (Sat.74.13), *codex* (Sat.74.13), *in pergula natus est* (Sat.74.14), *Cassandra caligaria* (Sat.74.14), *fulcipedia* (Sat.75.5), *milua* (Sat.75.6), *amasiuncula* (Sat.75.6). Chamando-a por exemplo de *codex*, «livro de contas» (Ernout e Meillet, 1985, s.v. *codex*) despreza a preocupação permanente que a mulher tem com seu patrimônio,

uma de suas características marcantes: «*quae nummos modio metitur (Sat.36.2)*» «*sed haec lupatria prouidet omnia, et ubi non putes (Sat.36.6)*» «*est sicca, sobria, bonorum consiliorum (Sat.36.7)*», «*nisi argentum composuerit, nisi reliquias pueris diuiserit, aquam in os suum non coniciet (Sat.42.5)*». Todavia é evidente que tais características não passam despercebidas por Trimalquião, tal é a vinculação de seu vitupério³⁰⁷ aos traços psicológicos de Fortunata.

Vale lembrar aqui, em pequena digressão do aspecto «econômico» de Fortunata, que Trimalquião, rebaixando-a, chega ao absurdo de acrescentar um dado coprológico em suas características, traindo evidentemente sua própria grosseria ao revelar uma intimidade corporal da mulher, o que, ao lado de a ninguém interessar, se fazia em meio a um jantar:

Nemo nostrum solide natus est. Ego nullum puto tam magnum tormentum esse quam continere. 5 Hoc solum uetare ne louis potest. Rides, Fortunata, quae soles me nocte desomnem facere?

(*Sat.47.4-5*: «Nenhum de nós nasceu tampado. Eu acho que não existe tormento tão grande como a gente segurar. Isso é a única coisa que Júpiter não pode impedir. Você está rindo, Fortunata, você que tem a mania de me fazer perder o sono durante a noite?»).

Acerca de sua quase doentia economia — *sicca* —, é curiosa sua intervenção no começo da riqueza de Trimalquião:

Hoc loco Fortunata rem piam fecit: omne enim aurum suum, omnia uestimenta uendit et mi centum aureos in manu posuit. 8 Hoc fuit peculii mei fermentum.

(*Sat.76.7-8*: «Nessa hora Fortunata teve uma atitude cem por cento: todo seu ouro, todas as suas roupas ela vendeu e me deitou cem moedas de ouro na mão. Esse foi o fermento do meu capital.»).

Segundo Schnur (1959, 792), a ajuda de Fortunata para o transtorno de Trimalquião foi surpreendentemente pequena. Todavia, com que fundos poderia contar uma ex-escrava, comprada pelo companheiro, senão as roupas e as jóias que possivelmente haviam sido doadas pelo próprio Trimalquião? Afinal, aparentemente, suas condições deveriam ser as mais baixas em seus primeiros contatos. Trimalquião a retirara do mercado de escravos

³⁰⁷ É preciso lembrar que esse vitupério pode ser lido de várias formas segundo diferentes interpretações, como faz Maiuri (1945, 218), que toma a acepção de *codex* como um instrumento de tortura fixado às coxas das escravas condenadas a serem violentadas. Todas as noções apresentadas por Glare (1985, s.v. *caudex*), «tronco de árvore», «cepo», «livro formado por tabuinhas de madeira para anotações» podem ser bem empregadas como tradução para o termo.

A Cena Trimalchionis

— *ambubaia non meminit se? De machina illam sustuli, hominem inter homines feci.*

(Sat.74.13: «— Essa *putana* não se lembra do que era? Eu a tirei de um estrado onde ela estava exposta para venda, dela fiz um ser humano entre os homens.»).

Hermerote relembra o que fora até bem pouco tempo

Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere.

(Sat.37.3: «E ainda agorinha, o que ela era? Teu gênio me perdoe, mas você não ia aceitar da mão dela nem mesmo um pedaço de pão.»).

Trimalquião comenta que poderia ter recebido um dote, em vez daquela

Cassandra caligaria

Et ego, homo dipundiarius, sestertium centies accipere potui

(Sat.74.15: «E eu, um pobretão, podia ganhar dez milhões de sestércios.»).

E mesmo Trimalquião parece não ter considerado a ajuda como uma aplicação em dinheiro, mas como um apoio, um ato de *pietas* familiar:

Hoc fuit peculii mei fermentum.

(Sat.76.8: «Esse foi o fermento do meu capital.»).

Trimalquião valoriza em Fortunata justamente o que ela mostra de transgressivo, o talento dela para a dança do lascivo *cordax*:

— *Nemo — inquit — uestrum rogat Fortunatam meam, ut saltet? Credite mihi: cordacem nemo melius ducit.*

(Sat.52.8: «— Nenhum de vocês pede para minha Fortunata dançar? Acreditem em mim: ninguém comanda o *córdax* melhor.»).

Também o discurso de Hermerote acerca de Fortunata é contraditório, pois se de um lado tece comentários positivos como

Est sicca, sobria, bonorum consiliorum: tantum aurum uides.

(Sat.37.7: «Não bebe, é econômica, tem juízo: você está vendo um bocado de ouro.»).

tem para com Fortunata as palavras mais ferinas, não sem uma certa dose de inveja:

— *Vxor — inquit — Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. 3 Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere. 4 Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. 5 Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet.*

(Sat.37.2-5: «— A esposa de Trimalquião - disse ele; se chama Fortunata, pois conta dinheiro a rodo. E ainda agorinha, o que ela era? Teu gênio me perdoe, mas você não ia aceitar da mão dela nem mesmo um pedaço de pão. E agora, sem como nem por quê, está nas alturas, e é tudo para Trimalquião. No fim das contas, se ela disser pra ele que meio dia em ponto está fazendo escuro, ele vai acreditar.»).

A Cena Trimalchionis

Sem dúvida, pois, esse trecho do discurso de Hermerote, ao lado de caracterizar Fortunata, reforça as suas próprias características de personagem maledicente e, por vezes, violenta (Aquatì, 1991, 80-90)

Todavia, a medida grotesca dessa personagem se completará com o estatuto rebaixado que assumirá na *Cena Trimalchionis*.

Vários são os fatores que concorrem para esse rebaixamento. Entre eles está a redução de seu fluxo verbal. Para uma personagem que aparece por toda a *Cena Trimalchionis*, seu discurso é muito reduzido, limitado a apenas duas intervenções: a interjeição "*Au, au!*" (Sat.67.13) e a impreciação "*Canis*" (Sat.74.9). Para uma mulher de sua (pretensa) importância, esse "fluxo verbal" é demasiadamente pequeno, pois qualquer outra personagem que se põe a falar na *Cena Trimalchionis* fala mais que ela, o que a coloca abaixo do nível até mesmo de seus escravos. Esse fluxo verbal reduzido na verdade representa um exagero, uma hipérbole às avessas, que a põe em contraste com seu estatuto de "*uxor Trimalchionis*" (Sat.37.2): essas poucas palavras conduzem a outro contraste, com Trimalquião, cuja voz só deixa de ser ouvida quando o liberto se retira para ir ao banheiro.

É interessante observar que, nas duas vezes que Fortunata assume o turno dos diálogos, ela o faz em razão de uma reação a um outro rebaixamento a que estaria sendo submetida.

Por um lado, no ato de pronunciar "*Au, au!*" temos a reação a uma brincadeira de mau gosto de Habinas, que a deixara numa situação lamentável, pela exposição do baixo corporal e pelo rubor que naturalmente sobrevém e salienta sua fealdade.

[...] *Habinnas furtim consurrexit, pedesque Fortunatae correptos super lectum immisit.*

13 — *Au, au!* — *illa proclamavit aberrante tunica super genua. Composita ergo in gremio Scintillae indecentissimam rubore faciem sudario abscondit.*

(Sat.67.12-3: «[...] Habinas se levantou de mansinho, agarrou os pés de Fortunata e os atirou sobre o leito.

— *Au, au!* — gritou ela, com a comprida túnica acima dos joelhos. Aninhada, então, no regaço de Cintila, escondeu com o lenço o rosto ainda mais horrendo por causa do rubor.»).

A Cena Trimalchionis

Por outro lado, na pronúncia de *Canis*, temos reação a uma atitude extremamente inconveniente de Trimalquião, a da indiscrição no relacionamento homossexual com determinado escravo. A essa intervenção segue um novo rebaixamento de Fortunata, desta vez causado pela extrema grosseria e violência do liberto:

Trimalchio contra offensu conuicio calicem in faciem Fortunatae immisit.

(Sat.64.10: «Ofendido pela injúria, Trimalquião, frente a frente, atirou uma grande taça contra o rosto de Fortunata.»).

Na verdade, o estatuto de Fortunata é aproximado ao dos cães, como sugere o tratamento que recebe. Por exemplo, se por um lado, como um animal de estimação, ela só aparece no triclinio após ser insistentemente chamada:

— Atqui — respondit Habinnas — nisi illa discumbit, ego me apocalo. Et coeperat surgere, nisi signo dato Fortunata quater amplius a tota familia esset uocata.

(Sat.67.3: «— Mesmo assim...— respondeu Habinas — se ela não se acomodar, eu dou o fora — e já ia se erguendo se Fortunata, a um sinal, não tivesse sido chamada mais de quatro vezes por todos os escravos.»).

Por outro lado, suas próprias e únicas palavras "*au, au*" e "*canis*" respectivamente a rebaixam e a relacionam a esse animal. Também, o tratamento de Fortunata é o mesmo dispensado a um cachorro, pois apanha ao primeiro sinal de transgressão às ordens de Trimalquião, assim como Cílix é mantido quieto pelo coice de um escravo (Sat.64.7). Ainda nesse sentido, ela briga por ciúmes (aliás um ciúme também rebaixado que sente de Trimalquião, rebaixado em razão de se referir a uma relação homossexual e falta de discrição de Trimalquião), como Cílix e Pérola brigam, estimulados pelos ciúmes recíprocos entre Trimalquião e Creso (Sat.64.5-12: Zand, 1993, 8-9). Aliás, o comentário sublime³⁰⁸ de Trimalquião acerca de Cílix é também um índice de rebaixamento da mulher, o que vai colocá-la ainda mais abaixo do nível dos cães, pois o tempo todo o liberto a trata com palavras de baixo calão, quase numa inversão do papel dela com o cão:

Nemo — inquit — in domo mea me plus amat.

³⁰⁸ Esse comentário é sublime em relação ao cachorro, mas degradante em relação à Fortunata e aos amigos de Trimalquião.

A Cena Trimalchionis

(*Sat.*64.8: «Ninguém me ama mais que ele em minha casa.»).

Também, segundo sugerem as imagens, podemos pensar numa outra ligação entre Fortunata e Cílix: enquanto Cílix entra no triclinio *catena uinctus* (*Sat.*64.7), Fortunata aparece toda ornada de jóias, que Trimalquião chama de *mulieris compedes* (*Sat.*67.7). E como Cílix — *praesidium domus familiaeque* (*Sat.*64.7: «o guardião da casa e dos moradores») — Fortunata pode ser considerada uma espécie de «cão de guarda» da festa de Trimalquião, na qual não há desperdícios, como lembra Gonçalves (1996, 151), possivelmente por obra da mulher. Assim é que durante o banquete se serve um vinho de baixa qualidade para a maioria dos convidados:

uinum dominicum ministratoris gratia est:

(*Sat.*31.2: «o bom vinho é reservado ao patrão»).

e se aproveita comida do dia anterior (Schmeling, 1970, 249):

Hic aper, cum heri summa cena eum uindicasset, a conuiuis dimissus est; itaque hodie tamquam libertus in conuiuium reuertitur.

(*Sat.*41.4: «Este javali, apesar dele ontem ter sido reservado para o último prato, foi liberado pelos convidados; então, hoje ele aparece de novo no banquete como um liberto.»).

Por fim, é preciso ainda lembrar que após a briga que tem com Fortunata, Trimalquião ordena para não mais se representar a mulher em seu túmulo (*Sat.*74.17), embora aí permaneça a cadelinha (*Sat.*71.6) da qual ele sentira ciúmes. Nesse sentido ainda, a expressão *curabo me unguibus quaeras*, referente à punição imposta por Trimalquião, possivelmente está relacionada ao estatuto atribuído à Fortunata, como uma das atividades típicas dos cães, escavar o solo.

Marcada pelo rebaixamento diante de todas as figuras que compõem a *Cena Trimalchionis*, na construção da personagem Fortunata se destacam, pois os contrastes e contradições, o ressaltado do baixo corporal, da violência, do feio, não faltando sequer o recurso à coprologia ou uma alusão ao homossexualismo, elementos que estabelecem com a figura de Fortunata uma vinculação inequívoca ao grotesco.

Segue-se à apresentação de Fortunata o discurso de Hermerote, que, fiel a seu modo, traça um retrato de Trimalquião e de outros libertos, ou antes, uma exaltação de seus recursos materiais:

A Cena Trimalchionis

Ipsa Trimalchio fundos habet, quantum milui uolant, nummorum nummos. Argentum in ostiarii illius cella plus iacet, quam quisquam in fortunis habet. 9 Familia uero — babae babae! — non mehercules puto decumam partem esse quae dominum suum nouerit. 10 Ad summam, quemuis ex istis babaecalis in rutae folium coniciet.

38.1 Nec est quod putes illum quicquam emere. Omnia domi nascuntur: lana, credrae, piper: lacte gallinaceum si quaesieris, inuenies. 2 Ad summam, parum illi bona lana nascebatur; arietes a Tarento emit, et eos culauit in gregem. 3 Mel Atticum ut domi nasceretur, apes ab Athenis iussit afferri; obiter et uernaculae quae sunt, meliusculae a Graeculis fient. 4 Ecce intra hos dies scripsit, ut illi ex India semen boletorum mitteretur. Nam mulam quidem nullam habet, quae non ex onagro nata sit. 5 Vides tot culcitrans: nulla non aut cochyliatum aut coccineum tomentum habet. 6 Tanta est animi beatitudo!

Reliquos autem collibertos eius caue contemnas. 7 Valde succossi sunt. Vides illum qui in imo imus recumbit: hodie sua octingenta possidet. De nihilo creuit. Modo solebat collo suo ligna portare. 8 Sed quomodo dicunt — ego nihil scio, sed audiui — quom Incuboni pilleum rapuisset, et thesaurum inuenit. 9 Ego nemini inuideo, si quid deus dedit. Est tamen sub alapa et non uult sibi male. 10 Ita que proxime cum hoc titulo proscrispsit:

**C. POMPEIUS DIOGENES
EX KALENDIS IULIIS CENACVLVM LOCAT;
IPSE ENIM DOMVM EMIT.**

11 Quid ille qui libertini loco iacet? Quam bene se habuit! Non impropero illi. 12 Sestertium suum uidit decies, sed male uacillauit. Non puto illum capillos liberos habere. Nec mehercules sua culpa; ipso enim homo melior non est; sed liberti scelerati, qui omnia ad se fecerunt. 13 Scito autem: sociorum olla male feruet, et ubi semel res inclinata est, amici de medio. 14 Et quam honestam negotiationem exercuit, quod illum sic uides! 15 Libitinarius fuit. Solebat sic cenare, quomodo rex: apros gausapatos, opera pistoria, auis, cocos, pistores. Plus uini sub mensa effundebatur, quam aliquis in cella habet. 16 Phantasia, non homo. Inclinatis quoque rebus suis, cum timeret ne creditores illum conturbare existimarent, hoc titulo auctionem proscrispsit:

**C. IULIUS PROCVLVS AVCTIONEM
FACIET RERVM SVPERVACVARVM**

(Sat. 37.8-10: «E Trimalquião, então? O mesmo tanto que os milhafres podem voar é o quanto ele tem de terras! Dinheiro e mais dinheiro! Tem mais prata na guarita do porteiro dele do que qualquer um tem no patrimônio. E os escravos então — caramba! — por Hércules, calculo que nem a décima parte deles conheça o patrão. Enfim, ele pode juntar quantos quiser desses fedelhos debaixo de uma folha de arruda.

38 E não vá pensar que ele compra o que deseja. Tudo nasce nos seus domínios: lã, limões, pimenta: leite de galinha, se você procurar, vai encontrar. Em suma, suas propriedades não produziam lã de muito boa qualidade; comprou então carneiros de Tarento e os cruzou com seu rebanho. Para produzir mel ático em seus domínios, mandou trazer abelhas de Atenas; nesse meio tempo, as abelhas que haviam nascido em sua propriedade ficaram melhorzinhas graças às gregas. Ainda esses dias escreveu para que fossem enviadas da Índia sementes de cogumelos para ele. Na verdade, ele não tem uma mula sequer que não tenha nascido de um onagro. Você está vendo tantas almofadas: não há uma que não tenha o estofado tingido de púrpura ou de escarlate. Ele tem um bocado de felicidade de espírito!

Mas tome cuidado para não desprezar os outros libertos, companheiros dele na escravidão. Estão podres de ricos. Veja só aquele que está deitado no último leito: hoje tem seus oitocentos mil sestércios. Se fez do nada. Até outro dia ele vivia carregando lenha nas costas. Mas pelo que dizem - eu não sei de nada, só ouvi falar -

A Cena Trimalchionis

roubou o barrete de um íncubo e encontrou um tesouro. Por mim, não invejo ninguém, se um deus lhe deu alguma coisa. No entanto, faz pouquinho tempo que foi libertado e só quer viver bem. Então, faz bem pouco tempo, pôs um aviso dizendo assim:

C. POMPEU DIÓGENES ALUGA SEU QUARTINHO
DESDE AS CALENDAS DE JULHO,
ELE COMPROU UMA CASA.

E aquele que está deitado no lugar do liberto? Como já esteve bem de vida! Mas não o critico. Viu seu milhão de sestércios, mas andou dando aí uns tropeços. Acho que ele não tem nem os cabelos livres. E, por Hércules, não teve culpa, pois não existe homem melhor do que ele; foram esses malditos libertos, que rapelaram tudo para si. Mas fica sabendo: panela em que muita gente mexe ferve mal; e quando a coisa entorta, adeus aos amigos. E que belo negócio ele teve, como você pode ver! Foi agente funerário. Costumava jantar assim, como um rei: javalis empanados, pães trabalhados, aves, cozinheiros, padeiros. Derramava-se mais vinho debaixo de sua mesa do que se tem numa adega. Um sonho, não um homem. Quando seus negócios decaíram, com medo de que os credores pensassem que ele havia falido, anunciou um leilão com este aviso:

C. JÚLIO PRÓCULO FARÁ LEILÃO
DE SEUS SUPÉRFLUOS.»).

Salientem-se acerca dessa personagem, em primeiro lugar, o nível de linguagem com que se expressa, que contrasta com o nível mais elevado em geral empregado em obras literárias («*Sat.37.2: nummos modio metitur.*», «*Sat.37.4: nec quid, nec quare*», «*Sat.37.4: topanta*», «*Sat.37.5: saplutus*», «*Sat.37.9: babae, babae*», chegando ao baixo calão, mesmo quando seu discurso é altamente positivo («*Sat.37.6: lupatria*», «*Sat.38.2: culauit*»), e as freqüentes hipérboles («*Sat.37.4: in caelum abiit*», «*Sat.37.5: mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet*», «*Sat.37.8: ipse Trimalchio fundos habet, quantum milui uolant, numorum nummos*»), que vão contrastar grotescamente com os diminutivos e eufemismos que empregará quando o objeto de seus comentários for ele mesmo e suas propriedades (cf. Aquati, 1991, 83-4).

Depois, pode-se ver a ansiedade com que ele tece comentários, nem sempre lisonjeiros a respeito de seus companheiros, mesmo sem ter sido indagado, pois Encólpio — acresce que era um estranho não só ao círculo como também aos libertos de modo geral — só o fizera acerca de Fortunata, além do que, não pretendendo uma radiografia dessa personagem, mas tão somente sua identidade. Na verdade, Hermerote esquadrinha a vida de cada um e conhece minúcias que não lhe dizem respeito nem tampouco a Encólpio. Acerca de Fortunata guarda todo o perfil

psicológico; de Trimalquião conhece todo o patrimônio, e chega a saber — ou pretende saber — que o liberto importaria «sementes de cogumelos» da Índia ou que o estofado de suas almofadas tem esta ou aquela qualidade. Dos demais libertos, como tem pouco tempo para falar, procura descrever a trajetória: o que cada um era e o que é agora.

Sórdido, pois, o valor que afirma é somente o do sucesso pessoal: antes de Fortunata ser a companheira de Trimalquião, nem o pão se poderia receber de sua mão; como resumo das propriedades de Trimalquião, *tanta est animi beatitudo!* (Sat.38.6: «Ele tem um bocado de felicidade de espírito!»); o sucesso dos demais libertos, *ualde succosi sunt*; (Sat.38.7: «Estão podres de ricos.»); para ele é ótima a profissão de *libitinarius*³⁰⁹. E no entanto, para esse liberto, contraditoriamente, os libertos são *scelerati*.

Na seqüência da *Cena Trimalchionis* veremos em primeiro plano a atuação dos libertos que aproveitando a saída de Trimalquião podem falar sem interrupções.

Seria longo comentar cada particularidade do discurso direto dos libertos, personagens criadas por Petronio. Na verdade, esse trabalho vem sendo realizado pela crítica desde os primeiros contatos com o texto petroniano. O que importa é entender, a partir de uma visão geral do discurso dos cinco libertos, como se enquadra esse trecho na perspectiva do grotesco, que é, por ora, o principal interesse.

Em primeiro lugar é preciso perceber que esses libertos são expostos aqui como numa amostra geral de valores humanos — culturais, espirituais, materiais — peculiares e criticáveis. O resultado dessa exposição, pois, mais que dar ao leitor conhecer a realidade desse grupo social, é distanciá-lo desse mesmo grupo com opor-lhe desejos e realizações.

Além do mais, o autor constrói artisticamente

³⁰⁹ Conforme informa Paoli (1944, 256-7), uma empresa de pompas fúnebres (*libitinarii*) é uma "indústria lucrativa, ainda que sem prestígio, tanto que aquele que a exercesse teria como consequência uma restrição nos direitos civis (*minima capitis deminutio*)". Embora seja um profissional discriminado, é muito bem remunerado em Roma.

um perfil lingüístico tão atrativo e convincente que o leitor se sente persuadido a assumir a própria visão de quem cria e de quem narra a *Cena Trimalchionis*. A concepção de Petrónio faz com que se apresente um narrador contraditório: se de um lado há todo um menosprezo cultural que efetivamente se pode perceber, há por outro lado, uma curiosidade em pesquisar e mostrar como viviam os libertos, seus costumes, sua linguagem, seu pensamento. Para sua criação, Petrónio parece lançar mão de um amplo painel de dados que tinha à disposição, seja por meio de sua sensibilidade aparentemente exacerbada em relação ao fato lingüístico e literário³¹⁰, seja a uma verdadeira pesquisa de campo (Aquatí, 1991, 34).

De acordo com Perrochat (1952, xv-xix), os recursos utilizados quanto à linguagem (entre muitos outros, que podemos acrescentar) passam pelas transformações fonéticas em relação aos padrões do latim clássico, questões de morfologia, sintaxe, vocabulário e procedimentos de expressão popular, de modo que o panorama lingüístico recriado e traçado por Petrónio é o mais amplo possível, e no que se relaciona ao grotesco podemos ver desde logo jogos de palavras, emprego de expressões vulgares, hipérboles. No entanto, é preciso ver que, com Maurer³¹¹ (1962, 23-6), o retrato que Petrónio traça dos libertos por meio da linguagem deles não é tão preciso quanto se poderia imaginar, pois ele procede na verdade a uma seleção dos fenômenos lingüísticos que crê mais apropriados para literariamente recriar seres observados da realidade cotidiana, e evidentemente essa seleção é subjetiva e fica submetida também não só aos critérios de construção do autor como também aos critérios de leitura de cada leitor. Um dos aspectos que me parece grotesco é o contraste entre esse tipo de linguagem e a linguagem canônica, favorecida, por exemplo pela literatura épica, à qual em muitos trechos o *Satíricon* se opõe sobretudo por meio da paródia. Além disso, vir a público com esse material e

³¹⁰ Dentre as possíveis virtudes de Petrónio pode-se contar a coragem de apresentar seu material literário na forma revolucionária de romance.

³¹¹ Maurer (1962, 23) cita Bonfante (*Los elementos populares en la lengua de Horacio*. Madrid, 1937, p.135): “não existe — isto é evidente — nenhum texto vulgar. O latim vulgar continua sendo uma entidade desconhecida. Sabemos que em certos textos latinos penetraram, sobretudo em certas partes, alguns vulgarismos”.

Ihe dar forma literária parece ter sido uma grande ousadia de Petrónio.

Por meio de um variado processo de caracterizações — principalmente com a linguagem — em que fica claro o domínio que tem o autor das variantes sociolingüísticas — mas também em nível de conteúdo, são apresentadas figuras ora repugnantes, como Dama (cujo único interesse parece ser o da bebida) e Seleuco (caracterizado como negativista: não toma banho, tem o vício da embriaguez, seu discurso é pleno de expressões negativas e seu tema principal é o da morte); ora simplórias como Ganimedes (preocupadíssimo com problemas de sobrevivência) e Equión (preocupado com a diversão e as eleições — no aspecto de espetáculo que ela assume na Antigüidade romana); ora sórdidas, como Filerote (despeitado e invejoso, sente grande satisfação com a morte de Crisanto).

Por fim, toda a deformação do latim clássico que se apresenta pelo menos nesse trecho parece ganhar mais sentido se considerarmos a possibilidade de o *Satíricon* ter sido lido em recitações públicas³¹²: a concretização visual, auditiva e oral no desempenho dos papéis de Dama, Seleuco, Filerote, Ganimedes e Equión, com seus erros gramaticais, silabadas, entonações características, deveria parecer muito estranho e cômico para um romano culto, público que evidentemente poderia entender as particularidades de cada discurso e fruir do rebaixamento dos libertos por meio de sua caracterização cultural.

Na continuação da festa, tem lugar uma espécie de balanço ostentador numa leitura preparada possivelmente pelo próprio Trimalquião, evidentemente exagerada a julgar pelo comentário do narrador, *tanquam Urbis acta*, em que o liberto aparece, numa hiperbólica fantasia compensatória, como um verdadeiro imperador — arremeda o julgamento de um «crime político» (*Mithridates seruus in crucem actus est, quia Gai nostri genio male dixerat*), e relega seu atriense a Baías.

Et plane interpellauit saltationis libidinem actuarius, qui tanquam Urbis acta recitauit:

³¹² Importa mais que o *Satíricon* possa ter sido escrito considera a possibilidade de uma recitação pública que a realização efetiva dessa recitação.

A Cena Trimalchionis

"VII. kalendas Sextiles: in praedio Cumano, quod est Trimalchionis, nati sunt pueri XXX, pullae XL; sublata in horreum ex area tritici milia modium quingenta; boues domiti quingenti. 3 Eodem die: Mithridates seruus in crucem actus est, quia Gai nostri genio male dixerat. 4 Eodem die: in arcam relatum est, quod collocari non potuit, sestertium centies. 5 Eodem die: incendium factum est in hortis Pompeianis, ortum ex aedibus Nastae uilici".

6 — Quid? — inquit Trimalchio — Quando mihi Pompeiani horti empti sunt?

7 — Anno priore — inquit actuarius — et ideo in rationem nondum uenerunt.

8 Excandauit Trimalchio et:

— Quicumque — inquit — mihi fundi empti fuerint, nisi intra sextum mensem sciero, in rationes meas inferri uetuo.

9 iam etiam dicta aedilium recitabantur et saltuariorum testamenta, quibus Trimalchio cum elogio exheredebatur; 10 iam nomina uilicorum et repudiata a circumitore liberta in balneatoris contubernio deprehensa, et atriensis Baias relegatus; iam reus factus dispensator, et iudicium inter cubicularios actum.

(Sat.53.1-9: «De repente, um secretário interrompeu o prazer de toda essa movimentação, lendo em voz alta como se fosse a *Acta Urbis*:

"Sétimo dia antes das kalendas de sextiles: na propriedade de Cumas, que é de Trimalquião, nasceram trinta meninos e quarenta meninas; do terreiro onde foram batidos, foram recolhidos ao celeiro cinquenta mil módios de trigo; foram domados quinhentos bois. No mesmo dia: o escravo Mitridates foi pregado na cruz por ter falado mal do gênio de nosso Gaio. No mesmo dia: dez milhões de sestércios foram recolhidos ao cofre pois não puderam ser aplicados. No mesmo dia: nos jardins de Pompeu ocorreu um incêndio que teve início na casa do administrador Nasta."

— Quê? — disse Trimalquião — Quando me foram comprados os jardins de Pompeu?

— No ano passado — respondeu o secretário — e por isso ainda não entraram na conta.

Então Trimalquião se queimou:

— Quaisquer que forem as propriedades que me forem compradas, se eu não souber em seis meses, não permito que sejam colocadas nas minhas contas. Os editais dos edis também foram lidos daquele modo, e também testamentos de guardas florestais, pelos quais Trimalquião era deserdado por meio de um codicilo; depois se liam o nome dos administradores e a notícia de uma liberta que, tendo sido apanhada em flagrante no alojamento do mestre de banhos, tinha sido repudiada por um guarda. Também se leu o desterro de um atriense a Baias; ainda em seguida, a notícia de um despenseiro feito réu, e o julgamento de uma ação entre cubiculários.»).

Segue uma cena que contrasta vivamente com essa aparente gravidade de imperador e a subverte: alguns acrobatas se exibem para Trimalquião, que se deleita, dizendo apreciar apenas aquele tipo de espetáculo circense: exercícios na escada, círculos de fogo, demonstração de força física. Ao lado de ele admirar essas exhibições, põe-se a discutir com uma seriedade ingênua esse gênero de diversão, convencido de que todos comungavam com sua opinião. Na verdade Trimalquião está invertendo toda a ordem das coisas: atores cômicos desempenhariam papéis em atelanas e o

flautista tocava músicas latinas.

Talvez o assunto acerca das diversões tenha inspirado Trimalquião. O fato é que na seqüência a conversa recai sobre a poesia.

Um dos componentes importantes do grotesco é o do rebaixamento (Bakhtin, 1987, 265 ss.). Já foram apontadas nestes comentários várias ocorrências, mas duas são da maior importância para a obra: o rebaixamento de temas filosófico-morais e o rebaixamento de obras literárias.

Penso serem quatro os exemplos mais importantes envolvendo diretamente obras literárias:

- As cenas da *Ilíada* e da *Odisséia* pintadas no pórtico da casa de Trimalquião (já comentadas: *Sat.* 29.9).
- A exaltação de Mopso de Trácia (*Sat.* 55.4-5).
- A apresentação dos homeristas (*Sat.* 59.3-7).
- A apresentação de um trecho da *Eneida* por um escravo de Habinas (*Sat.* 68.4-7).

E assim, Trimalquião discorre sobre suas preferências literárias:

Ab hoc epigrammate coepit poetarum esse mentio... diuque summa carminis penes Mopsum Thracem commorata est... donec Trimalchio: 5 — Rogo — inquit — magister, quid putas inter Ciceronem et Publilium interesse? Ego alterum puto disertioem fuisse, alterum honestioem. Quid enim his melius dici potest?"

(*Sat.* 55.4-5: «A partir desses versos, o assunto recaiu nos poetas. E, durante muito tempo, o primeiro lugar esteve nas mãos de Mopso de Trácia. Até que Trimalquião disse:

— Quería saber, mestre: que diferença acha que existe entre Cícero e Publílio? Por mim eu acho que o primeiro foi mais eloqüente, e o segundo, mais nobre. O que se pode dizer de melhor do que isto?»).

Esse Mopso de Trácia é hoje um nome obscuro para a crítica e também o seria na época da gênese da obra; talvez mesmo um nome criado por um equívoco de Trimalquião (Perrochat, 1951, 89; Marmorale, 1986, 95). No entanto, para o liberto, cuja imagem é mais uma vez rebaixada pela ignorância e pela cultura afetada, é o maior dos poetas. E como se não bastasse esse engano na poesia, por outro lado, Trimalquião manifesta um desejo absurdo de se colocar Publílio Siro, autor de mimos, no

mesmo plano de Cícero, desconhecendo o imenso desnível literário que há entre os dois autores, verdadeiro sacrilégio, possivelmente, para o romano que versado em literatura³¹³.

Na esteira o rebaixamento literário pode-se verificar ainda a apresentação de homeristas como animadores da festa:

Intrauit factio statim hastisque scuta concrepuit. Ipse Trimalchio in puluino consedit, et cum Homeristae Graecis uersibus colloquerentur, ut insolenter solent, ille canora uoce Latine legebat librum. Mox silentio facto:

— *Scitis — inquit — quam fabulam agant? Diomedes et Ganymedes duo fratres fuerunt. 4 Horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit et Dianae ceruam subiecit. Ita nunc Homeros dicit, quemadmodum inter se pugnent Troiani et Parentini. 5 Vicit scilicet, et Iphigeniam, filiam suam, Achilli dedit uxorem. Ob eam rem Ajax insanit, et statim argumentum explicabit.*

6 Haec ut dixit Trimalchio, clamorem Homeristae sustulerunt, interque familiam discurrentem uitulus in lance ducenaria elixus allatus est, et quidem galeatus. 7 Secutus est Ajax strictoque gladio, tanquam insaniret, concidit, ac modo uersa modo supina gesticulatus, mucrone frustra collegit mirantibusque uitulum partitus est.

(*Sat.* 59.3-7: «Entrou um grupo e imediatamente bateu com estrépito as lanças nos escudos. O próprio Trimalquião se sentou numa almofada e como os homeristas dialogassem em versos gregos do modo incômodo como costumam fazer, ele lia em latim o libreto com voz de orador. Sem demora, depois de feito silêncio, falou:

— Vocês sabem de que lenda eles estão tratando? Diomedes e Ganimedes foram dois irmãos. Helena era irmã deles. Agamêmnon raptou-a e em lugar dela sacrificou uma corça em honra a Diana. De modo que agora Homero conta como troianos e parentinos lutam entre si. Agamêmnon venceu, é claro, e entregou sua filha Ifigênia como esposa a Aquiles. Por isso Ajax enlouquece, o que logo a seguir vai mostrar a trama da história.

Apenas Trimalquião falou isso, os homeristas soltaram gritos de aplauso e, entre os escravos que corriam para todos os lados, apareceu um novilho cozido — tinha um elmo na cabeça — trazido numa travessa de duzentas libras. Um Ajax veio em seguida e, com a espada desembainhada, como se tivesse enlouquecido, retalhou o novilho tendo-o golpeado a torto e a direito. Recolheu os pedaços com a ponta da espada e os repartiu entre os convidados que assistiam surpresos à cena.»).

Assiste-se aqui a uma hiperbólica mistura de mitos. O grotesco advém, ainda, do contraste entre níveis (na ótica do narrador) de cultura: deveria ser inconcebível para um homem culto o fato de alguém não dominar a galeria dos mitos. Diomedes estão por Cástor e Pólux; Agamêmnon que rapta Helena por Páris; não é Agamêmnon, mas Diana, que substitui a cervo por Ifigênia; Agamêmnon promete, mas não dá Ifigênia a

³¹³ Na opinião de Campuzano (1984, 190), a comparação entre P. Siro e Cícero nada mais é que uma paródia zombeteira de um texto de Sêneca (*Ep.* 8.8):

«*Quantum disertissimorum uersuum inter mimos iacet! Quam multa Publilii non ex calceatis sed cothurnis dicenda sunt.*»

A Cena Trimalchionis

Aquiles, que morre antes do fim da guerra; Ajax fica furioso por Ihe terem sido negadas as armas de Aquiles, e não por ciúmes. Além disso, assiste-se a uma ridícula encenação da fúria de Ajax, em que o herói fatiava com sua espada o vitelo a ser oferecido aos convidados.

Complementando os comentários acerca do rebaixamento literário, é preciso considerar a apresentação da *Eneida* que um escravo de Habinas desempenha:

Ecce alius ludus. Seruus qui ad pedes Habinnae sedebat, iussus, credo, a domino suo proclamauit subito canora uoce:

"Interea medium Aeneas iam classe tenebat."

5 Nullus sonus unquam acidius percussit aureas meas; nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem, miscebat Atellanicos uersus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit. 6 Lassus tamen cum aliquando desisset, adiecit Habinnas et:

— Nunquam — inquit — didicit sed ego ad circulatores eum mittendo erudibam. 7 Itaque parem non habet, siue muliones uolet siue circulatores imitari. Desperatum ualde ingeniosus est: idem sutor est, idem cocus, idem pistor, omnis Musae mancipium.

(Sat.68.4-7: «Eis, subitamente, outra brincadeira. O escravo que estava sentado aos pés de Habinas, sob ordens, creio, de seu patrão, de repente recitou com voz bem empostada:

"Entrementes Enéias e sua armada já se faziam ao largo."

Jamais um som tão horrível bateu em meus ouvidos. É que Ihe faltava cultura: ele elevava e diminuía seus berros sem nenhum ritmo; além disso, ele misturava versos de atelanas. Dessa forma, pela primeira vez, até mesmo Vergílio me desapontou. No entanto, tendo ele se cansado enfim, Habinas comentou:

— Ele nunca foi à escola... Mas eu fiz com que ele se instruisse mandando-o para junto dos marreteiros. Com ele não tem páreo se quer imitar os carroceiros ou os marreteiros. Ele é tão esperto que dá desespero na gente: ele é sapateiro, ele é cozinheiro, ele é pasteleiro, pau pra toda obra.»).

Vê-se aqui a péssima interpretação do escravo, sem respeitar a entonação própria dos versos de Vergílio, além de misturá-los com versos de atelanas. Mas o que sobressai é a mescla do poema nacional de Roma, a *Eneida*, modelo máximo do clássico latino, com o «gênio que brilha nas emergências»: sapateiro, cozinheiro, pasteleiro.

Existe um significado profundo no rebaixamento grotesco, bem representado pelo rebaixamento da literatura, ratificado pelo rebaixamento de temas filosófico-morais e concretizado pela profusão de comidas e alusões a excreções.

Duas considerações são importantes na explicação desse significado. Em primeiro lugar, o rebaixamento da literatura

(embora pudesse ser de outra natureza) mostra que um aspecto baixo pode ser considerado elevado; assim, a um só tempo esse aspecto se mostra baixo para o leitor em consonância com a axiologia do narrador e elevado para, por exemplo, uma personagem equivocada, em conflito com essa mesma axiologia, o que configura toda a avaliação do aspecto em questão como um "pensamento insensato", definido no início deste trabalho. Em segundo lugar, como consequência desse processo de avaliação, assiste-se a um apagamento de fronteiras entre o baixo e o elevado.

Ora, já se viu à farta que um dos procedimentos mais freqüentes de caracterização de personagens nesta obra é o recurso ao rebaixamento. E na *Cena Trimalchionis* caracteriza as personagens o absurdo da união de modos e meios de vida que não se podem associar: o «almejado», pelo qual as personagens incursionam inadequadamente à força do poder econômico, e o «autêntico», no qual foram educadas e do qual carregam marcas indelévels.

O problema da sobrevivência afeta a todo homem, claro, e a idealização não aplaca o estômago: foi provavelmente esse tipo de questão que durante a vida a maior parte dos libertos teve de enfrentar antes de sua manumissão — uma liberdade, sabe-se, muito relativa na sociedade romana — ou até seu enriquecimento: o realismo grotesco, então, aproxima-se mais da representação objetiva do homem, com seus gestos cotidianos que nem sempre incluem nobreza nas atitudes. O ócio é um sonho, bem como o de um tempo bom, de comida e sexo fartos. A inveja recai sobre aqueles cuja vida é mais fácil, mais luxuosa e cômoda — vejam-se os discursos de Seleuco (*Sat.*42) e Hermerote (*Sat.*37, 38, 57, 58), por exemplo. E, diante da possibilidade, imita-se, valoriza-se esse estilo de vida.

Em razão disso, grassa no mundo o estilo elevado com suas estilizações de forma e idealização de sentimentos; o estilo grotesco sobretudo vem salientar que a vida da maioria dos homens está em descompasso com as idealizações propostas. Tentar, então, mesclar os dois estilos de vida é temeroso e dessa união podem surgir deformidades e disparates, pois o almejado não lhes convém e tampouco convém eles ao

A Cena Trimalchionis

almejado a que ascenderam artificialmente, por força de um patrimônio adquirido muitas vezes não muito honradamente. Veja-se, por exemplo:

Et quod illius mentum sustulit, hereditatem accepit, ex qua plus inuolauit quam illi relictum est.

(Sat.43.4: «E o que deu uma mão pra ele foi que recebeu uma herança; dela ele roubou mais do que tinha sido deixado pra ele.»);

Ou:

Sed quomodo dicunt — ego nihil scio, sed audiui — quom Incuboni pilleum rapuisset, et thesaurum inuenit.

(Sat.38.8: «Mas pelo que dizem — eu não sei de nada — só ouvi falar — roubou o barrete de um incubo e encontrou um tesouro.»);

Ou ainda:

[...] ipso enim homo melior non est; sed liberti scelerati, qui omnia ad se fecerunt.

(Sat.38.12: «[...] pois não existe homem melhor do que ele; foram esses malditos libertos, que rapelaram tudo para si»);

E o rebaixamento de temas filosófico-morais

reflete essas considerações:

Vita uinum est.

(Sat.34.7: «A vida é vinho.»).

E

*"Eheu nos miseros,
quam totos homuncio nil est!
Sic erit cuncti,
postquam nos auferet Orcus.
Ergo uiuamus, dum licet esse bene."*

(Sat.34.10: «"Ai de nós, infelizes! Como o homem não é nada!

Assim seremos todos nós, depois que nos levar o Orco. Vivamos, pois... enquanto é permitido estar bem!"»)

Pode-se ver um *carpe diem* menos estilizado, um desejo de levar a vida saciando sobretudo os desejos corporais (comida, bebida, sexo) com que ansiavam os libertos anteriormente, mas à qual não tinham acesso: não há qualquer idealização, pois os marca não o meio de vida a que almejam, mas aquele no qual se forjaram, isto é, à elevação do poder econômico não corresponde uma elevação de princípios.

E em certa medida a alusão à excreção e à alimentação colabora com que se faça ainda mais próxima a personagem do mundo que representa: é o homem cotidiano, limitado em primeiro lugar por sua condição animal, em contraste com o herói clássico, por exemplo, que aparentemente prescinde dessa condição

A Cena Trimalchionis

Enfim, por meio de uma formulação grotesca, o Autor logrou retomar o que a idealização clássica perdeu: o contato com a realidade, ainda que, mesmo por esse meio, muitas vezes esteja fantasiosamente encoberta.

Pelos dados apresentados e muitos outros que ainda poderiam ser citados, fica clara na figura de Trimalquião e na de outros libertos a oposição entre riqueza e tradição cultural. A riqueza acumulada de Trimalquião é, pois, um dos índices-chave para a sua construção. E, como no decorrer de sua trajetória tudo se acumula, menos a cultura (na ótica do narrador), não resta dúvida, também, de que é crítico o quadro desenhado a partir da preponderância do acúmulo de riqueza em detrimento da acumulação de conhecimento ou mesmo de valores humanos. Dessa forma as antíteses aparecem vezes sem conta, embora possamos generalizá-las em dois aspectos principais que dominam toda *Cena Trimalchionis* em decorrência da cosmovisão que representam, uma vez que indicam a visão de Trimalquião e a visão de Encólpio: vida X morte e cultura X riqueza.

Independentemente da peculiaridade de cada a passagem em que figuram a acumulação ou os índices da riqueza ostensiva de Trimalquião, destaco as seguintes passagens organizadas cronologicamente neste quadro:

Capítulo	Passagem
26	<i>Trimalchio, lautissimus homo, horologium in triclinio et bucinatorem habet subornatum</i>
27	<i>matellam argenteam</i>
28	(a) <i>Trimalchio unguento perfusus tergebatur, non linteis, sed palliis ex lana molissima factis</i> (b) <i>ostiarius [...] in lancea argentea pisum purgabat</i>
29	O pórtico da casa de Trimalquião.
31	<i>Tegebant asellum duae lances, in quarum marginibus nomen Trimalchionibus inscriptum erat et argenti pondus</i>
32	(a) <i>laticlauiam [...] mappam;</i>

A Cena Trimalchionis

	(b) <i>Habebat etiam in minimo digito sinistrae manus anulum grandem subauratum, extremo uero articulo digiti sequentis minorem, ut mihi uidebatur, totum aureum, sed plane ferreis ueluti stellis ferruminatum. 4 Et ne has tantum armilla aurea cultum et eboreo circulo lamina splendente conexo.</i>
33	(a) <i>pinna argentea dentes perfodit</i>
	(b) <i>tabula terebenthina et crystallinis tesseris, notauique rem omnium delicatissimam. Pro calculis enim albis ac nigris aureos argenteosque habebat denarios.</i>
34	(a) <i>Insecutus est supellecticarius argentumque inter reliqua purgamenta scopis coepit euerrere;</i>
	(b) <i>Falernum Opimianum annorum centum;</i>
	(c) <i>laruam argenteam.</i>
37 e 38	A descrição das propriedades de Trimalquião vistas por Hermerote
48	(a) <i>Deorum beneficio non emo, sed nunc quicquid ad saliuam facti, in suburbano nascitur eo, quod ego adhuc non noui. Dicitur confine esse Tarraciniensibus et Tarentinis.</i>
	(b) <i>Et ne me putes studia fastiditum, tres bybliothechas habeo, unam Graecam, alteram Latinam.</i>
50	<i>Nec non cocus potione honoratus est, etiam argentea corona, poculumque in lance accepit Corinthia.</i> <i>2 Quam cum Agamemnon proprius consideraret, ait Trimalchio:</i> <i>— Solus sum qui uera Corinthea habeam.</i>
52:	<i>In argento plane studiosus sum. Habeo scyphos urnales plus minus C...</i>
53	Balanço do <i>actuarius</i>
60	<i>nam repente lacunaria sonare coeperunt</i>
67	<i>Et ipse nihilo minus habeo decem pondo armillam ex millesimis Mercurii factam</i>

Caracterizada pelo hiperbolismo, essa acumulação é ostensiva e muitas vezes beira o *non sense*, já pela

A Cena Trimalchionis

inconveniência, assinalada pelo narrador, dos gostos de Trimalquião, já pela inconsistência dos dados em relação à pretensa realidade interpretada pela obra. Percebe-se nesse quadro, então, a freqüente tensão entre a propriedade e o significado social: por mais que tente, Trimalquião (ou qualquer liberto) não atingirá o nível de um romano nobre. E, nessa mensagem, o grotesco serviu como um recurso efficientíssimo na criação de Petrônio.

A partir do capítulo 69 a festa mostra sinais de cansaço, e a *Cena Trimalchionis* se encaminha para o final, caracterizado como bastante violento. Nos dez capítulos finais veremos despontar temas como a morte (propriamente dita), a homossexualidade de Trimalquião, Habinas, Fortunata e Cintila. Acontece uma terrível discussão entre Fortunata e Trimalquião, com a deserdação da mulher. Trimalquião resolve manumitir alguns escravos e revela seu testamento, os planos de seu mausoléu e seu epitáfio. Por seu lado, os jovens tentam fugir da festa, mas são atacados por um cão e em decorrência de um tombo se ensopam num tanque d'água. Trimalquião fala de sua vida e conta o quanto ainda lhe resta para viver, encenando o próprio funeral. Na confusão que se estabelece com a falsa morte de Trimalquião, os bombeiros resolvem invadir o triclinio e, com a oportunidade, dessa vez os jovens são bem sucedidos e conseguem fugir.

Na seqüência da festa, em primeiro lugar, Encólpio se vê, à mesa, cercado de escravos:

Quid multa? Paene de lectis deiecit sumus, adeo totum triclinium familia occupauerat. 12 Certe ego notaui super me positum cocum, qui de porco anserem fecerat, muria condimentisque fetentem. 13 Nec contentus fuit recumbere, sed continuo Ephesum tragoedum coepit imitari et subinde dominum suum sponsione prouocare:

— Si prasinus proximis circensibus primam palmam?

(*Sat.*70.11-13: «Que mais? Quase fomos derrubados dos leitos, a tal ponto os escravos invadiram todo o triclinio. Eu, pelo menos, acima de mim percebi o cozinheiro, que havia feito um ganso a partir de um porco, fedendo a salmoura e a tempero. Não contente em tomar lugar à mesa, ele se pôs imediatamente a imitar o trágico Éfeso e depois a provocar o patrão com uma aposta:

— E se os verdes ganharem a primeira palma nas próximas corridas do circo?»).

Com a quebra da ordem estabelecida, os escravos acorrem ao banquete. Existe aqui um rebaixamento de Encólpio,

pela inadmissível presença de escravos à mesa, presença, aliás, hiperbolizada na figura do cozinheiro que, além de exalar mau cheiro, põe-se de maneira burlesca a imitar um ator trágico e a provocar o patrão com apostas de corridas. Essa provocação representa também um rebaixamento de Trimalquião em decorrência da intimidade permitida ao escravo, o que é contraditório, levando-se em consideração as opiniões e atitudes de Trimalquião durante o jantar.

Aproveitando a presença de seus «iguais» no banquete, Trimalquião resolve divulgar seu testamento, extraordinariamente pequeno e simples para um homem que alegava tanta riqueza e tantas propriedades:

Diffusus hac contentione Trimalchio

— *Amici* — *inquit* — *et serui homines sunt et aequae unum lactem biberunt, etiam si illos malus fatus oppresserit. Tamen me saluo cito aquam liberam gustabunt. Ad summam, omnes illos in testamento meo manu mitto. 2 Philargyro etiam fundum lego et contubernalem suam, Carioni quoque insulam et uicesimam et lectum stratum. 3 Nam Fortunatam meam heredem facio, et commendo illam omnibus amicis meis. Et haec ideo omnia publico, ut familia mea iam nunc sic me amet tanquam mortuum.*

4 Gratias agere omnes indulgentiae coeperant domini, cum ille oblitus nugarum exemplar testamenti iussit afferri et totum a primo ad ultimum ingemescente familia recitauit.

(*Sat.* 71.1-4: «Divertido com essa provocação, Trimalquião disse:

— Amigos, não só os escravos são homens como também beberam igualmente do mesmo leite, apesar de um mau destino os ter oprimido. Entretanto, se depender de mim, cedo vão beber a água da liberdade. Em suma: eu liberto todos eles no meu testamento. A Filárgiro deixo uma propriedade e sua esposa; também, a Carião deixo um conjunto de cômodos de aluguel, o valor da vigésima e um leite coberto. É a minha querida Fortunata que faço herdeira. E além disso a recomendo a todos os meus amigos. Por isto torno públicas todas essas intenções: para que todos os que dependem de mim me amem agora tanto quanto vão me amar depois de morto.

Todos largaram a dar graças à benevolência do patrão, quando ele, ficando sério, mandou buscar um exemplar do testamento e em voz alta o leu todo, de ponta a ponta, sob o lamento da criadagem.»).

Nessa passagem se percebe uma alusão paródica a Sêneca (*Epist.* 47.1/2/5, citada por Perrochat, 1951, 123) como rebaixamento filosófico-literário. Relacionado ao rebaixamento literário, é sensível o jogo de palavras elaborado entre os termos *lactem* e *aquam*: se *aquam liberam* é uma virtual frase feita, cuja ocorrência não é estranha à literatura (*nec tibi perpetuo serua tibi bibatur aqua*, Ovídio, *Am.* 1.6.26, citado por Perrochat, 1951, 123), *lactem* expressa a confusão entre o emprego do

gênero neutro e do masculino, reinantes na linguagem popular.

Ainda, com o advérbio *cito*, Trimalquião relaciona seu testamento a sua obsessiva espera da morte. É certo que há um grande exagero de Trimalquião, pois dependendo de sua morte, os escravos só seriam libertados dali a trinta anos, segundo a previsão de Serapa. Nesse sentido, são, portanto, sórdidas e vãs as palavras de Trimalquião, que ridiculariza (sem perceber, mas também sem sofrer qualquer prejuízo) o ato de manumitir e considerar iguais os escravos. Na verdade, há um duplo sentido nessa ridicularização, pois não só atinge aqueles cujo discurso era o da defesa da igualdade (como Sêneca) bem assim, e mais uma vez, mesmo os escravos e libertos, figurados como seus próprios lobos.

No que toca à Fortunata, essa passagem apenas torna muito visível a instabilidade do liberto, que, se aqui torna sua mulher a mais importante dos herdeiros, logo adiante, tão-somente por causa de uma discussão, retira-a do testamento e do resto de sua eternidade, que pretendia passar em seu mausoléu.

Saliente-se, por fim, o sentimentalismo fácil com que se encerra esse trecho: a leitura completa do testamento sob o lamento geral dos escravos. Esse sentimentalismo todo, que pode bem ser mais uma encenação preparada pelo anfitrião, aponta para uma ridicularização da angústia melodramática diagnosticada em Trimalquião. No entanto, o leitor pode desfrutar ainda de zombaria inserida numa ambigüidade sutil: uma vez que toda a *familia* passa a agradecer o *dominus* por sua benevolência, não tão grande afinal, não é impossível que o termo «*indulgentiae*» tenha sido ironicamente empregado, ao lado do gemido da escravaria, talvez não lamentando a passagem de Trimalquião, como ele supõe, mas a demora do cumprimento do alegado testamento.

Na seqüência, pode-se assistir ao planejamento do túmulo e do epitáfio:

O *monumentum* é planejado, pois, nos seguintes termos:

Respiciens deinde Habinnam:
— *Quid dicis — inquit — amice carissime? Aedificas monumentum*

A Cena Trimalchionis

meum quemadmodum te iussi? 6 Valde te rogo, ut secundum pedes statuae meae catellam pingas et coronas et unguenta et Petraitis omnes pugnas, ut mihi contingat tuo beneficio post mortem uiuere; praeterea ut sint in fronte pedes centum, in agrum pedes ducenti. 7 Omne genus enim poma uolo sint circa cineres meos, et uinearum largiter. Valde enim falsum est uiuo quidem domos cultas esse, non curare eas, ubi diutius nobis habitandum est. Et ideo ante omnia adici uolo: "Hoc monumentum heredem non sequatur". 8 Ceterum erit mihi curae, ut testamento caueam ne mortuus iniuriam accipiam. Praeponam enim unum ex libertis sepulcro meo custodiae causa, ne in monumentum meum populus cacatum currat. 9 Te rogo, ut naues etiam... monumenti mei facias plenis uelis euntis, et me in tribunali sedentem praetextatum cum anulis aureis quinque et nummos in publico de sacculo effundentem; scis enim, quod epulum dedi binos denarios. 10 Faciatur, si tibi uidetur, et triclinia. Facies et totum populum sibi suauiter facientem. 11 Ad dexteram meam pones statuam Fortunatae meae columbam tenentem, et catellam cingulo alligatam ducat, et cicaronem meum, et amphoras copiosas gypsatas, ne effluent uinum. Et urnam licet fractam sculpas, et super eam puerum plorantem. Horologium in medio, ut quisquis horas inspiciet, uelit nolit, nomen meum legat. 12 Inscriptio quoque uide diligenter si haec satis idonea tibi uidetur:

'C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus hic requiescit. Huic seuiratus absentis decretus est. Cum posset in omnibus decuriis Romae esse, tamen noluit. Pius, fortis, fidelis, ex paruo creuit, sestertium reliquit trecenties, nec unquam philosophum audiuit. Vale. — Et tu'.

(Sat. 71.5-12: «Voltando-se depois para Habinas, disse:

— Que você me diz, amigão? Você constrói meu túmulo do jeito que eu te disse? Eu te peço por favor para pintar minha cadelinha junto aos pés da minha estátua, e também coroas de flores, perfumes, e todas as lutas de Petraitis, para que graças ao teu trabalho eu possa viver após a morte. Além disso, quero que meu túmulo tenha cem pés de frente e duzentos de fundo. Em volta de minhas cinzas quero todo tipo de árvores frutíferas, e vinhas em abundância. É de fato uma grande bobagem ter casas bem cuidadas enquanto se está vivo, e não cuidar delas quando devem ser ocupadas por um tempo bem maior. E por isso quero que seja escrito antes de tudo: "Este túmulo não faz parte da minha herança". De resto, vou tomar algumas providências; cuidarei, no testamento, de não receber ofensas depois de morto. Vou colocar, então, um dos meus libertos de guarda na sepultura, para que o povo não corra cagar no meu túmulo. Te peço para fazer navios com as velas enfunadas pelos ventos no meu túmulo, e eu sentado numa tribuna vestido com uma toga pretexta e com cinco anéis de ouro, e distribuindo ao povo moedas tiradas de um saco; é... você sabe que eu dei um banquete e dois denários por cabeça. Se você achar bom, também se pode colocar triclinios. Você também vai representar o povo todo se divertindo. Na minha direita você vai colocar uma estátua da minha Fortunata com uma pomba nas mãos e conduzindo uma cadela presa por uma correia; vai pôr o meu "peixinho" e grandes ânforas seladas para o vinho não escorrer. E você pode esculpir uma urna quebrada, e sobre ela um escravo chorando. No meio, coloque um relógio, para que quem for ver as horas, queira ou não queira, leia o meu nome. A inscrição... presta atenção se esta aqui te parece boa o bastante:

'Aqui jaz C. Pompeu Trimalquião Mecenaciano. Foi escolhido como séviro augustal mesmo durante sua ausência. Podendo estar em todas as decúrias de Roma, no entanto não quis. Religioso, corajoso, fiel; veio do nada, deixou trezentos mil sestércios, e nunca escutou um filósofo. Descansa em paz. — Tu também.'»).

Perseguindo a obsessiva idéia de morte, Trimalquião resolve conversar com Habinas acerca de seu túmulo. Como é sem dúvida um assunto reservado, no qual não se deveria tocar em público, sobretudo durante um banquete, ao espírito do qual se contrapõe, com esse *dado*, caracteriza-se mais uma vez a falta de tato, etiqueta e mesmo de qualquer noção de urbanidade.

Além disso, contraditoriamente, como uma compensação relacionada à morte, com o planejamento do túmulo de Trimalquião, manifesta-se o movimento progressivo de construção.

Quanto ao tamanho, 100 X 200 pés, o monumento não deixa de ser bastante grande, se comparado às dimensões comuns, 25 X 30 pés³¹⁴ (Marmorale, 1986, 153), numa relação em que alcança quase 27 vezes maior área. Maiuri (1945, 210), que não nega ser grande a área desse sepulcro, não a relaciona, contudo, entre as maiores, lembrando, e.g., que o "Túmulo de Cícero", ao longo da Via Ápia, possui uma área três vezes maior que o de Trimalquião.

Quanto à decoração e outros pormenores, parece não haver exageros em relação às preocupações comuns à época, segundo o estudos desta passagem por Perrochat (1952, 123-5) e Maiuri (1945, 209-12).

Por outro lado, ainda a ridicularizar Trimalquião e seu apego à matéria (ao lado, é claro, de sua incompetência abstrativa, que o rebaixa) se encontra, como se verá, uma alusão paródica ao *Monumentum exegi aere perennius*, de Horácio (Aquatì, 1991, 129), por meio da atividade do marmorista — o material e o caráter, evidentemente, são invertidos —, completada pela presença (obsessiva) do relógio como elemento regulador da vida.

A representação de Trimalquião com cinco anéis de ouro representa outra hipérbole. Na verdade, só a classe eqüestre

³¹⁴ Friedlaender (1947, 859) assinala que são muito diversificadas as dimensões de monumentos familiares, variando entre cerca de 10 X 10 pés 26 X 35 pés, em média, havendo, sem dúvida, maiores. Segundo ainda Friedlaender (p. 860), mesmo em cidades de menor porte da Itália, reservavam-se grandes somas de dinheiro para a construção de mausoléus.

poderia usar esse símbolo. Como em vida Trimalquião não teria tido o direito de usar sequer um anel de ouro nas mãos, na morte ele dá vazão a essa frustração e vai logo representado, em ridícula compensação, usando um anel em cada dedo. Essa passagem contrasta com a entrada de Trimalquião no triclinio, quando ele não se apresenta com anéis de ouro puro:

Habebat etiam in minimo digito sinistrae manus anulum grandem subauratum, extremo uero articulo digiti sequentis minorem, ut mihi uidebatur, totum aureum, sed plane ferreis ueluti stellis ferruminatum.

(Sat.32.3: «No dedo mínimo da mão esquerda tinha ainda um grande anel dourado; na falange maior do dedo seguinte tinha também, todo de ouro — segundo me pareceu —, um anel menor mas todinho incrustado com algo como estrelas de ferro.»).

Identifica-se aqui uma ridícula pretensão social do liberto, sutilmente localizada por Petrônio após a morte.

Índice do grotesco, a coprologia marca também o trecho com a expressão *cacatum currat*. Se por si só essa expressão imprime ao trecho um sentido grotesco, acresce ainda ser ela totalmente inconveniente à situação, não só por dever tratar-se de um momento sublime, o da morte, ou por ser pronunciada durante um jantar, bem como, e sobretudo contrastar com a pretensa grandiosidade do túmulo.

Além do sentido literal de "corra a cagar [nele]", que aponta para o baixo corporal e para as excrescências, deve-se ainda salientar o contraste cômico do termo *cacatum*, com o qual Trimalquião atinge o sublime (em virtude do emprego raro e culto do supino), mas que é, ao mesmo tempo, baixo (em decorrência do significado). Acredito, contudo, que, ao lado disso, se deva considerar aspecto mais sutil quanto à sensibilidade lingüística de Petrônio, que se apercebe do conflito de expressões — corrente na época, como mostra a inscrição «*ubi cacatur, iero ueniam cacatum*» (C.I.L. IV 5242, *apud* Maiuri, 1945, 211) contra os tão comuns *cacatores* e *mingitores* — e adapta-a ao discurso de Trimalquião, o qual adota-a como se fosse de seu próprio cunho, tornando-a mais índice de sua insensibilidade e rudeza. Acresce que, como pensa Maiuri (1945, 210), é um absurdo cômico a representação de uma personagem que acredita tão severamente que esse fosse o fim essencial da *custodia* de seu túmulo.

A inscrição proposta por Trimalquião é ridícula

A Cena Trimalchionis

e cômica em razão do que indica: a pretensão hiperbolizada do liberto, com que Petrônio busca caracterizá-lo. Nesse sentido salienta-se *Sat.71.12, huic seuiratus absentis decretus est*, em que Trimalquião se vangloria de uma honra venal. Além disso, com *ex paruo creuit, sestertium reliquit trecenties, nec unquam philosophus audiuit* (*Sat.70.12*), Trimalquião se jactancia de um mérito alheio, pois atribui à graça dos deuses e à sua virtude o estágio de sua fortuna, quando se conhecem, por intermédio dele mesmo, as atividades pouco recomendáveis de que lançou mão para chegar a esse ponto, partindo do contato sexual — hetero e homossexual — com os patrões e passando pelo comércio de escravos e a agiotagem. Por outro lado, reafirma sem perceber uma de suas principais características: a ignorância.

Na seqüência da *Cena Trimalchionis*, como todos começam a chorar, Trimalquião em contraste propõe novos banhos a fim de restituir a alegria da festa. À vista de um novo banho, os estudantes preparam a fuga da casa de Trimalquião.

Com a fuga dos estudantes, desenha-se outro sinal evidente de carnavalização, residente no desrespeito à fórmula ritual de saída da casa exigida por Trimalquião,

— *Erras — inquit — si putas te exire hac posse, qua uenisti. Nemo unquam conuiuarum per eandem ianuam emissus est; alia intrant, alia exeunt.*

(*Sat.72.10*: «— Você está enganado se pensa que pode sair por onde entrou. Nenhum convidado jamais saiu pela mesma porta; entram por uma, saem por outra»),

ligada a uma fórmula supersticiosa de entrada ao triclinio (Aquati, 1991, 307):

— *Dextro pede!*

(*Sat.30.5*: «— Com o pé direito.»).

Acerca das duas portas que devem cruzar qualquer *conuiuia Trimalchionis*, Cameron (1970, 405, nota 06) lembra que os infernos têm também portas de entrada e saída distintas, o que configura uma alusão literária que rebaixa todo o aparato com que Trimalquião recebera seus convidados — a casa de Trimalquião é de alguma forma o inferno, ou talvez, combinação de sombras, mundo ao qual falta senso de realidade — e coloca toda a *Cena Trimalchionis* na perspectiva da contrapartida petroniana da descida de Ulisses e Enéias aos infernos (Cameron, 1970, 406).

A Cena Trimalchionis

Por outro lado, os estudantes, depois do banho involuntário, passam ao estado de

homines miserrimi et noui generis labyrintho inclusi.

(*Sat.*73.1: «pobres coitados, fechados naquele novo tipo de labirinto»), fazendo supor que a casa de Trimalquião seria não somente o Hades como também o labirinto (Cameron, 1970, 419).

Na verdade, esse trecho leva-me à consideração de que o que há de sério no *Satíricon* parece de costume deixar se aperceber de uma forma sub-reptícia, subliminar, como vimos com a *larua argentea* (*Sat.*34.8) ou com o *porcus exinteratus* (*Sat.*49.4). Nessa passagem é possível enxergar uma alusão, metafórica, à situação da vida social e política da época por detrás de suas palavras: *homines miserrimi* equivaleria à humanidade contemporânea (os romanos) e *noui generis labyrintho* à realidade romana, à contemporaneidade. Tudo se passa como se Petrônio colocasse no discurso das personagens e do narrador palavras críticas dele próprio referentes ainda a sua própria realidade, e essas palavras incorporando uma ambivalência natural tivessem, dentro do contexto da situação, um outro significado válido para a economia da narrativa, que aliás é em larga medida irônica e hiperbólica, porque são palavras do narrador que exagera, por deleite, sua própria situação.

O fecho, com a «morte» de Trimalquião, indica o renascimento dos estudantes ao romperem as fronteiras da casa do liberto e ganhar o mundo. Esse encerramento não deixa de ser singular, pre-assinalado que fora por um anticlímax com sinais específicos que enganosamente levavam ao leitor a pensar numa finalização: a fuga a um novo banho e ao banquete e o cachorro que os assusta. A presença desse animal quase no final da *Cena Trimalchionis* parece ser um recurso de que lança mão o autor para levar a cabo a técnica da circularidade, já que fizera com que Encólpio se assustasse com um cão pintado num mural³¹⁵. Hendry, (1994b) argumenta que o cachorro que assusta os jovens desta feita não

³¹⁵ Em Pompéia há dois exemplos preservados de mosaicos decorativos de piso. Talvez um semelhante mosaico como mural seja uma excentricidade de Trimalquião (Bagnani, 1954, 23), o que poderia explicar um susto simulado, mofa de Encólpio para com os gostos de Trimalquião.

passa do mesmo *canis pictus* de *Sat.* 29.1, com o agravante da embriaguez de que são presa agora, estado que não permite que distingam um animal verdadeiro de um pintado. Baldwin (1995) contesta essa idéia com um simples argumento, o de que o atriense interfere e acalma o cachorro que atacara os jovens, o que evidentemente não aconteceria caso o cachorro fosse uma pintura:

Seruauit nos tamen atriensis, qui interuentu suo et canem placauit [...]

(*Sat.* 72.8: «O atriense, no entanto, intervindo e acalmando o cachorro [...]»).

Todavia, mais interessante é a menção que Baldwin (1995, 17) faz a uma observação de Smith³¹⁶, que mostra uma estranha e cômica inversão: esse cão que assusta os estudantes impede as pessoas de sair, não de entrar, exatamente o contrário dos atributos de qualquer cão de guarda, ou hiperbolicamente, Cérbero.

Por fim é preciso observar que todo esse processo que envolve tanto esse *canis pictus* de *Sat.*29.1 como o *canis catenarius* de *Sat.*72.7 nada mais é um jogo criado por Trimalquião: o *caue canem* de *Sat.* 29.1 é apenas um alerta para o final. No começo não há cão com que se acautelar, porque o cachorro não está lá, mas o aviso, sim. No final está o cachorro, com o qual era preciso tomar cuidado: os estudantes esquecidos e descuidados, não tomam qualquer precaução, de modo que a pilhéria é certa e Encólpio e Ascilto³¹⁷ caem na água com o susto.

A tentativa de fuga é desastrosa para os estudantes: o banho, quente (*Sat.*72.4: *Sic calet tanquam furnus*), que procuravam evitar, acabam tomando, acresce que frio (*Sat.*72.8: *nos trementes*). Também, perdem tudo o que haviam amealhado durante o banquete, em consequência do procedimento de Gitão para com o cão, paródia clara da passagem da *Eneida* (6.419.23) em que Cérbero é posto para dormir com uma mistura soporífera a fim de franquear a passagem a Enéias (Courtney, 1987, 409):

³¹⁶ SMITH, M. S. *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*. Oxford, The Clarendon Press, 1975.

³¹⁷ De qualquer forma, nota-se que há como uma inversão: se no começo da *Cena Trimalchionis* a vítima fora Encólpio, desta vez será Ascilto, que se rira do engano do companheiro.

A Cena Trimalchionis

At Giton quidem iam dudum se seruatione acutissima redemerat a cane; quicquid enim a nobis acceperat de cena, latranti sparserat, et ille auocatus cibo furorem suppresserat.

(Sat.72.9: «Gitão, por sua vez, há muito já havia se livrado do cachorro por meio de uma saída brilhante: tudo, tudo que de nós havia recebido do banquete ele havia jogado para aquele latidor, e este, interessado na comida, havia contido a raiva.

A alusão à morte é claríssima, *statim expirabo* (Sat.72.5), em contraste com a opinião de Trimalquião, quando propõe o segundo banho como forma de reviver:

— *Ergo — inquit — cum sciamus nos morituros esse, quare non uiuamus? 3 Sic uos felices uideam, coniciamus nos in balneum, meo periculo, non paenitebit.*

(Sat.72.2-3; «— Mas então, já que a gente sabe que vai morrer, por que não... viver? Se é assim, quero ver vocês contentes... Vamos ao banho, o risco é meu, vocês não vão se arrepender.»).

Desse modo, o leitor não se alheia à carnavalização da *Cena Trimalchionis*, mas de algum modo acaba envolvido, diretamente.

Quando retornam ao convívio dos demais libertos e de Trimalquião, vão encontrá-lo completamente bêbado a imitar um famoso cantor enquanto tomava banho. Os demais convidados se entregavam a jogos, danças e gritaria, sinal claro de carnavalização, com uma alteração evidente dos estados normais de consciência. Encerra essa seqüência o motivo fútil — *barbatoriam* —, característico de alguém embriagado, para continuar a festa e a bebedeira, talvez uma despedida das funções sexuais³¹⁸ que aquele escravo exerceria junto a Trimalquião:

— *Amici — inquit — hodie seruus meus barbatoriam fecit, homo praefiscini frugi et micarius. Itaque tangomenas faciamus et usque in lucem cenemus.*

(Sat.73.6: «— Amigos, hoje é o dia em que um dos meus escravos fez a barba pela primeira vez. Homem de bom caráter, é bom que se diga, e capaz de viver com migalhas. Assim, vamos beber até cair e festejar até o sol raiar.»).

Na verdade, vem perturbar a festa do supersticioso Trimalquião o agourento canto de um *gallus gallinaceus* situado nas proximidades da casa:

³¹⁸ Sabe-se que um escravo destinado aos prazeres sexuais de seu patrão perde seu fascínio quando deixa de ser imberbe. É possível que tal comemoração seja uma reprodução do mesmo procedimento que o patrão de Trimalquião tivera com o liberto, ou que o próprio Trimalquião, na juventude, comemorasse esse mesmo fato consigo mesmo, pois procurava estimular o nascimento de sua barba antes do tempo e dizia ter a primeira barba guardada numa píxide.

A Cena Trimalchionis

Haec dicente eo gallus gallinaceus cantauit. Qua uoce confusus Trimalchio uinum sub mensa iussit effundi lucernamque etiam mero spargi. 2 Immo anulum traiecit in dexteram manum et:

— Non sine causa — inquit — hic bucinus signum dedit; nam aut incendium oportet fiat, aut aliquis in uicinia animam abiciat. 3 Longe a nobis! Itaque quisquis hunc indicem attulerit, corolarium accipiet.

4 Dicto citius de uicinia gallus allatus est, quem Trimalchio iussit ut aeno coctus fieret. 5 Laceratus igitur ab illo doctissimo coco, qui paulo ante de porco aues piscesque fecerat, in caccabum est coniectus. Dumque Daedalus potionem feruentissimam haurit, Fortunata mola buxea piper triuit."

(Sat.74.1-5: «Bem no momento em que dizia essas coisas, um galo cantou. Perturbado com esse canto, Trimalquião mandou que jogassem vinho sob a mesa e que espargissem a lâmpada com vinho puro. Depois ele passou o anel para a mão direita e disse:

— Não foi à toa que esse buzineiro deu alarma; ou deve estar acontecendo um incêndio ou alguém nas vizinhanças morrendo. Longe de nós! Quem trouxe esse agourento, vai ganhar um prêmio.

Nem bem se disse isso, um galo foi rapidamente trazido das proximidades. Trimalquião mandou que o cozinhassem num caldeirão. Picado por aquele habilíssimo cozinheiro que pouco antes fizera da carne de porco aves e peixes, o galo foi atirado num caldeirão. E enquanto Dédalo derramava sobre ele uma mistura fervendo, Fortunata moía pimenta num pilão de buxo.»).

O pressentimento da morte, aterrador para Trimalquião, faz o liberto, perturbado, confirmar sua credulidade nos rituais de purificação. O termo com que ele se refere ao animal é *bucinus*, que estranhamente concorda com o instrumento com que seu escravo anuncia o quanto o liberto perdeu de vida, uma *bucina* (Sat.26.9: *bucinatorem*).

Trimalquião, no entanto, não perde a oportunidade de ostentar a riqueza, mesmo em face da morte, mandando aspergir vinho em vez de água — aspergir água era o costume — embaixo da mesa e na lucerna (Molinari, 1973, 42-43). Esse trecho, que representa uma libação estilizada parece manter relação com Sat.34.4, trecho no qual se pode observar a mesma troca da água pelo vinho, quando os convidados, com as mãos sujas dos *pauonina oua* não conseguem lavá-las corretamente em razão de se não lhes oferecer água.

Sat.74.1-5 parece, então, preparar o final da *Cena Trimalchionis*, no qual ocorrerá uma falsa morte e um falso incêndio, índices, portanto, de rebaixamento. Na verdade, esses dois eventos, morte e incêndio que ocorrem rebaixados eram justamente a fonte do temor supersticioso de Trimalquião em relação ao canto do galo³¹⁹, cujos efeitos

³¹⁹ Nessa altura da *Cena Trimalchionis* não mais estranhariam ao leitor todos esses acontecimentos em torno do canto do galo — a morte, o incêndio, a rapidez com

A Cena Trimalchionis

são curiosa e comicamente confirmados.

Encerrada a «participação» do galo, trocam-se os escravos de serviço, com a entrada de uma nova turma. Dentre os novos escravos que chegam para servir à festa, um deles é de especial agrado de Trimalquião:

Hinc primum hilaritas nostra turbata est; nam cum puer non inspeciosus inter novos intrasset ministros, inuasit eum Trimalchio et osculari diutius coepit. 9 Itaque Fortunata, ut ex aequo ius firmum approbaret, male dicere Trimalchionem coepit et purgamentum dedecusque praedicare, qui non contineret libidinem suam. Ultimo etiam adiecit:

— Canis!

10 Trimalchio contra offensus conuicio calicem in faciem Fortunatae immisit. 11 Illa tanquam oculum perdidisset, exclamauit manusque trementes ad faciem suam admouit.

(Sat.74.8-11: «Foi quando pela primeira vez nossa alegria se perturbou: tendo entrado entre os novos serviçais um rapaz não de todo feio, Trimalquião partiu para cima dele e se pôs a beijá-lo bem profusamente. Então, para mostrar que ainda tinha direitos iguais, Fortunata pegou a falar mal de Trimalquião, dizendo que ele era um sujo e um sem-vergonha, incapaz de conter seus desejos. Por último, ainda acrescentou:

— Cachorro!

Ofendido pela injúria, Trimalquião, frente a frente, atirou uma grande taça contra o rosto de Fortunata. Ela gritou como se houvesse perdido um olho, e levou suas mãos trêmulas ao rosto.»).

Como a comprovar que o relacionamento de Trimalquião com mulheres quase inexistente, a não ser em sua juventude, quando satisfazia a mulher do patrão, talvez apenas com o fito do enriquecimento, as seguintes passagens vêm salientar que Trimalquião apenas se relaciona com rapazes, o que nos leva a discutir a questão do homossexualismo na *Cena Trimalchionis*:

Hinc inuolutus coccina gausapa lecticae impositus est praecedentibus phaleratis cursoribus quattuor et chiramaxio, in quo deliciae eius uehebantur, puer uetulus, lippus, domino Trimalchione deformior.

(Sat.28.4: «Em seguida, enrolado numa felpuda coberta de lã escarlate, foi acomodado numa liteira, tendo à sua frente quatro batedores ornados de fálteras; e numa carriola, na qual eram transportadas as delícias dele, um rapaz com aspecto de velhote, remelento, mais feioso que o seu patrão.»).

5 Appositaque ad os manu, nescio quid taetrum exhibilauit quod postea Graecum esse affirmabat.

que, capturado, o galo aparece no triclinio, a prontidão com que é preparado — ocorrerem em consequência de mais um jogo preparado por Trimalquião. O estado atual do texto não permite, contudo, que essa idéia ultrapasse a especulação, embora não se registre deste ponto em diante problemas textuais quanto a lacunas no *Satiricon*. Contudo, julgo de extrema importância a expressão de Trimalquião, «*nihil sine ratione facio*» (Sat.39.14) para o entendimento de sua própria participação como organizador dos eventos — por mais estranhos que sejam — que ocorrem na *Cena Trimalchionis*.

A Cena Trimalchionis

Nec non Trimalchio ipse cum tubicines esset imitatus, ad delicias suas respexit, quem Croesum appellabat. 6 Puer autem lippus, sordidissimis dentibus, catellam nigram atque indecenter pinguem prasina inuoluebat fascia, paenemque semissem ponebat supra torum, ac nausea recusantem saginabat.

(Sat.64.5-6: «E com a mão ajeitada diante da boca, assoprou não sei o quê de horroroso, que depois teimava ser grego.

E como Trimalquião também não deixasse de imitar os trompeteiros, ele voltou-se para suas delícias, a quem chamava Creso. O rapaz — remelento, dentes podres — com uma fita verde enrolava uma cadela preta, gorda que era uma indecência. Punha um pão pela metade sobre a almofada e dava de comer a ela, que recusava com náusea.»).

Trimalchio ne uideretur iactura motus, basiauit puerum ac iussit supra dorsum ascendere suum. 12 Non moratus ille usust equo, manuque plena scapulas eius subinde uerberauit, interque risum proclamauit:

— *Bucca, bucca, quot sunt hic?*

(Sat.64.11-12: «Trimalquião, para não parecer abalado pelo próprio prejuízo, beijou o rapaz e mandou-o subir em suas costas. Não demorou muito, o rapaz fez Trimalquião de cavalo e com a mão bateu nos ombros dele. Entre risadas gritava:

— *Bucca, bucca, quanto tem aqui?*

Tamen ad delicias femina ipsimi domini annos quattuordecim fui. Nec turpe est, quod dominus iubet. Ego tamen et ipsimae dominae satis faciebam. Scitis, quid dicam: taceo, quia non sum de gloriosis.

(Sat.75.11: «É, mas no entanto fui as delícias do meu patrão durante quatorze anos. E não é errado o que o patrão manda. Eu no entanto satisfazia minha própria patroa. Vocês sabem o que eu estou falando: vou ficar quieto porque não sou de ficar contando vantagem.»).

Esse hábito, que é preciso relacionar à questão da falta da descendência de Trimalquião, cujo sentido parece ser o de agravá-la, parece ser uma outra herança³²⁰ de seu patrão, além da fortuna — digna de um senador (Sat.76.2: *patrimonium laticlauium*) — que lhe fora legada e com a qual naturalmente contrasta. Na juventude, Trimalquião fora um *puer delicatus*, isto é, escravo favorito de seu senhor, com quem repartia o leite em amores homossexuais. Quando mais velho, também perpetuaria esse tipo de relação com um escravo seu, Creso. Na verdade, Trimalquião mostra-se presa de um processo de deformação psicológica, que o impede de proceder com maturidade, como se pôde ver tanto na questão da infantilidade ligada a paixão pelos jogos, trocadilhos com nomes de escravos, das ameaças que resultam em brincadeiras (Hendry, 1994b, 23), como na questão da sexualidade, impedida de atingir seu pleno desenvolvimento em razão das práticas a que fora submetido na juventude, comuns a escravos entre os romanos. É Finley (1986, 114) que nos orienta na intelecção da deformidade

³²⁰ Trimalquião não percebe que na verdade o patrão o destruiu, e não o tornava um homem entre os homens (*hominem inter homines uoluit esse Sat.39.4*)

psicológica desenhada por Petrónio em Trimalquião: “a psicologia do escravo é complexa e, pelo menos quanto à antigüidade, impenetrável. Uma análise correta deveria considerar o desenraizamento do escravo de sua pátria e dos seus parentes; as implicações do termo ubíquo *rapaz* no tratamento de um escravo de qualquer idade, o impacto dos hábitos sexuais, exemplificado pelas relações sexuais entre o jovem Trimalquião, o seu dono e sua amante, repetidas pelo velho Trimalquião com seus escravos[...]”. A questão do desenraizamento abordada por Finley é desenvolvida por Veyne (1961, 214), que mostra que a terra de origem dos libertos se transformava numa lembrança morta, causando a destruição de seu passado e fazendo deles átomos sem personalidade social, prontos a uma nova existência, o que, parece-me, explica assumirem os valores com os quais são julgados.

Curiosamente, vemos que o *puer* de Trimalquião, Creso, não é um exemplo de beleza, como esperaria o senso comum. O modelo do *puer delicatus* é claro, por exemplo, na elegia erótica romana. Já Creso tem a aparência de velho, é «remelento», é ainda mais feio que o horrível Trimalquião, tem os dentes estragados. Segundo Buuren (1982, 63-4), imagem do corpo clássico (fechado, puro) simboliza os sentimentos elevados, os pensamentos idealistas, o comportamento nobre, e, é claro, nada disso se encontra no *Satíricon*, particularmente em Trimalquião ou Creso. Este por exemplo, torturava sua cadelinha com um pão³²¹ e por ciúmes de Cílix a açula contra o enorme cachorro, que quase a destroça. A perda dessa imagem e desses sentimentos pelas personagens do *Satíricon* deveria ser chocante para leitor romano, tão acostumados a uma literatura pragmática, idealista, voltada a cânones definidos e imutáveis.

Por outro lado, é importante ver a prática tradicional empregada por Trimalquião para fazer crescer sua barba antes da hora e com isso escapar ao assédio do patrão:

Et ut celerius rostrum barbatum haberem, labra de lucerna ungebam.

(*Sat.*75.10: «E a fim de ter barba no rosto mais depressa, eu lambuzava a boca com óleo de lucerna.»),

³²¹ Essa atitude de Creso para com a cadelinha, se habitual, seria responsável por sua deformação *indecenter pinguem* (*Sat.*74.6).

o que contrasta, claro com seu gosto sexual atual e mesmo, possivelmente, com sua vestimenta, *coccina gausapa* (Sat.28.4: «felpuda coberta de lã escarlate»), a mesma usada pelo *cinaedus* do episódio de Quartila, *myrtea subornatus gausapa cinguloque succintus* (Sat.21.2: «bicha enrolada com uma manta de pelúcia verde-mírtea erguida até a cintura.»)³²². É preciso lembrar, como faz (Veyne, 1986, 44), que a sociedade romana “prestava uma atenção exagerada a ínfimos pormenores do traje, da pronúncia, dos gestos, do modo de andar, para perseguir com seu menosprezo os que traíssem uma falta de virilidade, independentemente de suas preferências sexuais”, e desse modo essa indumentária, bem como a ostentação de jóias e uma vaidade um pouco mais intensa, levariam o leitor romano a ver em Trimalquião traços de efeminação.

A aparência de Creso, oposta à aparência do corpo clássico — rebaixamento, pois, do objeto de amor —, com os adjetivos *uetulus* e *lippus*, além de o caracterizarem como feio, emprestam-lhe uma aparência repugnante, sobretudo para o ofício a que se destina. Além disso, como uma extensão dessa deformidade, esse rapazinho, por outro lado, possui um animal também com as formas alteradas — *indecenter* (Sat.64.6) —, a cadela *Margarita*. Todavia, como em Sat.64.12 Creso monta sobre as costas de Trimalquião, numa “cena de conotações sexuais mais ou menos encobertas” (Zand, 1993, 09)³²³, é importante ressaltar que, nessa relação homossexual, parece ser o patrão o passivo, inversão, pois, de estatutos (*dominus* e *seruus*), acrescida de uma alusão à gravíssima, monstruosa transgressão da norma romana, em que um *ingenuus* jamais poderia servir, na dupla homossexual, como parceiro passivo: “era monstruoso, da parte de um cidadão, ter complacências servilmente passivas [...] e um desprezo colossal recaía sobre o homem adulto e livre que era homófilo passivo, ou como se dizia, *impudicus* [...]” (Veyne, 1986, 39-43). Na verdade, continua Veyne

³²² Como se verá adiante, essa coincidência de indumentárias entre Trimalquião e o *cinaedus Quartillae* pode ser tão somente um índice tantas vezes repetido da estupidez de Trimalquião.

³²³ De acordo com Veyne (1986, 42) “a maneira habitual de implicar com um escravo é lembrar-lhe qual o serviço que seu amo espera dele, e para o qual o escravo tem que se pôr de gatas”.

(1986, 44), “essa rejeição do homófilo passivo não visa sua homofilia, e sim sua passividade, pois esta última provém de um defeito moral, ou melhor, político, que era extremamente grave: a lascívia. O indivíduo passivo não era lascivo por causa de seu desvio sexual, muito pelo contrário: sua passividade não era senão um dos efeitos de sua falta de virilidade, e essa falha permanecia sendo um vício capital mesmo na ausência de toda homofilia”. Penso que, além de comprometer e rebaixar todo o *circulum Trimalchionis* — afinal os libertos, e mesmo os *scholastici*, cortejam um homossexual —, essa alusão relaciona, pois, a prática homossexual ao desejo de elevação social de Trimalquião, também por esse lado, portanto, impossível: “o que conta é não ser escravo, e não ser passivo” (Veyne, 1986, 43). A questão da homossexualidade de Trimalquião, portanto, é organizada pelo grotesco, uma vez que, como se viu, realça o marginal ou periférico, o baixo e o fora de perspectiva da norma clássica, esta, por contraste, vista como central, alta, inserida (Stallybrass e White, 1986, 23).

Outro aspecto que me parece relevante na consideração do grotesco parece ser a transgressão da norma romana em outro sentido, o da discricção. Comentando a homossexualidade romana, Veyne (1988, 46), assevera que “a literatura tem o direito de falar no assunto sem censura, mas os interessados, no que diz respeito ao seu caso pessoal, devem ter a discricção de nada confessar: cada pessoa fingirá não desconfiar de nada. Esse era o tratamento que Roma reservava às relações com os jovens favoritos [...]”. Assim, parece-me, Trimalquião não respeita essa discricção e assedia claramente (*Sat.74.8: inuasit eum Trimalchio et osculari diutius coepit*) um outro escravo, *puer non inspeciosus*³²⁴:

nam cum puer non inspeciosus inter nouos intrasset ministros, inuasit eum Trimalchio et osculari diutius coepit. 9 Itaque Fortunata, ut ex aequo ius firmum approbaret, male dicere Trimalchionem coepit et purgamentum dedecusque praedicare, qui non contineret libidinem suam.

(*Sat.74.8*: «tendo entrado entre os novos serviçais um rapaz não de todo feio, Trimalquião partiu para cima dele e se pôs a beijá-lo bem profusamente. Então, para mostrar que ainda tinha direitos iguais, Fortunata pegou a falar mal de Trimalquião, dizendo que ele era um sujo e um sem-vergonha, incapaz de conter seus desejos.»).

³²⁴ A expressão *non inspeciosus* evidentemente trai o gosto sexual particular do narrador.

A Cena Trimalchionis

Essa descrição será lembrada não só por Fortunata ([*Trimalchio*] *non contineret libidinem suam*) como também pelo próprio Trimalquião quando se defende do ataque que sofrera de Fortunata (e que se exaltara, além da infidelidade do companheiro, justamente por essa quebra de expectativa):

— *Rogo* — *inquit* — *Habinna, sic peculium tuum fruniscaris: si quid perperam feci, in faciem meam inspue. 4 Puerum basiaui frugalissimum, non propter formam, sed quia frugi est: decem partes dicit, librum ab oculo legit, thraecium sibi de diariis fecit, arcisellium de suo paravit et duas trullas. Non est dignus quem in oculis feram?*

(*Sat.*75.3: «— Eu te pergunto, Habinas, da mesma forma como espero que você goze de teu patrimônio: se eu fiz alguma coisa errada, me cospe na cara. Beijei esse rapaz cheio de virtude, não por sua beleza, mas porque tem virtudes: sabe dividir por dez, pega um livro e lê com facilidade, poupando sua razão arranjou uma roupa de trácio; com suas economias comprou uma dessas cadeiras de encosto recurvado e dois pequenos vasos de verter vinho. Ele não merece ser a minha menina dos olhos?»).

E, por conta da explosão de violência entre Trimalquião e Fortunata, desequilibrados pelo nervosismo, ocorre uma das poucas passagens que se poderia considerar destituída de sordidez, ao lado de apresentar um aspecto solidário:

Trimalchio contra offensus conuicio calicem in faciem Fortunatae immisit. 11 Illa tanquam oculum perdidisset, exclamauit manusque trementes ad faciem suam admouit. 12 Consternata est etiam Scintilla trepidantemque sinu suo textit. Immo puer quoque officiosus urceolum frigidum ad malam eius admouit, super quem incumbens Fortunata gemere ac flere coepit.

(*Sat.*74.10-12: «Ofendido pela injúria, Trimalquião, frente a frente, atirou uma grande taça contra o rosto de Fortunata. Ela gritou como se houvesse perdido um olho, e levou suas mãos trêmulas ao rosto. Cintila também se penalizou e cobriu a amiga palpitante junto ao colo. Logo um escravo muito prestativo levou um urcéolo com água fria para o rosto dela. Inclinando-se sobre o vaso, Fortunata se pôs a gemer e a chorar.»).

Todavia a questão nesta cena — única, talvez, em todo o *Satíricon* — é verificar se a sordidez penetra esse quadro, porquanto se pode distinguir, dentre os sentimentos que se deixam perceber, um sutil, mas nem tão velado interesse homossexual mútuo entre Fortunata e Scintila, o que paradoxalmente desautoriza a mulher de Trimalquião a criticá-lo, a não ser tão-somente pela falta de descrição.

Além disso, quase numa visão panorâmica da questão homossexual ligada a Trimalquião, pode-se perceber toda a promiscuidade que a questão envolve: por exemplo, na imersão no delírio da

violência, homens e animais se fundem no retrato pintado por Petronio, ciúmes de lado a lado (Trimalquião, Creso, Fortunata, os cães³²⁵). O ciúme recíproco pela relação com os animais (Zand, 1993, 6-9) leva Creso e Trimalquião a uma espécie de desentendimento, representado pela disputa entre os cães; nesse sentido o jogo «*bucca, bucca, quot sunt hic* (Sat.64.12: — *Bucca, bucca*, quanto tem aqui?)», com seu apelo erótico, pode representar uma espécie de pacificação e reconciliação de um casal por meio da relação sexual. Se se considera a posição passiva de Trimalquião, sugerida no jogo com Creso é possível ver uma inversão de correspondências: Trimalquião, o patrão, passivo, «cavalgado», tem como animal de estimação um enorme macho, o cão Cílix. Creso, o escravo, ativo, «cavalgante», tem como animal de estimação a pequena cadela Pérola³²⁶. No quadro pintado por Petronio uma incrível mistura de pormenores incongruentes e transgressivos; homossexualidade masculina e feminina, belo e feio, jogo, inversão, contradição. Numa prática sem fronteiras, o vetor da violência e da sordidez.

Por fim, a essa questão pode estar ligada a questão da descendência de Trimalquião, que faz parte do movimento regressivo de construção:

Et ego, homo dipundiarius, sestertium centies accipere potui. Scis tu me non mentiri. Agatho, unguentarius herae proximae, seduxit me et: "Suadeo — inquit — non patiaris genus tuum interire.

(Sat.74.15: «E eu, um pobretão, podia ganhar dez milhões de sestércios. Você sabe que eu não minto. Agatão, perfumista de minha última amante³²⁷, me puxou de lado e me disse: "É bom você não deixar tua raça desaparecer".»).

A falta de filhos entre Trimalquião Fortunata salienta o aspecto negativo da «acumulação estéril de bens», pois em toda a sua história Trimalquião não pára de ajuntar bens, mas nunca pensa em transformá-los em herança para uma descendência (Aquatì, 1991, 131). Para Trimalquião, na sofreguidão de acumular o maior número possível de índices de nobreza social, as manumissões levadas a cabo por ele durante a festa

³²⁵ Acerca do nome *Scylax*, Baldwin (1995, nota 04) lembra a passagem de Vergílio (*Bucólicas*, 08.107: «*Hylax in limine latrat*» e adverte que *skylis* é a forma regular para «cachorro» em grego moderno.

³²⁶ É preciso notar o contraste que se dá entre o nome da cadelinha de Creso (Sat.64.9, *Margaritam*: Pérola) e sua cor (Sat. 64.6: *catellam nigram*)

³²⁷ Falar da amante (Sat.74.15: *herae*) em presença de Fortunata neste trecho constitui mais um índice da grosseria ou leviandade de Trimalquião.

têm então o caráter de uma *obscura propago* — movimento regressivo, pois —, como explicou Veyne (1961, 226): “as grandes famílias manifestavam seu poder colocando os libertos à sua conta e promovendo as criaturas [...] e os libertos são como um prolongamento, uma *obscura propago*, das classes superiores”. Trimalquião, a cada manumissão, junta mais um índice de nobreza a seu ego. Todavia, não deixa de existir aqui mais uma das tantas contradições de Trimalquião, pois enquanto ele chama seus escravos à mesa — quebra da etiqueta, enevoamento de fronteiras (sociais), transgressão da ordem são alguns dos aspectos grotescos que se acumulam aqui —, ele, em outro passo afirmara:

— *Aequum — inquit — Mars amat. Ita que iussi suam cuique mensam assignari. Obiter et putidissimi serui minorem nobis aestum frequentia sua facient.*

(*Sat.* 34.5: «— Marte ama a igualdade. Por isso mandei que uma mesa fosse reservada para cada um. E ao mesmo tempo os fedorentos desses escravos — para sorte nossa — farão menos calor com seu ajuntamento.»).

Na verdade o que ocorre no trecho citado imediatamente acima é que Trimalquião adota contraditoriamente o discurso da nobreza, esquecido de que um dia já fora escravo e também de que não pode ser um nobre. Na verdade, ao longo da festa ele não deixa de espezinhar seus iguais, com expressões como *nam ego quoque tam fui quam uos estis, sed uirtute mea ad hoc perueni* (*Sat.* 76.8) e *tu parum felix in amicos es* (*Sat.* 77.1).

Segundo Veyne (1961, 230-1), “a condição dos libertos é pois um provisório perpétuo. Colocados entre a plebe e a nobreza, eles nunca podem por si próprios ter uma consciência coerente. Eles vivem seu estatuto inferior como um acidente pessoal do qual seus filhos nada sofrerão; crianças perdidas, nascidas do acaso do sistema de dependências, eles tateiam e não chegam a colocar-se de maneira autônoma”. O liberto, em busca dessa autonomia, procura imitar os *ingenui*, mas parece não obter resultados satisfatórios nessa tentativa: se é pobre, acaba confundido com o resto da plebe, se é rico, torna-se alvo da troça da aristocracia que nele vê apenas uma mistura curiosa de mimetismo e de mau gosto (Andreau, 1992, 162). Assim, os libertos romanos formam um grupo descaracterizado: os

A Cena Trimalchionis

próprios libertos vivem conforme o gênero e os ideais de outros grupos que não o seu mesmo, e seus filhos não serão libertos, mas *ingenui* que passarão para qualquer nível social, seja a plebe, a ordem eqüestre ou a nobreza municipal. Pode-se dizer, pois, que, se os libertos são o começo e o fim de seu grupo, de acordo com a realidade social da época de Petrônio, e esse dado ambivalente foi considerado, como parece ter sido, no processo de criação do *Satíricon*, então o grotesco participa da organização fundamental de pelo menos a *Cena Trimalchionis*.

Petrônio parece ter sabido muito bem perceber o absurdo que, nesse sentido, constitui o grupo dos libertos e formula o admirável quadro da existência sem sentido de Trimalquião, o qual amalha tudo no que deita os olhos, mas cuja vida não tem sentido. Num arremedo de sentido, o liberto dá festas, junta riqueza, conta sua história. Mas não tem filhos, não tem para quem deixar sua fortuna: deixa-a, então, por testamento para alguns escravos.

Depois do assédio sexual de Trimalquião sobre o escravo e a violenta cena que o segue, tem lugar na *Cena Trimalchionis* o relato explícito que o liberto faz de sua própria vida, amostra do movimento progressivo de construção do mundo, com o que se completa o conhecimento dessa personagem:

Vos rogo, amici, ut uobis suauiter sit. Nam ego quoque tam fui quam uos estis, sed uirtute mea ad hoc perueni. Corcillum est quod homines facit, cetera quisquilia omnia. 9 "Bene emo, bene uendo"; alius alia uobis dicet. Felicitate dissilio. Tu autem, sterteia, etiamnum ploras? Iam curabo fatum tuum plores. 10 Sed, ut coeperam dicere, ad hanc me fortunam frugalitas mea perduxit. Tam magnus ex Asia ueni, quam hic candelabrus est. Ad summam, quotidie me solebam ad illum metiri, et ut celerius rostrum barbatum haberem, labra de lucerna ungebam. 11 Tamen ad delicias femina ipsimi domini annos quattuordecim fui. Nec turpe est, quod dominus iubet. Ego tamen et ipsimae dominae satis faciebam. Scitis, quid dicam: taceo, quia non sum de gloriosis. 76.1 Ceterum, quemadmodum di uolunt, dominus in domo factus sum, et ecce cepi ipsimi cerebellum. 2 Quid multa? Coheredem me Caesari fecit, et accepi patrimonium laticlauium. 3 Nemini tamen nihil satis est. Concupiui negotiari. Ne multis uos morer, quinque naues aedificaui, oneraui uinum — et tunc erat contra aurum — misi Romam. 4 Putares me hoc iussisse: omnes naues naufragarunt. Factum, non fabula. Vno die Neptunus trecenties sestertium deuorauit. Putatis me defecisse? 5 Non mehercules mi haec iactura gusti fuit, tanquam nihil facti. Alteras feci maiores et meliores et feliciores, ut nemo non me uirum fortem diceret. 6 Scis, magna nauis magnam fortitudinem habet. Oneraui rursus uinum, lardum, fabam, sepladium, mancipia. 7 Hoc loco Fortunata rem piam fecit: omne enim aurum suum, omnia uestimenta

A Cena Trimalchionis

uendit et mi centum aureos in manu posuit. 8 Hoc fuit peculii mei fermentum. Cito fit quod di uolunt. Vno cursu centies sestertium corrotundauit. Statim redemi fundos omnes, qui patroni mei fuerant. Aedifico domum, uenalicium coemo, iumenta; quicquid tangebam, crescebat tanquam fauus. 9 Postquam coepi plus habere quam tota patria mea habet, manum de tabula: sustuli me de negotiatione et coepi liberos fenerare. 10 Et sane nolente me negotium meum agere exhortauit mathematicus, qui uenerat forte in coloniam nostram, Graeculio, Serapa nomine, consiliator deorum. 11 Hic mihi dixit ea, quae oblitus eram; ab acia acu mi omnia exposuit; intestinas meas nouerat; tantum quod mihi non dixerat, quid pridie cenaueram. Putasses illum semper mecum habitasse.

77.1 Rogo, Habinna — puto, interfuisti: "Tu dominam tuam de rebus illis fecisti. Tu parum felix in amicos es. Nemo unquam tibi parem gratiam refert. 2 Tu latifundia possides. Tu uiperam sub ala nutricas" et — quid uobis non dixerim? — etiam nunc mi restare uitae annos triginta et menses quattuor et dies duos. Praeterea cito accipiam hereditatem. 3 Hoc mihi dicit fatus meus. Quod si contigerit fundos Apuliae iungere, satis uiuus peruenero. 4 Interim dum Mercurius uigilat, aedificaui hanc domum. Ut scitis, casula erat; nunc templum est. Habet quattuor cenationes, cubacula uiginti, porticus marmoratos duos, susum cellationem, cubiculum in quo ipse dormio, uiperae huius sessorium, ostiarii cellam perbonam; hospitium hospites capit. 5 Ad summam, Scaurus cum huc uenit, nusquam mauolit hospitari, et habet ad mare paternum hospitium. 6 Et multa alia sunt, quae statim uobis ostendam. Credite mihi: assem habeas, assem ualeas; habes, habeberis. Sic amicus uester, qui fuit rana, nunc est rex.

(Sat.75.8 a 77.6: «— Eu te pergunto, Habinas, da mesma forma como espero que você goze de teu patrimônio: se eu fiz alguma coisa errada, me cospe na cara. Beijei esse rapaz cheio de virtude, não por sua beleza, mas porque tem virtudes: sabe dividir por dez, pega um livro e lê com facilidade; poupando sua razão arranjou uma roupa de trácio; com suas economias comprou uma dessas cadeiras de encosto recurvado e dois pequenos vasos de verter vinho. Ele não merece ser a minha menina dos olhos? Mas Fortunata fica implicando. É assim, sua manquetola? Acho bom você aproveitar o que tem, sua corva. Não me faça mostrar os dentes, queridinha: de outro modo você vai ver como sou cabeçudo. Você me conhece: o que eu falei 'tá falado. Mas vamos ao que interessa. Peço a vocês, amigos, divirtam-se: eu também fui como vocês estão hoje, mas o meu valor me fez chegar até isto. Bom senso é o que faz os homens; o resto, tudo folha seca. Compro bem, vendo bem; um outro vai dizer outras coisas a vocês. Estou estourando de felicidade. Mas você, que está aí rosnando, você ainda chora? Já vou arrumar um jeito de você chorar pelo seu destino. Mas como eu tinha começado a dizer, a essa fortuna é que me trouxe minha virtude. Vim tão grande da Ásia quanto este candelabro aqui. Quer dizer: todo dia eu costumava me medir por ele. E a fim de ter barba no rosto mais depressa, eu lambuzava a boca com óleo de lucerna. É, mas no entanto fui as delícias do meu patrão durante quatorze anos. E não é errado o que o patrão manda. Eu no entanto satisfazia minha própria patroa. Vocês sabem o que eu estou falando: vou ficar quieto porque não sou de ficar contando vantagem.

76 Além disso, graças aos deuses, eu me tornei o patrão em minha casa, e eis que fiquei dono de meu próprio nariz. Que mais? Ele me fez co-herdeiro de César, e recebi um patrimônio digno de um senador. Mas no entanto nunca ninguém está satisfeito. Fiquei tentado a entrar nos negócios. Resumindo, construí cinco navios, carreguei com vinho — valia ouro na época — mandei para Roma. Daria para pensar que fosse ordem minha: todos os navios afundaram. Fato, não fantasia. Num dia Netuno engoliu trinta milhões de sestércios. Vocês pensam que eu desisti? Por Hércules! Para mim... nem senti o gosto desse prejuízo: foi como se não tivesse acontecido nada. Fiz outros

navios, maiores, melhores, com maiores possibilidades, para ninguém dizer que eu não tinha coragem. Todo mundo sabe... um grande navio tem uma grande força. Carreguei de novo o vinho, o toucinho, a fava, o perfume de Cápuia, os escravos. Nessa hora Fortunata teve uma atitude cem por cento: todo seu ouro, todas as suas roupas ela vendeu e me deitou cem moedas de ouro na mão. Esse foi o fermento do meu capital. Faz-se cedo o que querem os deuses. Numa só viagem arredondei a quantia de dez milhões de sestércios. Comprei na hora todas as terras que foram de meu patrão. Construo uma casa, compro mercados de escravos e ao mesmo tempo compro bestas de carga. Tudo o que eu tocava crescia como um favo. Depois disso, passei a ter mais do que toda minha região tinha, e abri mão: me retirei dos negócios e ensaiei uns empréstimos para uns libertos. E embora eu não quisesse de jeito nenhum, um astrólogo me levou a retomar meus negócios. Era um astrólogo grego, de nome Serapa, que tinha vindo por acaso a nossa colônia. Conselheiro dos deuses. Ele me disse até coisas que eu tinha esquecido; contou tudo, de cabo a rabo; conhecia minhas entranhas; só não me disse o que eu tinha comido na véspera. Dava para pensar que ele tinha sempre morado comigo.

77 Você está de prova, Habinas — se não me engano você estava junto: "Tu conquistaste tua senhora a partir daquelas coisas... Tu és pouco feliz nas amizades. Ninguém, vez alguma, retribui o que tens para dar. Tu possuis grandes extensões de terra. Tu alimentas uma víbora no teu regaço" e — o que eu não diria a vocês, hein? — até mesmo que me restam agora trinta anos, quatro meses e dois dias de vida. Além disso, logo logo eu vou receber uma herança. Isso foi o que disse meu destino. E se eu conseguir juntar minhas terras à Apúlia, chegarei satisfeito ao fim da vida. Nesse meio tempo, enquanto Mercúrio olhava por mim, construí esta casa. Como vocês sabem, era um barraco, agora é um templo. Tem quatro salas de jantar, vinte quartos, dois pórticos de mármore; em cima uma série de salas, o quarto em que eu mesmo durmo, uma sala de estar para essa víbora aí, o aposento excelente do porteiro; as acomodações para hóspedes são suficientes para todo mundo. Quer dizer, quando Escauro vem para estas bandas, não quer se hospedar em outro lugar, e perto do mar ele tem os amigos do pai, sempre hospitaleiros. E tem muitas outras coisas, que já já eu mostro a vocês. Acreditem em mim: "um asse tenhas, um asse valerás; dinheiro tens, prestígio terás". Assim como esse seu amigo que foi rã e agora é rei.»).

É preciso ter em mente que o movimento progressivo e construção do mundo de Trimalquião, da forma como foi exemplificado, apresenta "os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco" (Bakhtin, 1987, 265): o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso. Nos três exemplos citados neste trabalho («autobiografia» de Trimalquião, louvação de Hermerote, leitura do *actuarius*) prevalecem a opinião filtrada por uma cosmovisão totalmente diversa da que prevalecerá na *Cena Trimalchionis*, isto é, a cosmovisão de Encólpio, o próprio narrador, e nesse caso temos três intervenções de fontes distintas:

- a primeira é a narração de Trimalquião acerca do sucesso de sua vida;
- a segunda é a opinião de um dos libertos, ao fazer uma análise de

A Cena Trimalchionis

seu amigo e «coliberto»;

- a terceira é a opinião do próprio Trimalquião, que aliás direciona a conversa com o mensageiro no sentido de tudo terminar numa bufonaria, através do exagero.

Em *Sat.*75.10 a 77.6. Trimalquião insiste no crescimento a partir do nada, aspecto que aparece ainda na descrição do pórtico (*Sat.*29.3), no relato de sua vida (*Sat.*75.10) e destacadamente na inscrição de seu túmulo (*Sat.*71.12). Se, de uma parte, se revela um grande esforço pessoal, também se nota uma grande ironia, pois o próprio Trimalquião confessa ter obtido favores, como se viu, a partir de benefícios sexuais. Essa leitura pode ser complementada com a possibilidade de Petrônio apontar aqui para a falta de tradição cultural dos novos-ricos. Assim, no relato de sua vida, é preciso salientar por um lado a grande coerência de Trimalquião, sobretudo no que toca suas atividades de crescimento econômico, como se dele se esperassem novos absurdos e estranhamente essa expectativa fosse frustrada. A surpresa é um elemento virtualmente grotesco: aqui, novamente o leitor se espanta com Trimalquião, mas não pela iniciativa da própria personagem, como acontece por toda a *Cena Trimalchionis*. Contudo, também é preciso reconhecer que, de outra parte, afinal, essa coerência pode bem condizer com uma verificação forçosa para Petrônio: o assinalado sucesso político e econômico que o grupo social dos libertos vinha conquistando na sociedade imperial. Segundo Veyne (1961, 235), o *Satíricon* tem como fonte única “a sabedoria das nações antigas; ela fez do mercador uma imagem proverbial e sistemática, cujos traços estão na origem da narrativa de Petrônio. Para ela, o mercador se diferencia da norma da humanidade e constitui um fator de desordem. Ele é inteiramente redutível a uma essência particular, que é de ordem moral, a cupidez; ele renunciou ao destino médio para arriscar as sortes extremas, o naufrágio ou a súbita fortuna; ele inverte a ordem natural transportando as produções de um lado para outro, onde a natureza não quis que elas existissem, e vivendo ele mesmo em nomadismo em lugar de ter um lugar marcado entre os homens; a essência de sua profissão é a de falsear a ordem natural especulando sobre

A Cena Trimalchionis

a raridade ou a carência, dando às coisas um preço que não é o verdadeiro, que não é o *preço justo*". Para Veyne, a matriz do *Satíricon* é Trimalquião, o grande transgressor.

Na verdade, as riquezas de Trimalquião são estéreis, isto é, se acumulam sem objetivos, um fim em si mesmas, a considerar os propósitos do liberto:

Quod si contigerit fundos Apuliae iungere, satis uiuus peruenero.

(*Sat.77.3*: «E se eu conseguir juntar minhas terras à Apúlia, chegarei satisfeito ao fim da vida.»),

embora ele mesmo já reconhecesse o fato, e o dissesse claramente, ao tecer um contraditório comentário sobre as mulheres e seu exibicionismo:

Notauit haec Trimalchio iussitque afferri omnia et:

— *Videtur — inquit — mulieris compedes: sic nos barcalae nos despoliamur. Sex pondo et selibram debet habere. Et ipse nihilo minus habeo decem pondo armillam ex millesimis Mercurii factam.*

(*Sat.67.7*: «Trimalquião reparou nisso e mandou que trouxessem tudo: — Vocês podem ver — disse ele — o que prende as mulheres: é assim que a gente, feito bobocas, acaba sendo espoliado. Deve ter aí seis libras e meia. Eu mesmo: tenho um bracelete de pelo menos dez libras feito dos milésimos de Mercúrio.»).

Em contrapartida a todo esse movimento de acumulação, veremos assomar a Trimalquião um insuperável sentimento de angústia como resposta a seus meios de vida, isto é, uma vez que Trimalquião absorveu o mundo, é hora de ser por ele absorvido, num movimento regressivo de construção.

Como se pôde verificar, por exemplo, o testamento e o epitáfio de Trimalquião representam o esfacelamento, a desorganização do mundo de Trimalquião, com a divisão daquilo que construiu: é necessário considerar, pois, que a oposição entre morte e vida resultam na angústia de Trimalquião.

À passagem em que Trimalquião narra sua própria trajetória (*Sat.75.8 - 77.6*) sintomaticamente segue a encenação de seu próprio funeral, encerrando a *Cena Trimalchionis*; isto é, apresenta-se o movimento regressivo como contrapartida — ida e volta — do movimento progressivo:

Interim, Stiche, profer uitalia, in quibus uolo me efferi. Profer et unguentum et ex illa amphora gustum, ex qua iubeo lauari ossa mea.

78.1 Non est moratus Stichus, sed et stragulam albam et praetextam in

A Cena Trimalchionis

triclinium attulit... iussitque nos temptare, an bonis lanis essent confecta. 2 Tum subridens:

— *Vide tu — inquit — Stiche, ne ista mures tangant aut tineae; alioquin te uiuum comburam. Ego gloriosus uolo efferri, ut totus mihi populus bene imprecetur. 3 Statim ampullam nardi aperuit omnesque nos unxit et:*

— *Spero — inquit — futurum ut aequae me mortuum iuuet tanquam uiuum.*

4 Nam uinum quidem in uinariu iussit infundi et:

— *Putate uos — ait — ad parentalia mea inuitatos esse.*

5 Ibat res ad summam nauseam, cum Trimalchio ebrietate turpissima grauis nouum acroama, cornicines, in triclinium iussit adduci, fultusque ceruicalibus multis extendit se super torum extremum et:

— *Fingite, me — inquit — mortuum esse. Dicite aliquid belli. Consonuere cornicines funebri strepitu. 6 Vnus praecipue seruus libitinarii illius, qui inter hos honestissimus erat, tam ualde intonuit, ut totam concitaret uiciniam. 7 Itaque uigiles, qui custodiebant uicinam regionem, rati ardere Trimalchionis domum, effregerunt ianuam subito et cum aqua securibusque tumultuari suo iure coeperunt. 8 Nos occasionem opportunissimam nacti Agamemnoni uerba dedimus, raptimque tam plane quam ex incendio fugimus.*

(Sat. 77.7 a 78.8: «Enquanto isso, Estico, traz as roupas com que eu quero ser enterrado. Traz também o perfume e uma amostra daquela ânfora, onde está o vinho que eu exijo para lavarem os meus ossos.

78. Estico não se demorou, mas trouxe para o triclinio uma capa branca e uma toga pretexta... Trimalquião mandou que nós a apalpássemos: não eram feitas de boa lã? Então, abrindo um sorriso, falou:

— Estico, veja para que nem os ratos nem as traças toquem nesta roupa. Do contrário vou te queimar vivo. Eu quero ser enterrado cheio de pose, para que todo mundo fale bem de mim.

Na mesma hora abriu um frasco de perfume de nardo e nos borrifou a todos. Disse:

— Espero que quando eu estiver morto este perfume continue me agradando como agora.

Quanto ao vinho, esse ele mandou derramá-lo num vinário. Então falou:

— Imaginem que vocês são os convidados de meu banquete fúnebre.

Aquilo caminhava para o extremo mau gosto, quando Trimalquião, tocado de uma bebedeira das mais desprezíveis, mandou que entrassem no triclinio um novo espetáculo e corneteiros. Então, amparado por vários travesseiros, deitou-se em seu leito derradeiro e disse:

— Finjam que eu estou morto. Digam algo de belo.

Os corneteiros atacaram numa marcha fúnebre. Principalmente um escravo daquele agente funerário, que entre os corneteiros era o mais comportado. Tocou tão alto que acordou toda a vizinhança. Então, os bombeiros que zelavam pelo bairro, certos de que a casa de Trimalquião estava pegando fogo, arrombaram subitamente a porta e, com água e machados, por sua conta, deram início ao tumulto. Aproveitando aquela excelente oportunidade, demos adeus a Agamêmnon e fugimos apressadamente como se fosse de um incêndio mesmo.»).

O encerramento da *Cena Trimalchionis* exhibe sinais particulares de carnavalização e resultados hiperbólicos. O anfitrião, embriagado, encena seu próprio funeral, cercado da afluência de *acroama* e *cornicines* enquanto ocorre uma falsificação de incêndio. Para Trimalquião, mais que a morte em si mesma, é sobretudo importante a paramentação. Ele

chama a atenção dos convidados para a natureza festiva do acontecimento (*parentalia*) e para as minúcias dos cuidados com seu próprio cadáver. Notáveis são também as «últimas palavras» de Trimalquião, principalmente como índices da “*sobrecompensação do desprezo de classe*” (Veyne, 1985, 122):

Fingite me mortuum esse. Dicite aliquid belli.

(*Sat.*: «— Finjam que eu estou morto. Digam algo de belo.»)

Por outro lado, dentre os *cornicines* — é significativo — toca mais alto justamente o escravo do *libitinarius*, notável contraste entre o relevo dado ao escravo que toca mais alto (é o responsável pela fuga dos *scholastici*) e o papel social de seu patrão, um agente fúnebre. Na verdade, Petronio não perde a oportunidade de, numa palavra, caracterizar o tipo dos convidados de Trimalquião e rebaixá-los.

A morte para Trimalquião então é ambivalente: ao mesmo tempo que é um elemento desagregador de seu mundo, é a um só tempo o fator que lhe proporcionará mais coesão. E não só isso: o testamento que a seguirá será como um elemento propagador com as manumissões, além dos relevos de seu túmulo, e a inscrição, que garantirão seu *monumentum perennis*.

Saliente-se que tanto os aspectos ligados à vida como os ligados à morte estão marcados pela hipérbole.

Em suma, a morte não é tratada com seriedade, embora o tom eleito para sua expressão seja triste, ou antes, “farsescamente triste”, o que a degradada e desmoraliza.

Algumas passagens se acham diretamente vinculadas à personagem principal, mas há outros trechos relacionados à morte, como por exemplo o discurso de Seleuco e Filerote e também o trecho em que Habinas descreve o funeral do qual estava chegando. Em todos esses trechos a morte é tratada do mesmo modo «irresponsável»; parece que se fala menos da morte que dos assuntos que vêm na sua esteira.

Assim, no funeral ao qual assistira o marmorista Habinas, responsável pelo túmulo de Trimalquião, novamente

vemos a morte tratada leviana e burlescamente, num quadro em que alguns convidados mal-educados apanham três punhados de azeitona em conserva por vez. Há nesse trecho, de resto, uma observação interessante a respeito do "apagar-se a fronteira entre devorador e devorado":

Et si, inquam, ursus homuncionem comest, quanto magis homuncio debet ursum comesse? (Sat.66-6: «Também — eu sempre digo — se o urso come o pobre do homem, com mais razão o pobre do homem deve comer o urso³²⁸.»).

Segundo Aquati (1991, 294-5), "duas observações acerca da simbologia do urso são importantes aqui: por um lado, coincidência ou não, no domínio céltico o urso é o símbolo da classe guerreira, e se opõe simetricamente ao javali, símbolo da classe sacerdotal; por outro lado, na mitologia grega, o urso acompanha Artêmis, divindade lunar de ritos cruéis. O animal, então, representa *as duas faces da dialética ligada ao mito lunar: ele pode ser monstro ou vítima, sacrificador ou sacrificado* (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1986, s.v. *ours*)., o que parece relacionar-se diretamente com a observação de Habinas, logo a seguir:

et si, inquam, ursus homuncionem comest, quanto magis homuncio debet ursum comesse?

(Sat.66.6: «se o urso come o pobre do homem, com mais razão o pobre do homem deve comer o urso.»).

Outra passagem, com os comentários de Hermerote acerca do *circulum Trimalchionis*, permite a relação contraditória entre morte e comida:

Libitarius fuit. Solebat sic cenare, quomodo rex: apros gausapatos, opera pistoria, auis, cocos, pistoris. Plus uini sub mensa effundebatur, quam aliquis in cella habet.

(Sat.38.15: «Foi agente funerário. Costumava jantar assim, como um rei: javalis empanados, pães trabalhados, aves, cozinheiros, padeiros. Derramava-se mais vinho debaixo de sua mesa do que se tem numa adega.»).

Repete-se, pois, a concepção grotesca do enevoamento das fronteiras entre aquilo que devora o mundo e aquilo que o

³²⁸ "Duas observações acerca da simbologia do urso são importantes aqui: por um lado, coincidência ou não, no domínio céltico o urso é o símbolo da classe guerreira, e se opõe simetricamente ao javali, símbolo da classe sacerdotal; por outro lado, na mitologia grega, o urso acompanha Artêmis, divindade lunar de ritos cruéis. O animal, então, representa *as duas faces da dialética ligada ao mito lunar: ele pode ser monstro ou vítima, sacrificador ou sacrificado*. Cf., logo em seguida, a observação de Habinas: «*et si, inquam, ursus homuncionem comest, quanto magis homuncio debet ursum comesse?*» Cf. Chevalier et Gheerbrant, 1986, s.v. *ours*" (Aquati, 1991, 294-5)

mundo devora: enquanto o funeral representa o homem devorado, a comida representa o homem devorando.

Desse modo, na *Cena Trimalchionis* a morte está ligada ao grotesco principalmente em virtude de sua característica ambivalente e da forma burlesca, irônica, bem pouco respeitosa com que se apresenta.

Não obstante, Trimalquião parece considerar a morte uma continuidade da vida, tamanho o apego que tem com essa idéia, que de resto poderia bem estar sendo ridicularizada aqui pelo epicurista Petrônio. Formula-se, pois, um quase apagamento das fronteiras que determinam o que é morte e o que é vida, sobretudo a considerar o discurso de Trimalquião:

Valde enim falsum est uiuo quidem domos cultas esse, non curare eas, ubi diutius nobis habitandum est.

(*Sat.*71.7: «É de fato uma grande bobagem ter casas bem cuidadas enquanto se está vivo, e não cuidar delas quando devem ser ocupadas por um tempo bem maior. E por isso quero que seja escrito antes de tudo: "Este túmulo não faz parte da minha herança".»).

Notável é a presença da sentença tumular *hoc monumentum heredem non sequatur* (*Sat.*71.7: "Este túmulo não faz parte da minha herança".), que pode ser tomada em outro sentido na criação de Petrônio, isto é, «que este túmulo não acompanhe a herança» e continue intato como continuidade da vida. Também, instaurado o tumulto com a invasão dos *uigiles* e a destruição da porta³²⁹, a falsa morte de Trimalquião pode ser considerada renascimento para os jovens, como se viu acima.

Além disso, essa mesma continuidade, ou perda dos limites precisos entre vida e morte também são sugeridos pela encenação do funeral, momento em que Trimalquião assume a morte com todo o seu aparato: a capa branca, a toga pretexta — não faltou nem a sensação tátil dos tecidos —, o perfume, o vinho que irá lavar seus ossos, os louvores, o pranto.

No entanto o temor da morte é evidente, e como Trimalquião tem pretensões de ser um indivíduo letrado, transforma um

³²⁹ É possível haver aqui uma alusão a *aquae et ignis interdictio*, relacionada talvez, de maneira generalizante, a uma misantropia contra todo o grupo de libertos romanos?

A Cena Trimalchionis

pouco de seu pavor em registro de sua passagem pelo mundo, não um ser qualquer, talvez de um escravo, mas um ser com o estatuto humano:

Oportet etiam inter cenandum philologiam nosse. Patrono meo ossa bene quiescant, qui me hominem inter homines uoluit esse.

(Sat.39.4: «Até mesmo enquanto se come é preciso conhecer as Letras. Descansem em paz os ossos do meu patrão, que quis fazer de mim um homem entre os homens.»).

Apesar de tudo, Trimalquião não afirma ser um homem entre os homens, mas conta que o patrão o teria querido assim. Esse espaço entre querer e poder lhe causa angústia e em consequência cresce a obsessão de documentar sua trajetória fixando as passagens de sua vida que julga relevantes ora no pórtico, ora no epitáfio, que já foram vistos, e mesmo em tabuinhas de escrever:

Ita — inquit Trimalchio — non oportet hunc casum sine inscriptione transire; statimque codicillos poposcit et non diu cogitative distorta haec recitauit:

*'Quod non expectes, ex transuerso fit
— et supra nos fortuna negotia curat.
Quare da nobis uina Falerna puer!'*

(Sat.55.2-3: «Pedi imediatamente tabuinhas para escrever e, sem esquentar muito em reflexões, leu em voz alta o seguinte:

*'O que se espera acontece pelas costas
— e acima de nós, Fortuna cuida de seus afazeres.
Dá-nos, pois, vinhos falernos, ó escravo!'*»);

Dentro do senso prático que lhe é característico, tem como melhor amigo um marmorista que poderia realizar materialmente o que «intelectualmente» ele próprio compunha:

ut mihi contingat tuo beneficio post mortem uiuere.

(Sat.71-6: «para que graças ao teu trabalho eu possa viver após a morte.»).

Na verdade, com a habilidade de Habinas Trimalquião parece poder realizar-se plenamente, como numa íntima relação entre forma e conteúdo.

Todo esse desejo de Trimalquião, é claro, pode ser fruto de sua frustração de não ser reconhecido nem como ser humano, uma "sobrecompensação do desprezo" (Veyne, 1985, 121), já que na prática não lhe valia o *assem habeas, assem ualeas* (Sat.76-6). É assim que, em busca do reconhecimento, e por que não dizer do amor, vai buscar num funeral falsificado e burlesco junto aos escravos esses sentimentos que ainda

A Cena Trimalchionis

não experimentara.

Segundo Buffard (1993, 24-6), o grotesco apresenta ao mesmo tempo um fundo criador e destruidor. Essa característica se traduz, na *Cena Trimalchionis*, entre muitas contradições e excentricidades, pelo sentido da construção do mundo, mas também, ambivalentemente, no sentido do seu esfacelamento. Nessa leitura da personagem Trimalquião à luz da formulação do grotesco, percebe-se um mundo em desagregação e, desfigurado, o homem, ou antes, um arremedo de homem, que é o produto que se obtém.

Essa tensão de movimentos opostos explicam a instabilidade de muitas personagens, no conjunto do *Satíricon* dos amantes homossexuais, ou da matrona de Éfeso, por exemplo, e na *Cena Trimalchionis* em particular de Trimalquião por excelência.

Viu-se também que as relações humanas na *Cena Trimalchionis* não se afastam quase nada do aspecto geral que têm no restante do *Satíricon*. Dessa forma, o que caracteriza as relações humanas na *Cena Trimalchionis* é a sordidez, e vamos encontrá-la nas relações entre Trimalquião e seus escravos, sejam eles seus brinquedos sexuais ou não, entre ele e os convidados, entre ele e Fortunata, entre ele e os *scholastici*. Também está presente a sordidez nas relações de Habinas com Fortunata. Por outro lado a sordidez se apresenta da parte dos *scholastici* para com Trimalquião e de Agamêmnon para com Trimalquião. Num quadro de exemplificações teremos:

Personagens envolvidas	Exemplificação
Trimalquião, escravos	<i>et putidissimi serui (Sat.34.5)</i>
Trimalquião, convidados	<i>multo honestiores (Sat.34.7)</i>
Trimalquião, Fortunata	<i>fulcipedia (Sat.75.5) milua (Sat.75.6)</i>
Trimalquião, <i>scholastici</i>	<i>parce adulescentulo (Sat.59.1)</i>
Habinas, Fortunata	<i>pedesque Fortunatae correptos super lectum immisit. Sat.67.13</i>

A Cena Trimalchionis

Scholastici, Trimalquião	<i>Ceterum Ascyltos, intemperantis licentiae, cum omnia sublatis manibus eluderet et usque ad lacrimas rideret (Sat.57.1)</i>
Agamêmnon, Trimalquião	<i>Agamemnon, qui sciebat quibus meritis reuocaretur ad cenam (Sat.52.7)</i>

Vários elementos puderam fornecer pistas para essa leitura, como a morte, apresentada sempre com desmoralização, o homossexualismo — prática sexual não reprodutora —, que coloca em jogo o modelo clássico de beleza e é vetor de violência; a comida e a bebida, risíveis, hiperbólicas, destituídas de suas formas naturais; a riqueza, acumulada sem o menor sentido, nem o de tornar melhor o ser humano nem o de legar-se à posteridade. Assim, na *Cena Trimalchionis*, sinais característicos do grotesco, segundo Stallybrass e White (1986, 9), como fertilidade, crescimento, transbordamento, abundância³³⁰ contrastam com inexistência de filhos, economia morte, divisão.

Examinando-se o grotesco, pois, visto nos dois movimentos que se opõem, mas se completam, pode-se obter uma leitura bastante ampla, conquanto nos obriga a observar muitos aspectos da realidade transposta para a ficção, bem como muitas facetas de cada um desses aspectos.

³³⁰ Creio que a fala de Hermerote traduz, de uma só vez, todas essas características e as atribui a Trimalquião:

Omnia domi nascuntur: lana, credrae, piper: lacte gallinaceum si quaesieris, inuenies. (Sat.38.1: «Tudo nasce nos seus domínios: lã, limões, pimenta: leite de galinha, se você procurar, vai encontrar.»).