

5. Na cidade grega (Sat.79-99)

Neste episódio, não há um grande destaque para uma personagem, como até agora houve para Agamêmnon, Quartila, Trimalquião e como haverá para Licas, Trifena e Circe nos capítulos subseqüentes. Na verdade, ficará evidente a relação amorosa, formando-se dois triângulos amorosos invertidos, um primeiro constituído por Encólpio, Ascilto e Gitão, e outro por Encólpio, Eumolpo e Gitão. Pode-se atribuir à falência da coesão dos vértices do primeiro triângulo toda a dinâmica desse episódio, o que vai caracterizá-lo como um episódio de transição, em que se troca o terceiro vértice, Ascilto, por um novo elemento, bem distinto do anterior, Eumolpo. É à força do antagonismo de Ascilto que tudo ocorre: a separação de Encólpio e Gitão, a retirada de Encólpio para o mar e o encontro com Eumolpo, a retomada de Gitão, a fuga para o barco de Licas. Com a quebra da coesão do triângulo original se verá a expressão da perturbação e instabilidade de todas as personagens, não só no relacionamento entre elas como também isoladamente.

Ganha destaque neste capítulo, um grande apelo à imagem do herói épico, particularmente de Enéias, com a qual Petronio se ocupa por meio do rebaixamento, como costuma. Também não se pode deixar de lembrar o conto «O Garoto de Pérgamo», repleto de elementos contraditórios e um final cômico surpreendente, a quebrar a expectativa dos leitores, pela inversão de papéis entre seduzido e sedutor.

Nestas considerações acerca do grotesco no episódio da cidade grega adotei novamente a ordem cronológico-textual como base para a apresentação de minhas reflexões, como já o fizera na *Cena Trimalchionis*, a fim de facilitar não só na questão da exemplificação às vezes abundante, como também na questão de acompanhamento do texto.

Na abertura desse episódio vamos encontrar os

Na cidade grega

três jovens tentando voltar para o albergue onde se haviam alojado, e essa volta aduz o difícil problema da procura do caminho, como já acontecera antes e que os levava a uma visita ao bordel (Sat.7-11), já que havia algumas complicações, tais como a falta de luz (Sat.79.1: *neque fax ulla*), a bebedeira em que se encontravam após o jantar de Trimalquião (Sat.79.2: *ebrietas*), o desconhecimento do local (Sat.79.2: *imprudencia locorum*), mesmo durante o dia, e nenhuma possibilidade de ajuda àquela hora da noite:

nec silentium noctis iam mediae promittebat occurrentium lumen.

(Sat.79.1: «nem o silêncio da noite avançada permitia que tivéssemos a esperança da luz de algum transeunte.»).

Então Petrônio introduz a paródia ao mito de Teseu e o labirinto, em que Encólpio equivale ao herói, e Gitão a Ariadne, que fornecera o fio salvador, pois o adolescente, sempre cheio de recursos, havia marcado com giz o caminho para que todos pudessem orientar-se na volta:

Prudens enim pridie, cum luce etiam clara timeret errorem, omnes pilas columnasque notauerat creta, quae lineamenta euicerunt spississimam noctem, et notabili candore ostenderunt errantibus uiam.

(Sat.79.4: «Prudentemente, como temesse perder-se até mesmo durante o dia, ele marcara com todas as pilastras e colunas; essas marcações venciam a mais densa noite, e, por meio de sua notável brancura, nos mostravam, perdidos como estávamos, o caminho.»).

Na verdade, no estado em que estavam, bêbados, cansados e com os pés esfolados, em nada se pareciam com heróis mitológicos (Panayotakis, 1995, 111):

Itaque cum hora paene tota per omnes scrupos gastrarumque eminentium fragmenta traxissemus cruentos pedes [...]

(Sat.79.3: «Assim, como arrastássemos por quase uma hora os pés ensangüentados através de todos as cascalhos e cacos pontiagudos de vasos [...]»).

É preciso ver que Petrônio salienta o submundo nas passagens desse episódio, e, já no trecho acima, podemos ver a qualidade do lugar em que se haviam alojado os jovens pelo próprio estado de imundície das ruas; já no trecho abaixo, pela embriaguez em que se encontravam a velha albergueira e os demais hóspedes:

Anus enim ipsa inter deuersitores diutius ingurgitata ne ignem quidem admotum sensisset [...]

(Sat.79.6: «A própria velha, tendo bebido tanto com os outros hóspedes, não teria sentido o fogo ateadado.»).

Em compensação, se a bebedeira da velha quase os fizera passar a noite ao relento, e os salva a atitude nada idealista do arrombamento da porta, a embriaguez de Encólpio submerge-o no prazer dos braços de Gitão:

*Qualis nox fuit illa, di deaeque,
quam mollis torus! Haesimus calentes
et transfundimus hinc et hinc labellis
errantes animas. Valete, curae
mortales. Ego sic perire coepi.*

(Sat.79.8: «Que noite foi aquela, deuses e deusas, que leito suave! Abraçamo-nos ardentemente e por meio de nossos lábios transferimos de um para outro as almas errantes. Adeus, preocupações mortais. Assim eu comecei a morrer.»).

sonho do qual desperta para o choque com a realidade:

*Sine causa gratulor mihi. 9 Nam cum solutus mero remissem ebrias
manus, Ascylltos, omnis iniuriae inuentor, subduxit mihi nocte puerum et
in lectum transtulit suum [...]*

(Sat.79.9: «Mas eu não tenho por que me felicitar. Quando vencido pelo vinho eu relaxei minhas mãos bêbadas, Ascilto, capaz de encontrar qualquer injúria, durante a noite roubou-me o menino e levou-o para seu leito [...]»).

Parece bem claro o sentido cômico dessa cena: enquanto Encólpio sonhava com o prazer, era Ascilto quem dele desfrutava bem ali em sua presença. Contudo, nem quando vislumbra a realidade, quando o sonho contrasta com o «adultério», nem nesse momento Encólpio abandona o gosto imoderado pela atitude trágica. É notável que mesmo o adultério no *Satíricon* pode ser rebaixado. E Encólpio adota — como sempre ele parece não ter coragem alguma além das palavras — uma outra solução que não o trágico assassinato³³¹ dos dois amantes:

*Tutius dein secutus consilium Gitona quidem uerberibus excitauit,
Ascyllton autem truci intuens uultu.*

(Sat.79.11: «Depois tomei uma decisão mais sensata e acordei Gitão a bofetadas, mas encarando Ascilto com um olhar ameaçador»).

Repare-se então que a morte aventada por Encólpio como solução para aquele dilema contrasta com a medida trágico-bufa com a qual na realidade ataca o problema e que não passa de uns tapas em Gitão (aliás, por coincidência, o mais fraco de seus traidores) ou um olhar de soslaio para Ascilto. Na verdade, esse gosto pela atitude trágica, percebido não só em Encólpio mas em outras personagens (como por

³³¹ Ernout (1950, 81, nota 01) lembra que, por exemplo, *somnumque morti iungerem* é paródia do estilo trágico.

exemplo em Gitão ou Ascilto), entendo que seja um modo artificial de essas personagens ascenderem à categoria plena de ser humano, pois, de tão rebaixadas, moralmente deformadas em sua vileza, precisam de uma máscara a fim de remontarem a esse estatuto. Como salientou Panayotakis (1995, 195), permanece “por trás do exagerado histrionismo das personagens do romance não o excêntrico desejo do autor de entreter numa forma sofisticada sua audiência educada, mas o profundo significado do desespero das personagens que tentam definir a si mesmas como humanos e completar o conteúdo de seu próprio interior”.

Proposta a separação dos amigos e dos bens comuns, Ascilto exige a absurda divisão de Gitão, lembrança, talvez, do célebre juízo de Salomão (Hadas, 1929, 384):

— *Age — inquit — nunc et puerum diuidamus.*

(*Sat.*79.12: «Disse ele: — Anda, agora vamos dividir o menino.»).

É claro que, se há essa alusão àquela passagem assinaladamente moralizante, ela é evidenciada pelo contraste que forma com o duplo sentido do *diuidamus* (1. dividir; 2. sentido obsceno: proceder a uma penetração com violência³³²).

Embora nos inclinemos a pensar num gracejo, não é possível saber se há ou não uma verdadeira determinação de Ascilto em matar Gitão — fala-se em mutilação:

— *Partem meam necesse est uel hoc gladio contemptus abscidam*

(*Sat.*80.1: «— Ainda que desprezado, quero minha parte, nem que seja preciso cortá-la com esse gládio.»),

para que o adolescente não ficasse com Encólpio, tal é a tragicidade com que esses rapazes revestem seu discurso e seus menores gestos, como por exemplo faz Gitão — ele que estava sendo considerado um mero objeto de consumo pelos dois litigantes —, que se oferece como vítima para que não sucedesse no albergue o mesmo que acontecera aos irmãos Eteócles e Polínice, filhos de Édipo e Jocasta, mortos numa luta pelo trono de Tebas. É evidente que tal comparação é um rebaixamento do elemento trágico do ciclo de Édipo.

³³² Cf. Gaffiot (1984, s.v.); Ernout (1950, 81, nota 02); Díaz y Díaz (1984, 104, nota 01); Medeiros (1985, 62 e 147, nota 94).

Na cidade grega

Inter hanc miserorum dementiam infelicissimus puer tangebatur utriusque genua cum fletu, petebatque suppliciter ne Thebanum par humilis taberna spectaret, neque sanguine mutuo pollueremus familiaritatis clarissimae sacra.

(Sat.80.3: «No meio dessa loucura de infelizes, desesperado o menino se arrastava chorando de um joelho a outro e pedia súplice que aquela humilde hospedaria não divisasse novos irmãos tebanos, e nem que sujássemos de sangue mútuo a venerabilidade de uma amizade preclara.»).

Quando Ascilto propõe a decisão do próprio Gitão, fala mais alto a estupidez de Encólpio, que aceita a sugestão, tão seguro quanto enganado da escolha de Gitão. Invertendo-se o mito de Teseu, pode-se observar que, comicamente, é Gitão quem abandona Encólpio (a partir de Sat.80.6), ao passo que fora Teseu que abandonara Ariadne, após a fuga de Creta. Em resposta a esse transtorno, novamente a falta de coragem de Encólpio dá margem a uma desculpa pela desistência de uma atitude extremada que a afetada fixação trágica — *in lectulum decidi* (Sat.80.7: «caí na cama») — recomendava:

[...] *et attulissem mihi damnatus manus, si non inimici uictoriae inuidissem.*

(Sat.80.7: «e, condenado, sobre mim teria lançado a mão, se não odiasse a vitória do inimigo»).

Todavia, Encólpio, que naquele triângulo amoroso fazia o papel do homem enganado, tem também — eis a ambivalência — a atitude estereotipada da mulher abandonada. E lamentava a partida do «amigo», curiosamente não Gitão, mas Ascilto:

Egreditur superbus cum praemio Ascylltos, et paulo ante carissimum sibi commilitonem fortunaeque etiam similitudine parem in loco peregrino destituit abiectum.

(Sat.80.8: «Ascilto parte soberbo com seu prêmio, e deixa abandonado num lugar estrangeiro aquele que pouco antes para ele era o companheiro caríssimo e semelhante a ele graças à semelhança do destino.»).

Por outro lado, como veremos, a relação cômica entre Encólpio e heróis épicos tem aqui sua expressão:

Nec diu tamen lacrimis indulsi, sed ueritus ne Menelaus etiam antescholanus inter cetera mala solum me in deuersorio inueniret, collegi sarcinulas, locum secretum et proximum litori maestus conduxi.

(Sat.81.1: «E não me entreguei às lágrimas por mais tempo, mas temendo que Menelau, o ajudante de nosso mestre, me encontrasse sozinho na hospedaria — para cúmulo dos meus males —, arrumei minhas coisas e triste parti para um local retirado próximo ao mar.»).

Segundo mostra Walsh (1970, 36-7), Encólpio

procede como Aquiles, que, depois do roubo de Briseida por Agamêmnon, abandona o convívio humano e se detém junto à praia a lamentar-se. Note-se contudo a diferença na natureza dos agravos de que se queixam as duas personagens opostas: por um lado, Aquiles tem em mente a humilhação perante a comunidade pela espoliação pública de uma recompensa da guerra; por outro lado, Encólpio pensa tão somente na desdita pessoal, que não tivera outras testemunhas senão os envolvidos no caso e que nem mais lhe diriam respeito a menos que os fosse procurá-los, como de fato acaba por fazer. Vale salientar ainda a referência a Menelau no trecho acima, afinal, no ciclo de Tróia, em razão da sedução e rapto de Helena se desencadeara a guerra com os aqueus. Ascilto, pois, seria um equivalente invertido de Agamêmnon ou Páris — *egreditur superbus cum praemio Ascylltos (Sat.80.8)* — e Gitão, de Briseida ou Helena. Não é demais lembrar que a beleza sempre louvada de Gitão é em geral motivo para discórdias.

Se nesse episódio já se vinha evidenciando o submundo por meio da descrição do ambiente, o discurso de Encólpio leva ao conhecimento inequívoco das características dos jovens, em que se revelam as mais baixas condições de dignidade, inclusive do próprio Encólpio, amante dos dois outros. Assim, apresentam-se suas características:

— *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, para que apesar desses títulos de audácia eu jazesse mendigo, exilado, abandonado numa hospedaria de uma cidade grega?»).

as características de Gitão:

Adolescens omni libidine impurus et sua quoque confessione dignus exilio, stupro liber, stupro ingenuus, cuius anni ad tesseram uenierunt, quem tanquam puellam conduxit etiam qui uirum putauit.

(*Sat.81.4*: «Um rapaz maculado por todo tipo de luxúria, segundo ele próprio confessa, digno do exílio; só se livrou da escravidão porque se deixou estuprar; por que se deixou estuprar consideram-no de livre de nascimento; ao jogo de dados deve seus anos; ele que foi tomado como uma garota até por quem o sabia homem.»),

e de Ascilto:

Quid ille alter? Qui tanquam die togae uirilis stolam sumpsit, qui ne uir esset a matre persuasus est, qui opus muliebre in ergastulo fecit, qui postquam conturbauit et libidinis suae solum uertit, reliquit ueteris amicitiae nomen et — pro pudor! — tanquam mulier secutuleia unius noctis tactu omnia uendidit.

Na cidade grega

(Sat.81.5: «E aquele outro? No dia da toga viril vestiu uma estola, ele a quem a mãe persuadiu a que não fosse homem, que fez o serviço de uma mulher no ergástulo, que depois confundiu e abandonou o solo de seu prazer e abandonou o nome da velha amizade e — ah, vergonha! — como uma mulher das ruas vendeu tudo em troca dos abraços de uma noite.»).

É curiosa a retomada de forma tão clara e sintética das características dessas personagens nesse capítulo de transição, praticamente medial em termos quantitativos se comparado ao volume remanescente do *Satíricon*, capítulo que marca o limite das relações entre os jovens, em que haverá a substituição de Ascilto por Eumolpo no trio. Mesmo entre essas duas personagens haverá uma remota ligação, nos banhos, como veremos. Essas características, que se haviam enunciado nos primeiros capítulos e suspensas durante a *Cena Trimalchionis*, parecem regressar com total clareza neste capítulo para dirimir qualquer dúvida de que a relação entre personagens com tais características e frequentadoras de tal espaço não seja a de total disjunção com suas palavras e atitudes isoladas. Segundo penso, esse procedimento conta com uma fundamentação literária não superficial, pois o autor se desloca com bastante naturalidade de texto para texto, gênero para gênero a que compara o *Satíricon*, tornando explícito um completo disparate entre forma e conteúdo simbolizando a relação entre os velhos cânones e a produção literária contemporânea, segundo as novas condições de ambiência.

Novamente aparece o traço trágico-bufo de Encólpio, pois em busca da vingança o que obtém é o fracasso a que seu discurso inconsistente procura sempre encobrir com as mais risíveis evasivas.

Por um lado, convencionalmente aquele que sofre por amor acaba sendo vítima também de obstinada inapetência. Não assim Encólpio:

[...] *ne infirmitas militiam perderet, largioribus cibis excito uires.*

(Sat.82.1: «[...] para que a fraqueza não pusesse a perder a ação, estímulo as forças com as mais fartas refeições.»).

Por outro lado, por não desejar cumprir os temíveis prenúncios ditados por sua mania trágica e épica

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

(Sat.82.2: «mas, enquanto com o semblante perturbado e enfurecido

Na cidade grega

em nada mais penso senão morte e sangue [...]» —

o encontro com o *nocturnus grassator* (Sat.82.2), mais uma figura do submundo tão constantemente chamado à baila, que desbriadamente imputa ao destino,

Non multum oportet consilio credere, quia suam habet fortuna rationem.

(Sat.82.6: «É preciso não acreditar muito nos planos, porque sua razão tem o destino.»),

serve perfeitamente como escapatória para desistir de qualquer atitude mais arrojada:

Despoliatus ergo, immo praecisa ultione retro ad deuersorium tendo, paulatimque temeritate laxata coepi grassatoris audaciae gratias agere.

(Sat.82.4: «Espoliado, pois, mas no fundo cortada a vingança volto para a hospedaria, e aos poucos, a temeridade relaxada, pus-me a agradecer a ousadia do salteador.»).

É evidente, pois, o ridículo rebaixamento a que se expõe Encólpio, e ao qual parece impudentemente não atribuir o menor valor, pois ainda vai agradecer à arremetida do assaltante, quando é abordado, interrogado e afrontado por um tipo desqualificado que lhe toma a arma e o submete. O discurso do soldado é um ultraje a Encólpio, por mais verdade que contivesse:

— *Age ergo — inquit ille — in exercitu uestro phaecasiati milites ambulant?*

(Sat.82.3: «— Anda — disse ele — no seu exército os soldados passeiam de chinelas?»).

Penso que o termo *phaecasiati* não indique necessariamente que Encólpio estivesse calçando *phaecacias* (cf. o hábito de Fortunata, *phaecasiae inauratae*, Sat.67.4), calçados típicos de cortesãs (embora ele gostasse de usar adornos femininos, como uma peruca loira (Sat.110.5), por exemplo, conforme veremos. Talvez esse termo seja genérico para indicar efeminação e o *nocturnus grassator* tenha percebido logo a natureza de Encólpio.

Aliás, na confusão em que se encontra e de acordo com seu caráter melodramático, Encólpio parece crer que o culpado de todo o seu infortúnio fora Ascilto, eximindo de toda responsabilidade o volúvel Gitão, que na verdade fora o que escolhera abandonar seu amante a fim de seguir outro. Quando se encontra na pinacoteca, Encólpio só tem olhos para obras que retratam amores homossexuais em que figuravam rapazes raptados ou de alguma forma violenta retirados do convívio de seu

companheiro (Sat.83.3-5), como Ganimedes, raptado por Júpiter, ou Hílas, raptado pelas ninfas, ou ainda Jacinto, morto pelo deus Zéfiro que fora rejeitado em favor de Apolo. E, no limite de encontrar-se com um novo rival no amor de Gitão, Eumolpo, o arremate que faz é a comparação de Ascilto à mítica crueldade de Licurgo:

At ego in societatem recepi hospitem Lycurgo crudeliorem.

(Sat.83.6: «Mas eu acolhi em meu convívio um companheiro mais cruel que Licurgo.»).

Com Eumolpo, parece desenhar-se o submundo da prática da poesia, como já ocorrera com a retórica, por intermédio da personagem Agamêmnon:

Ecce autem, ego dum cum ventis litigo, intrauit pinacothecam senex canus, exercitati uultus et qui uideretur nescio quid magnum promittere, sed cultu non proinde speciosus, ut facile appareret eum ex hac nota litteratorum esse, quos odisse diuites solent. 8 Is ergo ad latus constitit meum.

— *Ego* — *inquit* — *poeta sum* [...]

(Sat.83.7.8: «Eis, porém, enquanto luto com os ventos, entrou na pinacoteca um velho encanecido, o rosto de alguém atormentado e que parecia prometer não sei o quê de grande, mas tão descuidado que facilmente transparecia ser ele um daqueles conhecidos literatos que os ricos costumam odiar. Ele então parou ao meu lado e disse:

— Eu sou poeta.»).

Nesse discurso de Encópio se encontra um bom exemplo de seu estúpido julgamento acerca das pessoas, pois afirma que Eumolpo prometia algo de grande, que ele não sabia avaliar.

Segundo Grimal (1972, 309), Eumolpo representa a figura tradicional do poeta louco, que os deuses inspiram e o tornam insensível às coisas da vida. Curiosamente, acreditando ser um poeta com uma inspiração não ordinária — *non humilimi spiritus* (Sat.84.8) — Eumolpo parece ter o dom da palavra, não para a poesia, é bem verdade, mas para prosa, segundo se observa por alguns fatores de sua constituição, como o fato de ele explicar muito bem as suas teorias, o fato de ele conseguir — graças à sua solércia — desenvolver o ardil de Crotona e o fato de ele travar com Licas uma batalha retórica para a defesa de Encópio e Gitão. Todavia, o principal fator que parece revelar sua facilidade para a prosa é o contraste entre a recepção das recitações de seus versos com a da audição de suas histórias. Quanto aos versos, são recebidos em geral

Na cidade grega

— *O mi [...] adolescens, non hodie primum suspicatus sum*

(Sat.90.4: «— Ó meu jovem, hoje não é a primeira vez que isso acontece) —

com desprezo e até com a violência de pedras atiradas. A reação à declamação de «*Troiae halosin*» (Sat.89) é desta forma apresentada:

Ex is, qui in porticibus spatiabantur, lapides in Eumolpum recitantem miserunt. [...]

— *Rogo, — inquam — quid tibi uis cum isto morbo?*

(Sat.90.1: «Os que passavam pelos pórticos atiraram pedras em Eumolpo enquanto ele recitava.»);

— Quero saber — perguntei — que você quer com essa doença?»,

da mesma maneira, violenta e escarnecedora, à tentativa de Eumolpo declamar um poema nos banhos:

— *Nam, et dum lauor — ait — paene uapulauit, quia conatus sum circa solium sedentibus carmen recitare; [...] 8 Et me quidem pueri tanquam insanum imitatione petulantissima deriserunt [...]*

(Sat.92.6-8: «— Na verdade, enquanto me lavava — disse ele — quase apanhei, porque tentei recitar um poema àqueles que se sentavam ao redor da banheira [...] e uns escravos, com uma imitação muito petulante, mofaram de mim como se eu estivesse louco [...]).

É preciso salientar que, tendo sido transformado em alvo de zombarias de escravos, a figura de Eumolpo alcança possivelmente o grau mais baixo de sua dignidade.

Mesmo Encópio não deixa de menosprezar os dotes poéticos de Eumolpo:

— *Hoc est — inquam — quod promiseras, ne quam hodie uersum faceres? Per fidem, saltem nobis parce, qui te nunquam lapidauimus. Nam si aliquis ex is, qui in eodem synoecio potant, nomen poetae olfecerit, totam concitabit uiciniam et nos omnes sub eadem casa obruet.*

(Sat.93.3: «— É isso o que havia prometido — disse eu —, que hoje não faria mais um verso? Pela fé! Poupe-nos, pelo menos a nós, que nunca te apedrejamos. Na verdade, se algum dos que estão bebendo nesta bodega ouvir a palavra poeta, concitará toda a vizinhança e nos meterá sob a mesma categoria.»).

De forma semelhante se apresenta a reação ao poema sobre a calvície (109.9-10):

Plura uolebat proferre, credo, et ineptiora praeteritis [...]

(Sat.110.1: «Mais ele queria dizer, creio, ainda mais ridículos que os anteriores.»),

e desse modo ao poema principal dele, sobre a guerra civil (Sat.119-124):

Cum haec Eumolpus ingenti uolubilitate uerborum effudisset [...]

(Sat.124.2: «Assim que Eumolpo, com prolixidade de palavras, terminou essa composição [...]).

Quanto à recepção de suas histórias, ela

sempre se dá com boa vontade, prazer e até mesmo com risadas. Assim é a reação à história do garoto de Pérgamo:

Erectus his sermonibus [...]

(*Sat.*88.1: «Reerguido com essas palavras [...]»),

e à história de Matrona de Éfeso (*Sat.*111-2):

Risu excepere fabulam nautae [...]

(*Sat.*113.1: «Os marinheiros receberam a história com riso [...]»).

Singular reação, contudo, é a disposição de Encópio, numa inversão de expectativas, em recompensar o trabalho deste poeta — ou antes, recompensar seu silêncio — por meio de um jantar, convite que evidentemente não recusará.

As primeiras palavras de Eumolpo são lugares-comuns e versam a respeito da pobreza dos intelectuais e da disjunção entre a riqueza e o amor pela arte (*Sat.*83); também atacam os ricos e poderosos que perseguem os intelectuais para provar que estes também se submetem ao dinheiro (*Sat.*84). Seus primeiros versos se dirigem contra os comerciantes, os beligerantes, os adutores e os adúlteros e lamentam a sorte da eloquência (*Sat.*83). A dignidade dessa sua introdução vai contrastar com toda a sua natureza, cujos traços se irão desenhando pouco a pouco no restante do *Satíricon*: muitos dos aspectos ali relacionados fazem referência a sucessos posteriores na trama do *Satíricon*, mas, em decorrência do estado de conservação do texto é difícil afirmar se todos esses aspectos teriam uma correspondência na seqüência dos eventos. Todavia, o que caracterizará Eumolpo, segundo o desenvolvimento de seus traços, é o amor pelo dinheiro que se sobrepõe ao amor pela arte, aspecto que aparece nessa introdução, ressurgirá e praticamente ocupa todo o capítulo 88, e tornará a aparecer em pleno desenvolvimento no episódio de Crotona em relação aos caçadores de herança, em desacordo com todas as suas palavras preliminares.

De modo geral, pois, parece-me Eumolpo uma personagem instável e polêmica, que acredita ter um talento que na verdade não possui, que tem em mente e prega os valores eufóricos da sociedade, mas não os pratica — embora haja momentos em que se estranham algumas

atitudes moderadoras, educadas, humanas³³³ —, e, além disso, é vezo seu praticar seus opostos, como se pode ver não só pela sedução do dinheiro como também pelas práticas sexuais que o interessam e que desempenha no *Satíricon*.

Aproveitando o interesse de Encólpio pelo amor dos rapazes e seu estado de espírito com a perda de Gitão, Eumolpo narra a história erótica e cômica de «O garoto de Pérgamo», isto é, uma história de como ele mesmo havia conquistado o amor de um rapaz e como fizera para que esse amor não se voltasse contra ele mesmo, o que acontecera com Encólpio.

O humor dessa história se baseia justamente na surpresa que se obtém com uma inversão de papéis em seu final, como veremos. Baseia-se também na inversão de papéis toda a trama, pois fora Eumolpo — apesar de sua particular lubricidade — escolhido como preceptor do garoto graças a sua habilidade retórica e a um alegado pudor que impressionara os pais do menino e acabara por seduzi-lo. Essa é uma leitura do conto. Todavia, de acordo com uma inversão grotesca que também pode ser vislumbrada, obtém-se uma outra leitura possibilitada por dados que se colocam mais ou menos encobertos pela técnica narrativa, que surpreende quando exposta.

Em «O garoto de Pérgamo» algumas questões permanecem à margem das discussões: por que um militar de patente não muito elevada — *a questore [...] eductus* (*Sat.85.1*): simples soldado, provavelmente — se hospedaria em casa tão elegante e privaria de tanta intimidade da família hospedeira, especialmente se considerarmos a natureza de Eumolpo? Por que, se a família era respeitável, e o assunto torpe, a conversa sobre o amor dos belos rapazes, sobretudo à refeição e na presença do *formosissimum filium* que fazia parte da família?

Ora, não é impossível ver em todo o procedimento dos pais nessa história justamente a inversão de seu primordial

³³³ Dentre as ações que caracterizam essas atitudes, podem-se destacar a rixa de que toma parte no albergue ainda em favor de Encólpio e Gitão e a disposição de Eumolpo em ajudar os jovens no navio de Licas.

papel de defender o filho, isto é, a facilitação da ação do *suspectus amator* (Sat.85.1). Em outras palavras, penso que a facilidade com que Eumolpo contou na conquista, bem como a desatenção dos pais podem muito bem ter sido orientadas pelo *pater familiae* com o fito de prostituir o filho. Senão, vejamos. Eumolpo hospeda-se numa casa elegante como militar, e nada abona a figura do militar como exemplo de *pudicitia*, como se pode ver no próprio *Satíricon* na história de «A Matrona de Éfeso», diga-se a propósito, contada pelo próprio Eumolpo. Em diversos momentos existe na linguagem com que se narra a história a noção de uma certa passividade em Eumolpo, como a significar que, ao lado de sua propalada lascívia, fora praticamente compelido àquela condição. Em primeiro lugar, não consta que viagem à Ásia tivesse sido de sua escolha, ou que a hospedagem junto a tal família fosse sua opção:

In Asiam cum a quaestore essem stipendio eductus, hospitium Pergami accepi.

(Sat.85.1: «Como eu estivesse na Ásia, conduzido por um questor durante o serviço militar, recebi hospedagem em Pérgamo.»).

Suponho que, obtida hospedagem, a idéia da sedução, tendo partido de Eumolpo

— *excogitavi rationem qua non essem patri familiae suspectus amator.*

(Sat.85.1: «pensei numa forma de não parecer um “amante suspeito” para o chefe da família») —,

não seja obstáculo para tal interpretação, já que a lubricidade daquele poeta aflora em outros momentos do *Satíricon*, como na hospedaria com Gitão (Sat.92.3-5) e em Crotona com a filha da matrona Filomela (Sat.140). Também, a passividade ocorre no verbo *uiolari* (Sat.85.2). Além disso, a oportunidade para que se desse o primeiro contato erótico entre o poeta e o garoto ocorre por acaso, — *forte* (Sat.85.4) — depois de uma festa, num estado anormal não só do físico, mas também do espírito daqueles que se tornariam amantes. Ao lado de tudo isso, é preciso ver que os pais do garoto tacitamente permitem os avanços de Eumolpo; não só a mãe, exagerada e talvez irônica,

[...] *me mater praecipue tanquam unum ex philosophis intueretur.*

(Sat.85.2: «sobretudo a mãe julgava-me um dos filósofos»),

como também o pai, com um sinal evidente:

[...] *ut intelexi stertere patrem [...]*

(Sat.87.1: «[...] assim que percebi que o pai roncava [...]»),

e principalmente o próprio garoto, que além de aceitar rapidamente todas as investidas de seu «preceptor», insiste com um calor excessivo naquela diligência sensual. Aliás, o sono bem marcado é o mesmo recurso de que lança mão o garoto para permitir um dos ataques de Eumolpo:

Nunquam altiore somno ephebus obdormiuit.

(Sat.86.5: «Nunca um efebo dormiu um sono mais profundo.»).

Na verdade há um jogo forte de imagens ambivalentes e ambíguas nesse conto, pois Eumolpo é e não é suspeito — alvo da intenção secreta ou mesmo o preceptor ideal —; seus avisos na verdade são certos, mas representa ele próprio o perigo. Se ele se escandalizava ao ouvir falar de um sedutor era para afastar o ataque de um outro que não fosse ele próprio — que ele daria como certo, dada a beleza e a natureza do rapaz, e talvez, o jogo vislumbrado, dado o caráter dos pais — como ele mesmo afirmaria em Sat.85.3, no auge da desfaçatez:

Iam ego coeperam ephebum in gymnasium deducere, ego studia eius ordinare, ego docere ac praecipere, ne quis praedator corporis admitteretur in domum.

(Sat.85.3: «Eu já passara a conduzir o efebo ao ginásio, eu é que organizava os estudos dele, eu é que lhe dava aulas e os preceitos, a fim de que nenhum sedutor fosse admitido em casa.»).

Se se permite que à leitura cômica e erótica inicial se acrescentem tais dados que configuram um quadro grotesco, é forçoso ver que em «O garoto de Pérgamo», mais que aquela comicidade, que se sublima no final surpreendente, em que o menino já não se importa com os presentes, mas apenas com o sexo, cujo momento de maior intensidade é marcado por uma expressão muito próxima da coprologia:

Vt cunq̄ue igitur inter anhelitus sudoresque tritus, quod uoluerat accepit, rursusque in somnum decidi gaudio lassus.

(Sat.87.8: «Assim, triturado entre o hálito e os suores, ele recebeu o que estava querendo, e de novo caí no sono, derreado de prazer.»).

mais que o erotismo recorrente no tema, tão expressivamente manifesto com termos como *me ingurgitavi* (Sat.86.3) e *coitum plenum et optabilem* (Sat.86.4), pinta-se a sordidez humana no papel desempenhado por toda aquela família de Pérgamo e o poeta sedutor, o que representa então todos os níveis envolvidos na história e, analogamente, pois, em toda a sociedade.

Na cidade grega

Depois de contada a história de «O garoto de Pérgamo» e recitado o poema «A queda de Tróia», Encólpio, que chama a mania poética de Eumolpo de “doença” (*Sat.90.1: morbo*), convida o poeta para um jantar, com a condição de que ele nada mais recite em sua presença. Na verdade, é novamente um engano de Encólpio — um de seus azares —, pois muito provavelmente o jovem não esperava tão cedo reencontrar Gitão e recuperá-lo (*Sat.91*). Eumolpo, que não perde o convite para jantar, terá seu gosto por rapazes estimulado pela beleza de Gitão e, mais que isso, a volubilidade oferecida do adolescente, e os capítulos 92-94 reproduzirão a instabilidade do novo triângulo amoroso no discurso insistente de Eumolpo na corte a Gitão,

— *Laudo — inquit — Ganymedem.*

(*Sat.92.3: «— Louvo — diz ele — esse Ganimedes.»*).

— *O felicem matrem tuam, quae te talem peperit: macte uirtute esto. Raram fecit mixturam cum sapientia forma.*

(*Sat.94.1: «— Ó, feliz mãe a sua, que teve um rebento como você: coragem, menino! A beleza aliada à sabedoria constitui uma rara a mistura.»*),

no comportamento do rapaz, aceitando ser cortejado,

Instat Eumolpus, et cum puer illi potionem dedisset [...]

(*Sat.92.5: «Eumolpo insiste, e como o menino lhe desse de beber [...]»*).

Sic me loquentem obiurgauit Giton, mitissimus puer, et negauit recte facere, quod seniori conuiciarer simulque oblitus officii mensam, quam humanitate posuissem, contumelia tollerem, multaque alia moderationis uerecundiaeque uerba, quae formam eius egregie decebant.

(*Sat.93.4: «Gitão, dulcíssimo rapaz, censurou-me por falar assim. Disse que isso não era correto fazer, porque eu tinha injuriado uma pessoa mais velha e, ao mesmo tempo esquecido do meu dever, a mesa que eu tinha oferecido com humanidade, eu tirara com a grosseria. Disse muitas outras palavras de moderação e vergonha, que convinham muito bem com a sua beleza.»*),

e no desgosto e a aflição de Encólpio em reconhecer um outro rival amoroso:

Non delectauit me tam curiosum principium, timuique ne in contubernium recepissem Ascylli parem.

(*Sat.92.4: «Não agradou-me tão impertinente princípio, e temi que estivesse recebendo em companhia um outro Ascilto.»*).

Não falta no discurso de Eumolpo a declaração impudente — chega a ser áspera — de sua preferência pelo amor homossexual, numa referência ao próprio Gitão,

Na cidade grega

— *Malo te — inquit — quam balneum totum*³³⁴ [...]

(Sat.92.5: «— Prefiro você — disse ele — que um banho todo.»),

e a Ascilto, visto nu nos banhos,

— *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 ele de fato tão grande volume das coisas que daria para acreditar que o próprio homem fosse o cabo do amuleto. Oh, esse moço dá trabalho! Acho que com ele dá para começar num dia e terminar no outro.»),

aproveitando para relacionar objetos que deveriam ser incompatíveis, mas passíveis de comparação em decorrência da absurda situação contemporânea, segundo sua opinião:

— *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. 11 At ego ne mea quidem uestimenta ab officioso recepissem, nisi notorem dedissem.*

(Sat.92.10-11: «— Assim ele 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. Mas eu nem sequer a minha roupa do encarregado receberia, a não ser que desse uma garantia.»).

Na verdade, Eumolpo refere-se inconsistentemente — ele mesmo havia gabado pouco antes os dotes físicos de Ascilto — ao defeituoso mecenato da poesia, sujeita a um submundo em que os próprios nobres davam preferência — e o que é pior, *auxilium* — à *inguina* em prejuízo do gênio poético. Quisesse alguém obter sucesso em poesia estaria submetido ao crivo de outras atribuições.

Arrematarão essa introdução ao novo triângulo amoroso duas paródias literárias, uma ao tema do *exclusus amator* e outra à tragédia.

Na verdade, quando Gitão sai para buscar água e é seguido por Eumolpo, o que ocorre é uma inversão do motivo erótico do *exclusus amator* ou *paraclausithyron*, empregado não em sua forma tradicional, mas de uma forma nova e criativa e transformado em *inclusus amator* (Schmeling, 1971a, 333-57), já que, ao invés de um ciumento amante ver-se fora da alcova enquanto um rival tira proveito de seu objeto de amor, o

³³⁴ Não deve passar despercebida a antítese que especialmente se forma com o ladeamento de *quam balneum totum* e *siccatoque auide poculo*.

agoniado Encólpio se vê trancado dentro de um quarto, enquanto o rival, Eumolpo, sai pelas ruas em busca do amor comum a ambos, Gitão:

Confusus hac denuntiatione Eumolpus non quaesit iracundiae causam, sed continuo limen egressus adduxit repente ostium cellae, meque nihil tale expectantem inclusit, exemitque raptim clauem et ad Gitona inuestigandum cucurrit.

(Sat.94.7: «Confuso com essa declaração, Eumolpo não procurou a causa de minha cólera, mas, tendo prontamente ganhado a saída, puxou repentinamente a porta do quarto e me deixou inesperadamente trancado, tirou precipitadamente a chave, e correu à procura de Gitão.»).

O quadro cômico desse *exclusus amator* evolui para uma tragicomédia — *mimicam mortem* (Sat.94.15), eis o julgamento antitético do narrador — encenada por Gitão. Nela, Encólpio participa com sua exagerada atitude trágica e, por motivo absolutamente fútil, ensaia o suicídio que servirá de motivo para que Gitão encene o seu, diante do olhar perplexo de Encólpio, que, somente depois, no desenlace, vem a saber que a navalha usada por Gitão na falsa degola era um instrumento de treino para barbeiros principiantes, e portanto sem fio. Segundo Campuzano (1984, 188), o suicídio aparece aqui como paródia do romance de amor, do qual seria “um dos motivos mais reiterados”.

Precipitam-se os acontecimentos: imediatamente após essa rápida cena — *haec fabula inter amantes* — sobrevirão o tumulto em que se envolve Eumolpo, a chegada de Ascilto em busca do adolescente fugido, a sedimentação do novo triângulo amoroso (Encólpio, Eumolpo e Gitão) e o fatal embarque no navio de Licas.

Nessas cenas que restam no espaço do albergue, salienta-se o submundo percorrido pelo poeta Eumolpo, o representante da poesia no *Satíricon*. Uma exagerada desordem e seu aspecto abjeto caracterizam o cenário:

[...] deuersitor cum parte cenulae interuenit, contemplatusque foedisimam uolutationem iacentium [...]

(Sat.95.1: «Aparece o albergueiro com parte de nosso jantarzinho, e tendo contemplado a lamentável balbúrdia daqueles que se engalinhavam [...]»).

Na fala do *deuersitor*, ambigüidade e ambivalência rebaixam os responsáveis pela desordem e reforçam, com a única causa plausível (isto é, um estado alterado da consciência), o aspecto

indecente do cenário que restava da tragédia que se encenara pouco antes³³⁵:

— *Rogo* — *inquit* — *ebrii estis, an fugitui, an utrumque?*

(*Sat.95.2*: «— Quero saber — disse ele — vocês estão bêbados, são fugitivos ou as duas coisas?»).

Às suas ameaças Eumolpo responde com violência, o que gera uma tal confusão que atrairá toda a gente daquele albergue, *coctores* e *insularii* (*Sat.95.8*), especialmente uma velha, ainda mais alterada, de aspecto repulsivo, acompanhada de um cachorro de tamanho tal que é incompatível com o desequilíbrio decorrente dos tamancos assimétricos que a sustentam:

Anus praecipue lippa, sordidissimo praecineta linteo, oleis ligneis imparibus imposita, canem ingentis magnitudinis catena trahit instigatque in Eumolpon.

(*Sat.95.8*: «Uma velha remelenta principalmente, vestida com um manto imundo, montada sobre tamancos de madeira desiguais, arrasta pela corrente um cachorro enorme e o açula contra Eumolpo.»).

Evidentemente, as causas do tumulto, a própria descrição dos movimentos — tapas na cara, vasos quebrados na testa, candelabros e cães como arma, espancamentos — e as criaturas envolvidas estão longe de qualquer idealização, e salientam a baixeza do cenário percorrido pelos protagonistas do *Satíricon*. Hoje, no cinema, o gênero a que atribuiríamos tais movimentos e personagens seria «comédia-pastelão» (cf. Walsh, 1970, 98). Também Encólpio vai tomar parte dessa «comédia», quando bate em Gitão, que teimava em querer ajudar Eumolpo e com isso tirar ao jovem todo o prazer da cena:

Ego durante adhuc iracundia non continui manum, sed caput miserantis stricto acutoque articulo percussí.

(*Sat.96.3*: «Na minha raiva não contive a mão e dei um cascudo na cabeça do compadecido.»).

Como salienta Panayotakis (1995, 130), “a principal cena com Eumolpo [nesse episódio] é uma batalha mímica, uma caricatura de uma briga, como tem sido tão popularmente apresentada sobre o palco mímico; as armas não são reminiscência de um conflito épico, mas apropriadas para o burlesco da situação”.

³³⁵ Acresce que tal censura parte do responsável pela pousada, personagem característica de um ambiente a que não deveriam faltar os mais diversos tipos de alteração da ordem.

Além disso, como a demonstrar a vileza do herói do *Satíricon*, o infortúnio e o sofrimento de Eumolpo são praticamente degustados — *uelut quodam cibo me replebam* (Sat.96.4: «eu me deliciava como se fosse com uma iguaria») — com o maior prazer pelo inescrupuloso Encólpio que, escondido covardemente atrás da porta, espia o «espetáculo» pela fresta. O que vê representa a vingança — talvez no papel do marido enganado — do desgosto que sofrera com Gitão.

A ordem quebrada pela extravagância do trio só volta a restabelecer-se com a chegada de Bargates, um escravo³³⁶ incumbido dos cuidados da *insula*. Contrapondo-se à imagem de sua autoridade, com a qual censurava aqueles desordeiros, interessa observar que se desenha uma criatura doente da gota, que nem sequer andava, e de voz embaraçada, provavelmente pelo fato de, estrangeiro, dominar mal o latim:

[...] *procurator insulae Bargates a cena excitatus a duobus lecticariis in mediam rixam perfertur; nam erat etiam pedibus aeger. Is ut rabiosa barbaraque*³³⁷ *uoce in ebrios fugitivosque diu peroravit* [...]

(Sat.96.4-5: «[...] arrancado de seu jantar para o meio da disputa, Bargates, o zelador do prédio é carregado por dois serventes, porque tinha os pés doentes. Ele, depois de perorar com a voz enraivecida e embargada contra os bêbados e fugitivos [...]»).

Desta vez vem à luz a vileza de Eumolpo, uma vez que se mostra bem conhecido da gente daquele ambiente, segundo se pode ver pela intimidade com que o trata Bargates:

— *O poetarum* — *inquit* — *disertissimi, tu eras?*

(Sat.96.6: «— Ó, príncipe dos poetas, era você?»).

E, comicamente, o pedido de Bargates, que esclarece a verdade sobre a natureza da poesia praticada por Eumolpo, rebaixa sobremodo aquele poeta que mais tarde irá compor sob rígidos preceitos o poema sobre a guerra civil, ele que se apresentara como senhor de uma não ordinária inspiração³³⁸ e fora tratado pelo *procurator insulae*

³³⁶ Assim como acontece muitas vezes na *Cena Trimalchionis*, esse escravo despreza outros escravos, como mostra seu discurso:

— *Et non discedunt ocius nequissimi serui manusque continent a rixa?*

(Sat.96.6: «— E esses escravos imprestáveis não se afastam com a maior rapidez e nem afastam as mãos da disputa?»).

³³⁷ Na verdade, que poderia saber acerca de poetas e poesia esse escravo cuja fala apresenta tal dificuldade?

³³⁸ Como já se viu, *non humilimi spiritus* (Sat.84.8).

como *disertissimi poetarum*:

— *Contubernalis mea mihi fastum facit. Ita, si me amas, maledic illam uersibus, ut habeat pudorem.*

(*Sat.*96.7: «— A minha amiga anda arrogante comigo. Pela nossa amizade, faz uns versos contra ela, para que tenha vergonha.»).

Esse episódio se encerrará com a visita de Ascilto, acompanhado de um pregoeiro e um auxiliar, a procura de Gitão. Essa busca dá margem a uma última paródia da *Odisséia* (9.425 ss), pois se refere à fuga de Ulisses das garras de Polifemo agarrando-se aos carneiros: o efeminado Gitão, personificando Ulisses, prende-se às correias da cama que sustentavam o colchão e, graças a esse expediente que o coloca em miserável condição, ele e Encópio escapam à busca minuciosa do auxiliar. Como observa Panayotakis (1995, 132), “Petrônio veste as aventuras da baixa vida com uma guarnição eminentemente literária a fim de fazer o contraste entre a realidade e a ilusão”.

Embora tivessem conseguido ludibriar Ascilto, não obtêm o mesmo resultado junto a Eumolpo, pois Gitão espirra ruidosamente e acaba chamando a atenção do poeta, o que leva o narrador a um comentário entre irônico e exagerado:

Remota etiam culcita uidet Ulixem, cui uel esuriens Cyclops potuisset parcere.

(*Sat.*98.5: «Removida a coberta vê o Ulisses a quem até mesmo um ciclope faminto poderia poupar.»).

Por fim, Eumolpo desiste de delatá-los a Ascilto, sobretudo porque, seduzido pelas palavras e carícias de Gitão, vislumbrava o prazer sexual junto ao adolescente:

— *In tua — inquit — pater carissime, in tua sumus custodia. Si Gitona tuum amas, incipe uelle seruare.*

(*Sat.*98.8: «— Nas tuas mãos, paizinho querido, nas suas mãos estamos. Se você ama seu Gitão, começa por guardá-lo.»).

Parece aflorar nessa cena uma alusão a questões de realismo e verossimilhança no texto épico que o diferenciam do texto petroniano: enquanto Ulisses passa incólume pelo ciclope, sem considerar transtornos causados por problemas corporais — pura fantasia, como ponderam os jovens a bordo do navio de Licas (*Sat.*102.10-11) — Gitão, representante do *Satíricon* sofre com semelhante obstáculo, como sempre

Na cidade grega

contornado criativamente, contudo, pela sugestão sexual que seduz o «inimigo». Dessa forma, a solução petroniana estaria muito mais próxima da realidade que a solução homérica.

Encerrando o episódio, então, veremos que um novo triângulo amoroso se forma, para desgosto de Encólpio, que contudo não encontra meios de conservar só para si o amor de Gitão. E será acerca dessa questão que vamos encontrá-lo a meditar, no episódio seguinte, a bordo do navio dos antigos inimigos, Licas e Trifena.

Enfim, neste episódio pudemos perceber que o grotesco, por intermédio dos mais variados elementos como anarquia, irracionalidade, desarmonia, violência, sexualidade e erotismo, trágico-bufo, paródia, rebaixamentos, entre muitos outros, contribuiu mais como acessório que como organizador, como vimos acontecer com episódios como o de Quartila ou a *Cena Trimalchionis*. Assim, o grotesco auxiliou no processo de caracterização das personagens e do ambiente da *graeca urbs* para onde se havia refugiado Encólpio abandonado que fora por seu grande amor, em mais um estágio da viagem cômica do anti-herói pelo submundo romano.

6. Licas: do reencontro ao naufrágio (Sat.100-115)

Segundo Walsh (1970, 100), o episódio que ocorre a bordo do navio de Licas e em terra, logo após o naufrágio, com seu discurso fúnebre, representa um microcosmo que contém muitos dos elementos com que trabalha Petronio, tais como a influência danosa de Priapo, arroubos mímicos, cenas que lembram o romance grego, um julgamento burlesco, ajuste de estilos literários, entre outros.

Podemos detectar também que o grotesco não está ausente desse trecho, e assim, de início, se observamos na seqüência do *Satíricon* a reação exagerada e melodramática de Encólpio e Gitão ao verificar que se encontravam em local inóspito³³⁹,

*Intremui post hoc fulmen attonittus, iuguloque detecto:
— Aliquando — inquam — totum me, Fortuna, uicisti³⁴⁰.
Nam Giton quidem super pectus meum positus diu animam egit. 2
Deinde ut effusus sudor utriusque spiritum reuocauit, comprehendi
Eumolpi genua et:
— Miserere — inquam — morientium et pro consortio studiorum
commoda manum; mors uenit, quae nisi per te non licet, potest esse pro
munere.*

(Sat.101.1-2: «Depois desse raio, fiquei todo trêmulo, e, com a garganta pronta para o golpe, eu disse:

— Enfim venceste-me completamente, ó Fortuna! Também Gitão, recostado durante longo tempo em meu peito entregou a alma. Depois, logo que um banho de suor chamou de volta a ambos, atirei-me aos joelhos de Eumolpo dizendo:

— Tem piedade destes moribundos, e em nome de nosso companheirismo nas letras, apronta a tua mão. É chegada a morte que, a não ser que não queiras apressá-la tu, nada mais será que uma dádiva para nós.»),

podemos verificar que ela contrasta com o conformismo inicial de Encólpio — “cinismo acomodado”, chama Paratore (1953, 326) —, que aceita dividir o objeto de seu amor com um velho, Eumolpo, claro, que não poderia aproveitar-se de um amante:

³³⁹ Encólpio era amante de Gitão e o fora de Trifena. Também se torna amante da mulher de Licas, Hedile. Desse modo, atrai para si o ódio tanto de Licas como de Trifena, por traição (Cf. Verdière, 1956, 554).

³⁴⁰ Paratore (1953, 330, nota 01) lembra que o motivo da Fortuna expresso aqui e o expresso no romance grego são afins.

Licas: do reencontro ao naufrágio

*Vnus, et senex, non erit grauis; etiam cum uoluerit aliquid sumere, opus
anhelitus prodet.*

(Sat.100.1: «Um único, e velho, não será grave, mesmo porque quando
quisesse sorver algo, nada obteria com seu fôlego.»).

Evidentemente, veremos que é um julgamento estúpido, como comprovará o desempenho sexual de Eumolpo no episódio da matrona Filomela.

Encólpio parecia descuidado da perseguição dos deuses e pensava apenas em seus amores. A expressão *sed repente* (Sat.100.3) parece fazer a divisão entre seus devaneios e a cena extremamente movimentada que está para começar e que envolverá os disfarces, as lutas, a tempestade, o naufrágio.

Por outro lado, podemos verificar também que, com o desespero afetado dos jovens, se dá outro contraste, qual seja, a paciente e aparentemente alheia réplica de Eumolpo,

*Inundatus hac Eumolpus inuidia iurat per deos deasque se neque scire
quid acciderit, nec ullum dolum malum consilio adhibuisse, sed mente
simplicissima et uera fide in nauigium comites induxisse, quo ipse iam
pridem fuerit usus.*

(Sat.101.3: «Abatido por essa desconfiança, Eumolpo jura pelos deuses e deusas que não sabe o que está acontecendo, e que não tivera a idéia de preparar qualquer dolo, mas com mente pura e de boa fé conduziu os companheiros ao navio, no qual ele mesmo já viajara.»),

Aliás, Eumolpo zomba das preocupações dos jovens empregando termos referentes a grandes inimigos, sejam relativos à história (Sat.101.4: *Hannibal*³⁴¹), à literatura (Sat.101.5: *Cyclops*) ou ao cotidiano (Sat.101.5: *archipirata*) a fim de apresentar Licas como *homo uerecundissimus* e Trifena como *omnium feminarum formosissima*. Todavia, essa boa impressão de Eumolpo pode ser substituída por uma leitura completa dessas personagens. A natureza de Licas será melhor conhecida no decorrer do episódio, sobretudo pelo reconhecimento que ele faz de Encólpio disfarçado, como se verá. O nome *Lichas*, dessa personagem amante bissexual e marido de uma adúltera³⁴², segundo Schmeling (1969, 7), significa

³⁴¹ Como notam Cesareo e Terzaghi (1950, 90, nota 01), Aníbal é o inimigo proverbial dos romanos.

³⁴² A esposa de Licas não aparece nas partes remanescentes do *Satiricon*, mas seu nome é citado pelo narrador que acredita ter-se encolerizado Licas em razão da história da traição da matrona de Éfeso: *Hedyle* (Sat.113.3).

«aquele que lambe», com uma possível ligação à cunilíngua, prática francamente condenada pelos romanos como infamante (Veyne, 1986, 45). Por outro lado, Trifena é, para o narrador Encólpio, *mulier damnata et in toto nauigio solo uerberanda* (Sat.108.5). Essa personagem, cujo nome *Tryphaena*, segundo Schmeling (1969, 7), significa «aquela que vive em luxúria», é a prostituta itinerante (*uoluptatis causa huc atque illuc uectatur*³⁴³) sempre em busca de melhores mercados. Verdière (1956, 553), levando em conta que o nome da personagem se liga a um termo grego que significa «sensualidade» coloca em dúvida a expressão *uoluptatis causa*, com o qual pode formar um jogo de palavras, qual seja, Trifena viaja por prazer ou viaja condenada (Sat.100.7: *exulem*) por causa de sua sensualidade exacerbada.

Os planos de fuga do navio que o trio elabora contêm alguns elementos que poderiam, eventualmente, ser considerados grotescos, em decorrência da excentricidade (segundo a ótica de um romano, por exemplo), como os traços físicos de estrangeiros que de uma forma ou de outra poderiam passar como deformidades (Sat.102.15), como é o caso da circuncisão (característica de judeus), da perfuração das orelhas (característica de árabes), pintura branca da face (característica de gauleses), lábios intumescidos, frisagem dos cabelos, cicatrizes no rosto, andar com as pernas em arco, arrastar os pés para andar, usar barba crescida. Por outro lado, nesses planos há detalhes que só viriam a dar resultado positivo na literatura, pois na realidade jamais resultariam bem, como é o caso de embrulhar os jovens dentro de tapetes sem considerar possibilidade de calmaria no mar e a viagem prolongar-se, ou ainda sem pensar nas necessidades fisiológicas (que certamente em literatura não são sequer mencionadas³⁴⁴). Outros indicativos da ocorrência de elementos que formularão o grotesco podemos percebê-los a partir de Sat.103.3-4:

*Non est dilata fallacia, sed ad latus nauigii furtim processimus,
capitaque cum superciliis denudanda tonsori praeuimus. 4 Impleuit
Eumolpus frontes utriusque ingentibus litteris, et notum fugitiuorum*

³⁴³ É possível ler nessa expressão um dos traços de Trifena, a volubilidade, e que será uma das razões aparentes para Eumolpo contar o caso da Matrona de Éfeso.

³⁴⁴ Veja-se em Sat.98.5-8 a questão do espirro que trai a presença de Gitão escondido debaixo da cama à guisa de um Ulisses agarrado aos carneiros no antro de Polifemo.

epigrammata per totam faciem liberali manu duxit.

(«O truque não demorou, mas corremos furtivamente para a amurada do navio e oferecemos a cabeça e as sobrancelhas para o barbeiro pelar. Eumolpo encheu nossas fronte com letras enormes e com largos movimentos da mão por toda a face imprimiu o conhecido aviso acerca de escravos fugitivos.»)

Pode-se assistir nesse trecho a uma degradante transformação de Encólpio e Gitão em escravos — *res* para os romanos³⁴⁵ —, acresce que fugitivos, o que evidencia ainda mais o seu rebaixamento. Nessa transformação, os rapazes passam por um processo de mutilação (*Sat.103:3: capita cum superciliis denudanda*) e deformação (*Sat.103.4: Impleuit ... frontes ... litteris; notum fugitiuorum epigrammata ... duxit*) aos quais não falta o exagero (*Sat.103.4: Impleuit frontes; ingentibus litteris; per totam faciem; liberali manu*), particularidades que constituem o corpo grotesco. Ernout (1950, 110, nota 01) confirma que os escravos tinham a cabeça raspada, e que se tiravam também as sobrancelhas aos escravos fugitivos e aos criminosos, e Díaz y Díaz (1984, 136, nota 01) acrescenta que a privação das sobrancelhas era sinal também de efeminação³⁴⁶. Assim, ao salientar o aspecto grotesco do rosto dos rapazes, Eumolpo acaba por criar uma ambivalência plástica com a mutilação e deformação dos jovens, levando em conta sua natureza.

Todavia, sabe-se que, por duas razões, o trio não consegue enganar Licas e Trifena com esse artifício. Em primeiro lugar, ocorre a intervenção divina, e esses dois são avisados em sonho³⁴⁷ — paródia da épica e do romance grego — da presença daqueles a quem há tempos vinham buscando:

[*Inquit Lichas*] — *Videbatur mihi secundum quietem Priapus dicere: "Encolpion quod quaeris, scito a me in naue tuam esse perductum".*

2 Exhorruit Tryphaena et:

— *Putes — inquit — una nos dormisse; nam et mihi simulacrum Neptuni, quod Bais in tetrastylo notaueram, uidebatur dicere: "In naue Lichae Gitona inuenies".*

(*Sat.104.1-2: «[Disse Licas] — Priapo parecia me dizer no sonho: "Você deve saber que o Encólpio que você procura foi conduzido por*

³⁴⁵ É preciso notar que, em Crotona, também Encólpio e Gitão se vão sujeitar a essa ignomínia, evidentemente aproveitando as próprias as condições físicas em que se encontravam.

³⁴⁶ Díaz y Díaz, no entanto, nega a raspagem para escravos fugitivos e criminosos condenados.

³⁴⁷ Segundo Paratore (1953, 334), é preciso considerar que não apenas Licas e Trifena têm o sono agitado pela lembrança do inimigo, mas também Encólpio e Gitão.

mim até tua nave”.

Trifena até se arrepiou:

— “É como se a gente tivesse dormido junto — disse ela. Na verdade, a estátua de Netuno, que eu havia visto em Baías no pórtico de quatro colunas parecia dizer: “Você vai encontrar Gitão no navio de Licas”.»)

Na verdade não é a primeira vez que a superstição resulta em verdade no *Satíricon*, afinal não só esses sonhos se mostram efetivos como também o mau agouro do corte de cabelos se confirmará na forma temida de naufrágio: como já se viu, na *Cena Trimalchionis* também o aviso sobrenatural do canto do galo se revelaria seguro, pois tudo quanto se temia acontecer a partir da manifestação daquele animal ocorre de fato. Em virtude desses fatores, é possível tomar por uma ironia de Petrônio contra o epicurismo, em nível de criação, o seguinte discurso de Eumolpo, que refuta as premonições oníricas de Licas e Trifena:

— *Hinc scies — inquit Eumolpus — Epicurum esse hominem diuinum, qui eiusmodi ludibria facetissima ratione condemnat.*

(*Sat.*104.3: «— Por meio disso você saberá, que Epicuro é um homem divino— disse Eumolpo —, ele que, com sua lógica finíssima, condena enganos desse gênero.»)

Em segundo lugar, o trio é desmascarado graças à denúncia do passageiro que, com o estômago desarranjado, assistira àquela violação dos costumes náuticos:

Vnus forte ex uectoribus, qui acclinatus lateri nauis exonerabat stomachum nausea grauem, notauit sibi ad lunam tonsorem intempestiuo inhaerentem ministerio, execratusque omen, quod imitaretur naufragorum ultimum uotum, in cubile reiectus est.

(*Sat.*103.5: «Por acaso, um dos passageiros, que inclinado sobre a amurada do navio descarregava o estômago embrulhado pelo enjôo, notou ao luar o barbeiro trabalhando fora de hora e, tendo execrado o agouro que lembrava o último desejo dos naufragos, voltou para seu leito.»).

Notem-se no trecho acima o dado coprológico (*exonerabat stomachum nausea grauem*) e a transgressão ao senso comum, representado pelos tabus náuticos, (*tonsorem intempestiuo inhaerentem ministerio*), característicos do grotesco.

Ao desmascaramento do embuste segue o castigo violento e, com ele, o reconhecimento dos jovens. O primeiro a trair-se é Gitão:

Itaque ut tutela nauis expiaretur, placuit quadragenas utrique plagas imponi. Nulla ergo fit mora: aggrediuntur nos furentes nautae cum funibus, temptantque uilissimo sanguine Tutelam placare. 5 Et ego quidem tres plagas Spartana nobilitate concoxi. Ceterum Giton semel

ictus tam ualde exclamauit, ut Tryphaenae aures notissima uoce replet.

(Sat.105.4-5: «Assim, para que se expiasse a divindade tutelar do navio, decidi aplicar a cada um de nós quarenta chibatadas. Nada demora: marinheiros furiosos se aproximam de nós com cordas e tentam aplacar a divindade com o sangue mais infame. Eu mesmo agüentei três chibatadas com dignidade espartana. De resto, bastou um só golpe e Gitão gritou tão alto que encheu os ouvidos de Trifena com sua voz conhecidíssima.»).

Os termos com que se faz referência à punição são bastantes sombrios: *plagas, furentes, funibus, uilissimo sanguine, ictus*. Todavia é uma violência burlesca, pois é preciso ainda reparar na ironia de Encópio, que zomba de sua própria fraqueza: devendo sofrer quarenta chibatadas, três ele agüenta — e com dignidade espartana, o que contrasta não só com sua aparência efeminada (as sobrancelhas raspadas, por exemplo), como também com seu comportamento habitual. Todavia, apesar do escândalo, os expedientes de Gitão dão resultado positivo, como sempre, e ele não sofre mais que uma pancada, mesmo porque sua beleza deixava desarmados seus atacantes, apesar — repare-se no exagero — da cabeça e as sobrancelhas raspadas e as letras pintadas na fronte³⁴⁸. Aliás — o nome ratifica os traços da personagem — Trifena parece excitar-se com o estado da cabeça de Gitão:

Ceterum Tryphaena in gremio Gitonis posita modo implebat oculis pectus, interdum concinnabat spoliatum crinibus uultum.

(Sat.113.5: «De resto, Trifena aninhada no seio de Gitão, logo enchia de beijos seu peito, enquanto acariciava seu rosto despojado de pelos.»).

O reconhecimento de Encópio é uma cômica paródia do reconhecimento de Ulisses (*Odisséia*, 19.386) por meio da observação da cicatriz pela ama Euricléia:

Lichas, qui me optime nouerat, tanquam et ipse uocem audisset, accurrit et nec manus nec faciem meam considerauit, sed continuo ad inguina mea luminibus deflexis mouit officiosam manum, et: — Salue — inquit — Encolpi.

(Sat.105.9: «Licas, que me conhecia muito bem, como se ele próprio ouvisse a voz, acorreu e não considerou nem minhas mãos, nem meu rosto, mas com os olhos baixos moveu a mão diligente para a minha virilha e disse: — Oi, Encópio.»).

Mello (1985, 226) já admitia o impacto desse

³⁴⁸ Pouco mais adiante (Sat.105.9), Encópio confessa estar praticamente irreconhecível — pelo rosto — com o tratamento que recebera de Eumolpo.

reconhecimento como fonte de comicidade no *Satíricon*, atribuindo-a também ao automatismo do vício de Licas — *nec manus nec faciem meam consideravit* —, dir-se-ia exagerado, pois o reconhecimento é imediato. Por outro lado, há que se considerar o contraste grotesco contido nessa passagem e indicado pela oposição de termos corporais altos como *uocem*, *manus*, *faciem*, *luminibus* e o termo baixo, conclusivo, *inguina mea*.

Penso que essa passagem seja uma das que mais evidenciam no *Satíricon* a oposição de Petrônio à veneração da épica clássica³⁴⁹ como modelo produtor de literatura em sua época, tanto que o narrador Encópio comenta:

Miretur nunc aliquis Vlixis nutricem post uicessimum annum cicatricem inuenisse originis indicem, cum homo prudentissimus, confusis omnibus corporis orisque lineamentis, ad unicum fugitiui argumentum tam docte peruenerit.

(Sat.105.10: «Admire-se agora alguém de que a ama de Ulisses depois de vinte anos tivesse encontrado um sinal de suas origens, quando um homem prudentíssimo, confundidos todos os traços do corpo e do rosto, chegou tão sabiamente ao único indício que delatava o fugitivo.»).

Na verdade, com esse comentário irônico e cômico, ocorre uma sutil e ousada inversão de valores em relação à épica clássica, pois aqui é aparentemente o *Satíricon* que, supervalorizado assim, sanciona burlescamente o valor da *Odisséia*.

Na seqüência, o discurso com que Eumolpo tenta iludir a cólera de Licas é uma absoluta mentira, pleno de afirmações que contrastam com a realidade da situação e da natureza dos acusados, o que resulta em comicidade. Esse discurso invertido será pronta e logicamente refutado por Licas, ponto por ponto, num outro discurso, dessa vez desvalorizado pelo narrador, que também inverte os valores e o considera *iniquam declamationem* (Sat.107.12). Assim, no discurso de Eumolpo temos

— *Me, ut puto, hominem non ignotum elegerunt ad hoc officium legatum, petieruntque ut se reconciliarem aliquando amicissimis.*

(Sat.107.1: «— Eles escolheram a mim, homem não desconhecido, segundo imagino, para essa tarefa, e pediram que eu os reconciliasse com aqueles seus velhos amigos.»),

³⁴⁹ Como se verá oportunamente, outra passagem do *Satíricon* relacionará as partes sexuais de Encópio ao desempenho de um herói épico:

Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram. (Sat.129.1: «Morreu aquela parte do meu corpo pela qual eu era um Aquiles.»).

ao passo que, na verdade fora Eumolpo que propusera aquela saída que levava os jovens àquela situação e que o objetivo do disfarce não era outro senão a fuga do navio e daqueles que os perseguiam. O argumento seguinte é o de que os jovens não teriam embarcado por engano, mas dispostos à reconciliação:

— *Nisi forte putatis iuvenes casu in has plagas incidisse, cum omnis uector nihil prius quaerat, quam cuius se diligentiae credat.*

(Sat.107.2: «— A não ser que, por acaso pense que foi por acaso que esses jovens caíram neste navio, quando qualquer passageiro procura antes nada menos que saber à competência de quem ele entregou a si próprio.»),

e sabemos que nada disso se passou com Encólpio e Gitão, que aliás são descritos para Licas como pessoas respeitáveis:

— *Quid ultra petitis aut quid uultis? In conspectu uestro suplices iacent iuvenes ingenui, honesti, et quod utroque potentius est, familiaritate uobis aliquando coniuncti.*

(Sat.107.4-5: «— Que mais procura? Que quer mais? Sob o seu olhar tem súplices jovens bem nascidos, honrados, e o que mais importa, unidos a vocês outrora por laços de amizade.»).

Deve-se notar que a atitude suplicante dos jovens, que Eumolpo apresenta como fictícia, já fora tomada pelo próprio Encólpio:

Deinde ut effusus sudor utriusque spiritum reuocauit, comprehendi Eumolpi genua [...]

(Sat.101.2: «Depois, logo que um banho de suor chamou de volta a ambos, atirei-me aos joelhos de Eumolpo»)

Por fim, Eumolpo quer fazer crer que a encenação de que tomavam parte aquelas caricaturas de escravos fugidos eram a própria punição que os jovens deviam a Licas:

— *Si mehercules interuertissent pecuniam uestram, si fidem prodicione laesissent, satiari tamen potuissetis hac poena, quam uidetis. Seruitia ecce in frontibus cernitis et uultus ingenuos uoluntaria poenarum lege proscriptos.*

(Sat.107.6: «— Se, por Hércules, eles roubaram o seu dinheiro, se traíram sua confiança, vocês poderiam se saciar com essa punição que estão vendo. Eis a servidão na sua frente, vocês estão vendo, e também vocês vêem os rostos livres, condenados pela lei que os obriga a castigos a que eles se submetem voluntariamente.»).

Notável é que, sendo Eumolpo um poeta, assume o papel de advogado de defesa de Encólpio, e, mesmo com argumentos infundados, trava toda uma batalha retórica contra Licas, ao passo que, na verdade, Encólpio é que se deveria defender, pois desde o

início do *Satíricon* fora caracterizado como um estudante de retórica. Ao ser interpelado diretamente pelo acusador, não consegue articular sequer uma frase em sua própria defesa:

Obstupueram ego supplicii metu pauidus, nec qui in re manifestissima dicerem inueniebam, turbatus... et deformis praeter spoliati capitis dedecus superciliorum etiam aequalis cum fronte caluities, ut nihil nec facere deceret nec dicere.

(*Sat.*108.1: «Fiquei meio abobado, amedrontado com medo do suplício, eu que não encontrava o que dizer numa coisa tão manifesta. Eu estava confuso e disforme; além disso, a vergonha da cabeça espoliada das sobrancelhas se igualava à calvície da fronte, a ponto de que nada conviria fazer nem dizer»).

A figura de Encólpio, então, é o exemplo da degeneração de um homem, dir-se-ia impossível distinguir nele o ser humano do ser abjeto, tanto nele deliquêscera a fronteira que o separava do não-humano, informe:

Vt uero spongia uda facies plorantis detera est, et liquefactum per totum os atramentum omnia scilicet lineamenta fuliginea nube confudit [...]

(*Sat.*108.2: «Porém, quando me lavaram o rosto banhado em prantos, e a tinta dissolvida se espalhando por todo o rosto confundiu todos os traços com uma nuvem de fuligem [...]»),

e pode-se dizer, assim, que essa personagem aparece nesse episódio absolutamente deformada³⁵⁰, não só fisicamente mas também psicologicamente; na verdade, um misto dessas deformações concorrem para deixá-lo mudo: *nihil nec facere deceret nec dicere* (*Sat.*108.1).

Aos esforços diplomáticos de Eumolpo segue uma verdadeira batalha no barco de Licas, entre os partidários deste e o grupo de Eumolpo, ao qual se haviam juntado alguns reforços, não muito animadores, é bem verdade:

Aderat interpellanti mercenarius comes et unus alterque infirmissimus uector, solacia magis litis quam uirium auxilia.

(*Sat.*108.4: «Juntaram-se ao interpelante o empregado contratado e um outro passageiro, muito franzino; ambos eram mais um apoio moral da rixa que reforço.»).

A formação do grupo de Eumolpo é então risível: um velho³⁵¹ (Eumolpo), dois efeminados (Encólpio e Gitão), Córax (um *tonsor*, que tem algumas armas, incluindo a notável navalha sem gume) e o

³⁵⁰ Note-se que ainda Encólpio usará uma peruca para encobrir sua falta de cabelos.

³⁵¹ Como se sabe, devem ser tais as condições físicas de Eumolpo que ele se prestará, em Crotona, ao papel de um velho tolhido pelo reumatismo. Por exemplo, Eumolpo tem os cabelos grisalhos, como descreve o narrador em (*Sat.*83.7), *senex canus*.

indivíduo acima mencionado, *infirmisimus uector*. O grupo de Licas é melhor constituído, embora tenha *nudas manus* (Sat.108.8) pois conta com a *Tryphaenae familia* (Sat.108.8). Apesar de tudo, e inesperadamente, o grupo de Eumolpo é que vencerá, como teremos a oportunidade de verificar.

A confusão que se estabelece a bordo parece ser total, distinguindo-se o alterado estado de consciência de ambas as partes,

Nihilo minus tamen perseuerat dimicantium furor, illis pro ultione, nobis pro uita pugnantibus.

(Sat.108.9: «Pelo menos o furor dos combatentes persistia, uns lutando por vingança, nós pela vida.»),

e não faltando elementos de carnavalização como *clamor* ou *libidine perditorum*:

[...] *ac ne ancillarum quidem clamor aciem destituit, uno tantum gubernatore relicturum se nauis ministerium denuntiante, si non desinat rabies libidine perditorum collecta.*

(Sat.108.8: «No combate não falta a gritaria das escravas, enquanto o piloto, sozinho no seu posto, avisava que deixaria a direção do navio caso não cessasse o acesso de nervos provocado pela extravagância dos libertinos.»).

Essa batalha que, como lembra Díaz y Díaz (1984, 143, nota 02), é uma paródia da descrição histórica de um combate, tem também seu final carnavalizado, graças ao motivo — “clamorosa e grotesca ameaça”, lembra Paratore (1953, 46) — pelo qual se chega à paz:

Tunc fortissimus Giton ad uirilia sua admouit nouaculam infestam, minatus se ad scissurum tot miseriarum causam, inhibuitque Tryphaena tam grande facinus non dissimulata missione.

(Sat.108.11: «Então Gitão, bravíssimo, levou até suas virilhas uma navalha aberta, tendo ameaçado que estava disposto a cortar a causa de tantas infelicidades. Trifena impediu tão grande crime, sem esconder o perdão.»)

Nesse trecho, é preciso notar dois exageros: por um lado, *fortissimus Giton* contrasta com a natureza do adolescente (que gritara, por exemplo logo à primeira chibatada); por outro, *tam grande facinus* serve como uma maliciosa ironia, não só aos olhos de Trifena como também do narrador Encólpio.

Por outro lado, deve-se atentar no fato de que, se o pretexto que acaba com o combate é rebaixado, ele ao mesmo tempo aparece falseado, pois o instrumento com que Gitão — mestre na solução de

intricados problemas — ameaça cortar a própria genitália é a navalha de treino com a qual já nos havíamos deparado em *Sat.*94.12:

Saepius ego cultrum tonsorium super iugulum meum posui non magis me occisurus quam Giton, quod minabatur, facturus. Audacius tamen ille tragoediam implebat quia sciebat se illam habere nouaculam, quam iam sibi ceruicem praeciderat.

(*Sat.*108.11: «Muitas vezes eu pus meu pescoço à mercê daquela navalha não mais a fim de me cortar que Gitão, que ameaçava fazê-lo. No entanto, muito audaciosamente ele alimentava a tragédia, porque sabia ter aquela navalha com a qual já se degolara.»)

Portanto, vê-se que nessa batalha de motivos insensatos vence a inversão, na figura de Gitão e da navalha sem gume.

A essa encenação de Gitão seguem a trégua e o discurso de Trifena³⁵², no qual mais uma vez se pode verificar um significado ambivalente. Por um lado, pode-se entender o discurso mesmo de Trifena aos contendores; por outro, pode-se realizar a leitura de uma referência do autor, ainda que de modo sutil e num segundo plano, às relações entre o *Satíricon* e a literatura clássica, épica e trágica:

[...] *Non Troius heroe
hac in classe uehit decepti pignus Atridae,
nec Medea furens fraterno sanguine pugnat,
sed contemptus amor uires habet.* [...]

(*Sat.*108.14: «[...] Não transporta o herói troiano nesta esquadra um refém do átrida enganado, nem Medéia, enlouquecida, luta com o sangue fraterno, mas tem força um amor desprezado.[...]»).

Eumolpo aproveita essa situação e vai ditar as normas de um tratado de paz, que se acaba afigurando como um verdadeiro contrato de prostituição de Encópio e Gitão, que nele tomam parte como meros objetos de consumo e apreçados em cem e duzentos denários, respectivamente. A linguagem desse tratado se baseia na linguagem jurídica de forma geral, como por exemplo se pode ver pela expressão consagrada *ex tui animi sententia* (Cèbe, 196, 273), que abre os dois parágrafos do tratado. O caráter sério que essa linguagem impõe ao tratado contrasta evidentemente com a natureza dos negociantes e do objeto de negócio. Por fim, é preciso lembrar, com Cèbe (1966, 273, nota 06), que Eumolpo comicamente nada concede a seus adversários, mas apenas aos «perseguidos», o que na verdade rebaixa o patrão do navio e sua convidada,

³⁵² Segundo Cèbe (1966, 316-7), todo esse discurso de Trifena é uma colagem de vários trechos da *Eneida*: (5.670-2; 8.115 ss.; 9.140; 11.100 ss.).

e encerra de uma vez essa parte, ligando esse contrato burlesco ao fim de uma batalha, também burlesca. Todavia, se com a força de sua palavra Eumolpo pune Licas e Trifena, o mesmo fará — ainda que embriagado — com Encólpio e Gitão, de quem zomba com um poema acerca da calvície³⁵³ (Sat.109.9-10). Aliás, a zombaria de Eumolpo é muito temida por Encólpio, como ele mesmo declara:

Me nihil magis pudebat, quam ne Eumolpus sensisset quidquid illud, et homo dicacissimus carminibus uindicaret.

(Sat.113.12: «Nada me incomodava mais que se Eumolpo percebesse alguma coisa e, gozador como era, desfornasse com poemas.

A fim de sanar a perda dos cabelos de Gitão, uma escrava acorre não só com uma peruca de sua senhora — saliente-se o acessório feminino usado por um homem — mas também com sobrancelhas postiças, com que se reconstitui sua beleza. Todavia, é possível haver uma ambigüidade no termo *uerum Gitona* (Sat.110.3): afinal, o verdadeiro Gitão era aquele ser efeminado, de peruca? Também Encólpio, que a um só tempo estava contente por Gitão, mas triste por sua situação, será socorrido em sua fealdade (Sat.110.4: *deformitate*), aliás em grau máximo (Sat.110.4: *tralaticia deformitate, insignitum*) e se envaidecerá de sua peruca loura³⁵⁴. Assim, como não há qualquer referência a que o rosto dos jovens tivessem sido lavados, pode-se fazer idéia de sua aparência grotesca; Gitão ainda com o rosto marcado como o de um escravo fugitivo e portando peruca e sobrancelhas postiças; Encólpio, com o rosto todo manchado, sem sobrancelhas e orgulhoso de sua peruca loura. A carnavalização desta cena me parece evidente, e o corpo grotesco aqui parece cumprir um papel da maior importância, com a junção de diversos elementos incompatíveis, como a atração final de Trifena por Gitão, no estado em que ele se encontrava, e a satisfação de Encólpio por uma peruca, tudo isso contrastando com a afirmação inicial de Eumolpo, em Sat.107.3, de que eram homens livres (*liberos homines*), amicíssimos dos patrões do navio (Sat.107.1).

³⁵³ Segundo Díaz y Díaz (1984, 145, nota 03), "o tema desses poemas, aqui motejados, corresponde ao tópico dos poemas em honra das cabeleiras, muito utilizado por poetas e alunos de retórica; elementos desse tipo também aparecem em Propércio e em Ovídio".

³⁵⁴ Santidrián (1987, 169, nota 1) lembra que as perucas loiras eram exclusivas das cortesãs.

Prosseguindo em sua zombaria, o *dicacissimus* Eumolpo brindará a todos com uma história que, segundo o entendimento do narrador Encólpio, versava sobre a inconstância feminina — *multa in muliebrem leuitatem coepit iactare* (Sat.110.6).

Antes de passar a reproduzir o conto do velho poetastro, o narrador faz um breve comentário que apresenta muita afinidade com a leitura que venho propondo acerca do significado genérico do *Satíricon*:

nullamque esse feminam tam pudicam, quae non peregrina libidine usque ad furorem auerteretur. Nec se tragoedias ueteres curare aut nomina saeculis nota, sed rem sua memoria factam, quam expositurum se esse, si uellemus audire.

(Sat.110.8: «mulher alguma existia tão virtuosa que uma nova paixão não a levasse à loucura. E não cuidava em velhas tragédias ou nomes há séculos conhecidos, mas era uma história impressa em sua memória que ele iria contar se quiséssemos ouvir.»)

É preciso reparar na relação disjuntiva que se tece entre a literatura clássica (*tragoedias ueteres [...] aut nomina saeculis nota*) e a literatura que propõe (*rem sua memoria factam*), isto é, não era preciso lançar mão dos velhos modelos para que se pudesse transpor a realidade para a literatura, tanto que Eumolpo não vai buscar sua matéria na literatura, mas na memória. Literariamente, portanto, o conto não tem estatuto literário; eis aí o paradoxo que ajuda a entender a paródia de Dido — como veremos adiante —, que na *Eneida* se suicida; no *Satíricon*, seu equivalente agirá de outra forma. Na verdade, a diversificada reação dos ouvintes que veremos ocorrer ao término da narrativa, nada nos impede de dizer que toda essa experiência poderia estar plena de sucesso. Aliás, se Eumolpo é um péssimo poeta, acostumado a ser apedrejado quando recita os seus versos, suas narrativas em prosa são exemplos de admirável concisão.

Na verdade, esse conto vem sendo apontado pela crítica³⁵⁵ não só como um motejo ao convencionalismo moral em que se baseava o romance grego, com especial enfoque à fidelidade e castidade ideal da heroína novelesca, mas notadamente — e creio que na origem de

³⁵⁵ Vejam-se a respeito, e.g., Collignon (1892, 123-6), Paratore (1933, 351-66), Cèbe (1966, 317-8), Sullivan (1968, 219), Walsh (1970, 13 e nota 02), Rastier (1971, 1026), Campuzano, (1984, 185; 201, etc.), entre outros.

tudo — como uma paródia, num conto milesiano, dos amores épicos de Dido e Enéias, o que justificaria seu início solenizado, a despeito do conteúdo burlesco do conto, recurso do qual já se utilizara na *Cena Trimalchionis*³⁵⁶:

*Conuersis igitur omnium in se uultibus auribusque sic orsus est*³⁵⁷

(*Sat.*110.5: «Voltados, então, para ele os rostos e a atenção de todos, assim começou»).

Penso que Petrônio esteja golpeando duramente a literatura clássica: afinal, qual fora o destino de Dido, ao guardar-se por tanto tempo segundo a memória de Siqueu e entregar-se finalmente ao herói troiano? A fidelidade ideal de Dido, que lhe garante a profundidade e a elevação de sua vida, lhe é fatal, ao passo que a fidelidade circunstancial da Matrona de Éfeso — exemplo da inutilidade da resistência ao instinto natural triunfante³⁵⁸ — permite-lhe o renascimento e a felicidade (cf. Paratore, 1933, 352). Merecem destaque ainda, como veremos, a participação paródica da escrava da matrona, contrafação da figura de Ana, e o final violentamente cômico que se contrapõe evidentemente com o triste e lírico final do Canto IV da *Eneida*.

De maneira geral, pode-se identificar o grotesco nessa passagem tomando-se por base os vários efeitos que se obtém com ela, que vão da comicidade à indignação, talvez passando pela gravidade, percebidos já por meio da reação dos ouvintes do conto (os marinheiros, Trifena e Licas), já por uma possível leitura em segundo plano, que aqui será proposta.

Para fazer rir, Petrônio paradoxalmente emprega a morte, a traição, a infâmia, entre outros recursos; a indignação depende de fatores externos, isto é, pela situação dos próprios ouvintes de Eumolpo, em particular a situação de marido enganado de Licas. De qualquer forma, toda leitura desse conto singular só poderá estar fundamentada na

³⁵⁶ Nicerote, ao encetar sua história de lobisomem, recebe do narrador um auxílio clássico, colhido da literatura épica:

Haec ubi dicta dedit

talem fabulam exorsus est [...] (Sat.61.5).

³⁵⁷ Ernout (1950, 120, nota 01) aproxima essa passagem de *Eneida* 2.1-2.

³⁵⁸ Volto a lembrar as palavras de Eumolpo:

nec se tragoedias ueteres curare aut nomina saeculis nota, sed rem memoria factam (Sat.110.8).

percepção do contraste entre uma fidelidade caracterizada como hiperbólica e a sua violação, extravagante exemplo de paixão insana.

Na verdade, o ambiente em que se conta essa história já se encontrava de certa forma livre dos constrangimentos iniciais do episódio: acertara-se o tratado de paz, Encólpio e Gitão haviam ganho perucas, Trifena estava feliz com a beleza de Gitão. Licas, recalcitrante, só posteriormente perderia o cenho carregado (*Sat.113.10: nec domini supercilium induebat*). Por sua vez, Eumolpo, que advogara a causa dos jovens, parecia muito satisfeito, e vinha recitando poemas escarninhos acerca da calvície, levado pelo estado dos jovens (*Sat.109.8: dicta in caluos stigmatosque*), e passaria a contar essa história cuja temática seria a inconstância das mulheres, estimulado pela lembrança do adultério de Hedile (*Sat.113.3*), causa da desavença entre Licas e Encólpio, e pela própria natureza de Trifena (*Sat.101.5: uoluptatis causa huc atque illuc uectatur*):

ne sileret sine fabulis hilaritas, multa in muliebrem coepit iactare [...]

(*Sat.110.6: «para que a alegria não silenciasse por falta de histórias, começou a contar muitos casos contra a mulher [...]»*).

Os efeitos de comicidade, gravidade, indignação obtidos a partir de um mesmo objeto e que se alcançam nessa passagem são típicos do grotesco. Então, quando Eumolpo anuncia que vai contar uma história baseada na inconstância das mulheres, há duas expectativas: por um lado há a expectativa dos ouvintes, que esperam divertir-se³⁵⁹; por outro lado, há a expectativa do leitor habituado a Petrónio e que pode esperar algo mais nas entrelinhas, quase sempre o contraponto da leitura mais superficial.

A apresentação da viúva como a mais virtuosa das mulheres e a afirmação vigorosa do juramento de fidelidade da matrona é, para Rastier (1971, 1045), um meio de que se serve Petrónio para impingir uma pista falsa ao leitor, a fim de causar a surpresa contida no final. Todavia, de acordo com a perspectiva grotesca deste episódio, acredito, como se verá pelo conjunto de minha interpretação, que essa pista seja também uma «falsa pista falsa». Uma vez que tudo é relativizado, como mostram as várias

³⁵⁹ Frustrada essa expectativa, Licas se enche de indignação.

maneiras de os ouvintes reagirem ao conto, penso que, pelo caráter tradicional desse tipo de narração, espera-se que esse estatuto de «virtude máxima» seja completamente conspurcado até o final da história. Tudo leva a crer que esse seja realmente o objetivo da história, e talvez o seja mesmo por parte de Eumolpo, mas o resultado a que chega Petrónio pode ser completamente outro, e, pela sutileza dos detalhes contraditórios com que constrói esse trecho, ele frustra no leitor essa perspectiva. “Que impressão mais triste da existência aquela que deixa esse conto cruel e estranho [...]”, afirma Rastier (1971, 1026), mas creio que esse conto possa ter curiosamente umas poucas passagens em que se encontra — ainda que remotamente — algum traço positivo da realidade humana espelhada pelo *Satíricon*. Segundo Rastier (1971, 1047), “no texto de Petrónio não se trata de negar a moral tradicional, antes rir às suas custas — o que é ainda uma forma de afirmá-la, e o que é a grande competência de todas as histórias licenciosas, de todos os contos *imorais*”; todavia, não podemos nos esquecer de que é o riso dos marinheiros que aparece como necessariamente existente, o único efetivamente afirmado, pois nem Trifena nem Licas reagem desse modo:

*Risus excepere fabulam nautae, et erubescere non mediocriter
Tryphaena uultumque suum super ceruicem Gitonis amabiliter ponente.
2 At non Licas risit, sed iratum commouens caput:
— Si iustus — inquit — imperator fuisset, debuit patris familiae corpus
in monumentum referre, mulierem affligere cruci.*

(*Sat.*113.1-2: «Os marinheiros receberam o conto com risadas, e Trifena, enrubescendo bastante, ternamente apoiou seu rosto sobre o ombro de Gitão. Mas Licas não riu, e meneando a cabeça disse irado: — Se o governador tivesse sido justo, deveria ter devolvido o corpo do marido à cripta e crucificado a mulher.»).

Então, se o riso é só da audiência de Eumolpo, e apenas de uma parte dela, por que não acreditar que o leitor do *Satíricon* possa esboçar outra reação, ainda diferente dessas todas? O riso que sanciona a moral tradicional e permite perpetuar certos julgamentos de valor certamente está presente, e é representado pelo próprio narrador do conto, Eumolpo, e os marinheiros — que, ouvintes³⁶⁰, não passam de uma primeira leitura superficial e não podem atingir a imersão total na realidade implicada pelo conto —, mas Petrónio parece ir além e estimula a reflexão, função que

³⁶⁰ Na questão da reflexão, influenciará a questão do nível social, como já vimos na *Cena Trimalchionis*?

cumprimento cabalmente, já que deixa a questão em aberto, pois não apresenta qualquer juízo de valor em que se possa confiar como o paradigmático nessa situação.

Quanto à questão da avaliação eufórica dos atos da matrona, não penso que se possa desprezar o julgamento da sociedade com seus próprios valores e instrumentos acerca do que faz essa mulher ao anuir às necessidades corporais ao mesmo tempo que passa a obedecer as sugestões de comportamento da sociedade. Na verdade a matrona deixa de observar certas peculiaridades, fato que se pode atribuir ao seu caráter excêntrico, excessivo. Segundo Boldrini (1988, 313 e nota 48), o marido, depois de morto, sofre as sevícias materiais e morais da parte de quem deve cuidar de sua integridade e também de sua memória. Por um lado, perdida a vida, perde também a dignidade, com o que se pode considerar a atitude da matrona como verdadeiro adultério³⁶¹. A matrona incorre na infração da *turbatio sanguinis*, que os romanos procuravam evitar guardando um período de dez meses antes de autorizar uma viúva a casar-se novamente, o que afastaria a possibilidade de que uma gravidez do antigo marido estivesse em curso. Também, não existe a sanção social do casamento para que a matrona se habilite a novas relações sexuais. Materialmente, por outro lado, se o suplício da cruz é infamante (como por exemplo lembra Prieur, 1986, 19), e então agrava o ato da matrona, pior ainda é o fato de ela levar o corpo do marido do túmulo à cruz, com o que perpetra a exumação de um cadáver, crime grave na antigüidade (Rastier, 1971, 1046).

Nesse trecho, todavia, penso que literariamente — Eumolpo afirmara: não se trata de literatura, mas fato ocorrido (Saf.110.8) — contrasta com esses danos toda a sua carnavalização, que considero seja positiva porque a matrona, ao entregar o corpo do finado marido à cruz — “a vida de um homem deve ter mais valor que o devido a um morto” (Rastier, 1971, 1046) — na verdade está renascendo com muita força

³⁶¹ Boldrini (1988, 313) lembra ainda da interdição da mulher romana em relação ao vinho, cuja transgressão equivaleria a um adultério.

para a vida, e mais que isso, preservando também a vida daquele a quem agora acreditava dever fidelidade, claro, de acordo com seu rígido padrão de fidelidade — ou talvez devêssemos considerá-la até mesmo maníaca pela obstinação por essa virtude? — absolutamente de acordo com os padrões sociais, exigidos pelos familiares e pelos magistrados, e cumpridos à risca, mas exageradamente, por essa mulher notável e dada a excessos. Assim, se Petrônio apresenta as transgressões da matrona como “um triunfo da natureza e da vida”, então elas são positivas e Petrônio não poderia fugir a essa mesma avaliação, pois socialmente “tudo o que a viúva faz é mau, criminoso mesmo, para os contemporâneos de Petrônio aos quais o texto é destinado”, mas humanamente é possível ainda entender que existe uma transgressão à ordem natural, ao princípio da conservação da vida com o «querer morrer de fome», o que se deveria evitar a todo custo. O mal não é condenado abertamente, e Petrônio urde as atenuantes entre a resistência da viúva, a eloquência e a graça do soldado e a influência da escrava e não fornece indícios intrínsecos de uma punição, pois além do espanto do povo (*Sat.112.8: populus miratus est*) não fica conhecida qualquer outra reação de elementos internos do conto. Ora, Petrônio substitui essa reação e a punição pela reação dos ouvintes de Eumolpo e essas reações “não são unânimes, cada um julga segundo seu temperamento e a moral tradicional é defendida por uma personagem que é aliás altamente ridícula e perfeitamente imoral” (cf. Rastier, 1971, 1046-7), isto é, Licas.

Na verdade, é preciso entender que Petrônio constrói uma ambivalência fundamental no conto, pois a suposta traição ao marido significa ao mesmo tempo a fidelidade ao amante. Então, se o conto versa sobre a *muliebrem leuitatem* (*Sat.110.6*), o que se conta, inversamente ao que teriam pensado os ouvintes³⁶² de Eumolpo, pode-se também considerar que apenas ratifica a constância extraordinária dessa mulher, pois a matrona em momento algum deixa de ser fiel; o que se dá é que o objeto da

³⁶² Mesmo que a mulher tivesse sucumbido aos seus desejos sem contudo apresentar as provas da extraordinária fidelidade de que era capaz ao companheiro, estaria cedendo exatamente aos esforços da sociedade, que a estaria paradoxalmente condenando.

fidelidade se transfere do marido — saliente-se: um cadáver — para o amante. Dadas as características da Matrona, penso que a entrega do corpo do marido falecido à cruz equivalha a uma prova definitiva da escolha de um novo companheiro, desta vez o soldado. Nesse ato ela salienta:

— *Ne istud — inquit — dii sinant, ut eodem tempore duorum mihi carissimorum hominum duo funera spectem.*

(Sat.112.7: «— Não permitam os deuses — disse ela — que eu assista ao mesmo tempo aos dois funerais dos meus dois homens mais queridos.»)

E essa transferência ocorre segundo os próprios mandamentos e desejos da sociedade — pais, parentes, magistrados, escrava, soldado —, como em mais de um momento se pode ver no conto:

Sic afflictantem se ac mortem inedia persequentem non parentes potuerunt abducere, non propinqui; magistratus ultimo repulsi abierunt [...]

(Sat.111.3: «Assim, nem os pais nem os amigos puderam demover sua aflição ou sua decisão de morrer de fome; os magistrados, por fim, despedidos, se afastaram [...]);

[Miles] attulit in monumentum cenulam suam, coepitque hortari lugentem ne perseueraret in dolore superuacuo, ac nihil profuturo gemitu pectus diduceret: omnium eundem esse exitum sed et idem domicilium, et cetera quibus exulceratae mentes ad sanitatem reuocantur.

(Sat.111.8: «[O soldado] levou à cripta sua pequena ração e passou a exortar a mulher inconsolável a que não persistisse numa dor vã, e que livrasse seu peito de um gemido que de nada valia: disse que todos tinham o mesmo fim e a mesma morada, e as outras coisas com que os espíritos ofendidos devolvidos à sanidade»);

*[Ancilla] expugnare dominae pertinaciam coepit et:
— Quid proderit — inquit — hoc tibi si soluta inedia fueris, si te uiuam sepelieris, si antequam fata poscant, indemnatum spiritum effuderis?
Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?*

(Sat.111.10-12: «[A escrava] começou a atacar a pertinácia da patroa dizendo:

— De que adiantará isso para a senhora se for morrer de fome, se a senhora se sepultar viva, se antes que o destino ordene, a senhora entregar seu espírito inocente?

Crês que o percebam as cinzas
ou os Manes dos sepulcros?»)

Se é certo que, segundo Paratore (1933, 352-3), a ironia de Petrônio nesse conto revela um triste escárnio sobre a fragilidade da natureza humana, sobre sua desmesurada corruptibilidade, não é menos certo ver também nesse conto que a realidade cinzenta, contraditória, inexpressiva da vida cotidiana (cf. Paratore, 1933, 359) pode levar o ser humano a erros de avaliação, caso essa mesma realidade esteja

impregnada de elementos literários, ou nessa avaliação não se considerar os interesses de quem avalia.

Assim, penso que podemos considerar grotesco o conto da Matrona de Éfeso em razão da pluralidade de interpretações a que resiste, em leituras que se contradizem ao mesmo tempo que se completam e que aparentemente se justificam sem contudo encontrar no próprio texto qualquer elemento definitivo em que se apoiar com segurança. E, com elementos de estranhamento que contribuem para emaranhar ainda mais essas leituras, o grotesco acrescenta diversas características particulares ao conto, e que passo a examinar por intermédio de uma leitura contínua do texto.

Pode-se detectar diversos elementos capazes de configurar o grotesco nessa passagem. Em primeiro lugar, a protagonista da história tem hiperbolizada sua característica principal, qual seja, a fidelidade, o que a tornava uma mulher excêntrica e a levava, de certa forma, a perder um pouco de sua humanidade, tornando-se praticamente um objeto de curiosidade de outras mulheres:

Matrona quaedam Ephesi tam notae erat pudicitiae, ut uicinarum quoque gentium feminas ad spectaculum sui euocaret.

(Sat.111.1: «Certa matrona de Éfeso era de tão conhecida virtude que atraía até mesmo mulheres de lugares vizinhos para vê-la.»)

Essas características excêntricas e exageradas a compelem a uma primeira transgressão ao senso comum, esta contudo não culpável:

Haec ergo cum uirum extulisset, non contenta uulgari more funus passis prosequi crinibus aut nudatum pectus in conspectu frequentiae plangere, in conditorium etiam prosecuta est defunctum, positumque in hypogaeo Graeco more corpus custodire ac flere totis noctibus diebusque coepit.

(Sat.111.2: «Ela, ao morrer o marido, não satisfeita com o meio habitual de acompanhar o funeral com os cabelos desgrenhados ou diante do povo golpear o próprio peito desnudado, seguiu o defunto até a cripta e, depositado o corpo no hipogeu segundo o costume grego, passou a velá-lo e a chorar dia e noite.»).

Acompanhava-a sua *fidissima ancilla*

(Sat.111.4), o que me faz pensar que também o marido fora homem valoroso, considerando que tivesse merecido a abnegação dessas mulheres tão próximas. Assim, julgo que a crucificação de ladrões ao lado da cripta onde

se velava o marido da matrona constitui uma justaposição de opostos, já pela qualidade das vítimas (*pater familiae* e *latrones*), já por quem os velava (*matrona* e *milites*), já pelo ato (*funus* e *crux*):

[...] *imperator prouvinciae latrones iussit crucibus affigi secundum illam casulam, in qua recens cadaver matrona deflebat.*

(Sat.111.5: «[...] o governador da província mandou crucificar uns ladrões perto daquele abrigo em que a matrona chorava o recente cadáver.»)

No primeiro contato que o soldado tem com a matrona, deve-se salientar a presença de uma antítese, que outra vez por meio da justaposição de opostos colocava a mulher numa nova perspectiva extravagante:

Descendit igitur in conditorium, uisique pulcherrima muliere, primo quasi quodam monstro infernisque imaginibus turbatus substitit.

(Sat.111.7: «Desceu portanto à cripta e, tendo visto aquela belíssima mulher, embora perturbado como se fossem um monstro e aparições infernais, permaneceu no lugar.»)

A matrona, portanto, além de virtuosa — disso não sabia ainda o soldado —, era extremamente bela, como revela o superlativo *pulcherrima*. Assim, parece haver nova justaposição de contrários sob os olhos do soldado, isto é, a presença de uma belíssima mulher, toda maltratada, ao lado de um cadáver. Essa justaposição será evidenciada não só pelo discurso da escrava:

Ipsam te iacentis corpus admonere debet, ut uiuas.

(Sat.111.12: «O próprio corpo do defunto deve adverti-la a que a senhora viva.»),

como também pelo discurso do narrador, mesmo quando o soldado já vencera a resistência da matrona:

[...] *putasset expirasse super corpus uiri pudicissimam uxorem.*

(Sat.112.3: «[...] pensasse que a esposa virtuosíssima tivesse expirado sobre o corpo do homem.»).

O trecho citado acima é pontilhado de contrastes implícitos e irônicos, já que, dentro da cripta — *praeclusis uidelicet conditorii foribus* (Sat.112.3) —, estaria ocorrendo justamente o contrário do afirmado no texto. Assim, poderíamos estabelecer um pequeno quadro dessas oposições implícitas:

<i>expirasse</i> ³⁶³	<i>uiuere, liberis dare operam, futuere</i>
<i>super corpus uiri</i> ³⁶⁴	<i>sub corpore militis</i>
<i>pudicissimam</i>	<i>dissoluta, impudica</i>
<i>uxorem</i>	<i>amica</i>

É preciso ver que corresponde a essas justaposições entre a mulher e o marido, a justaposição do marido e do soldado, quase ao fim do conto, o que levará a matrona àquela solução extremada — e que torna especial esta história — e os colocará em extremos opostos, completando a separação natural que desde o início era preciso haver entre os dois homens:

*Commodaret illa perituro locum, et fatale conditorium familiari ac uiro faceret. Mulier non minus misericors quam pudica:
— Ne istud — inquit — dii sinant, ut eodem tempore duorum mihi carissimorum hominum duo funera spectem. Malo mortuum impendere quam uiuum occidere.*

(*Sat.*112.6: «Ela que arrumasse um lugar para aquele que morreria em breve, e fizesse uma cripta fatal para o marido e para o amante. A mulher, não menos misericordiosa que virtuosa disse:
— Não permitam os deuses que eu assista ao mesmo tempo aos dois funerais dos meus dois homens mais queridos. Prefiro pendurar o morto a matar o vivo»)

A primeira a capitular sob o peso das necessidades corporais é a *fidissima*³⁶⁵ *ancilla*, como já se disse, paródia de Ana. Tão logo isso se dá, ela passa a exortar sua patroa a desistir da loucura que empreendera, como fizera Ana com Dido, acerca de Enéias. Como observa Peterlini (1994, 25), “o autor, culto, insere ainda parodicamente passagens sublimes da Eneida, v.g., em textos que a tradição ética e clássica romana consideraria indignos”. Assim, Petrónio introduz no discurso da escrava as palavras de Ana (*En.*4.34):

Id cinerem aut manes credis sentire sepultos?

(*Sat.*111.12: «Crês que o percebam as cinzas ou os Manes dos sepulcros?»).

Interessa aqui observar que, como uma espécie

³⁶³ Acredito que haja aqui uma alusão ao estertor do ato sexual.

³⁶⁴ Com o termo *uiri* não é absolutamente necessário entender «marido», mas simplesmente «homem», o que abre a possibilidade de pensar no soldado, também (cf. *uiro*, *Sat.* 112.6).

³⁶⁵ A forma de superlativo desse adjetivo sugere que jamais poderia capitular antes que a patroa.

de rebaixamento da personagem épica, que na *Eneida* é irmã da protagonista, no *Satíricon* temos como conselheira uma escrava. Callebat (1974, 299), ainda tocando na questão do rebaixamento, lembra o processo pelo qual as palavras de Ana chegam até o leitor do *Satíricon*: «Encólpio *reproduz* as palavras de Eumolpo que *reproduz* as palavras da escrava que *reproduz* as palavras de Vergílio que *reproduz* as palavras de Ana». Também, sabe-se do papel de Ana como projeção de Dido na *Eneida*, segundo ensina Costa (1978, 66-80, sobretudo à p. 69): “[...] o coração de Ana, se é amigo, não é forte, não é desapaixonado, simplesmente porque o coração de Ana é uma projeção do próprio coração de Elissa”. No *Satíricon* a escrava pode bem ser uma projeção da matrona, como se pode entender pelas palavras daquela que a patroa segue perfeitamente, bem assim pelas atitudes iguais, como se pode ver neste trecho:

*Itaque mulier aliquot dierum abstinentia sicca passa est frangi
pertinaciam suam, nec minus avidè replevit se cibo quam ancilla, quae
prior uicta est.*

(Sat.111.13: «Assim, a mulher, combatida pela abstinência de alguns dias, consentiu pôr termo à sua pertinácia e, não menos avidamente que a escrava, que havia capitulado antes, fartou-se da comida.»).

É interessante notar que, se a matrona era hiperbolicamente casta, então a transgressão dessa castidade é igualmente exagerada, e os instrumentos para se obter seus favores também deveriam sê-lo. No entanto, eis o paradoxo: um soldado desconhecido, que praticamente nada poderia oferecer-lhe, vence sua legendária *pudicitia*, levando-lhe a sua escassa ração de comida e vinho — *cenulam suam* (Sat.111.8), saliente-se o diminutivo: certamente não eram néctar e ambrosia —, capaz de vencer a *fidissima ancilla* pelo odor da bebida — *uini certe ab eo odore* (Sat.111.10) — e a pertinácia da matrona, que da mesma forma que a escrava, farta-se da comida do soldado. Mas, nesta altura do conto, cumpre observar também, que, se a matrona era uma mulher especial, o soldado não o era menos, pelo menos em relação à sua categoria de personagem. É que, para seduzir uma matrona tão célebre, não poderia aparecer qualquer tipo de homem; seria preciso um soldado para enfrentar aquela verdadeira batalha, tanto que o narrador Eumolpo emprega o termo *victor miles* para referir-se a

ele na aquiescência da matrona. Rastier (1971, 1049) assinala outras metáforas militares ligadas ao soldado: *non recessit tamen miles* (Sat.111.10) e *pudicitiam egressus est* (Sat.112.1), que Ernout (1950, 122 e 123) respectivamente traduz por «*le soldat ne battit pas en retraite*» e «*notre militaire entreprit alors le siège de sa vertu*». Como lembra Herrmann (1927, 51), esse soldado não é brutal ou fanfarrão, nem tem qualquer semelhança com o tipo tradicional do militar típico. A essa quase inversão muito apropriada, pode-se acrescentar que o *miles* é de uma inusitada delicadeza, pois oferece suas parcas provisões às mulheres que se encontravam na tumba,

[...] *attulit in monumentum cenulam suam* [...]

(Sat.111.8: «[...] levou à cripta sua pequena ração [...]»),

obtém tudo o que pode para presentear a matrona, mesmo depois de alcançado seu intento,

Ceterum delectatus miles et forma mulieris et secreto, quicquid boni per facutates poterat, coemebat et prima statim nocte in monumentum ferebat.

(Sat.112.4: «De resto, o soldado, fascinado não só pela beleza da mulher como também pelo segredo, qualquer coisa de bom que podia com seus recursos comprava e, logo à noitinha, levava à cripta.»),

e, se conquista a matrona, não recorre jamais à força, senão às palavras bem arranjadas³⁶⁶,

Nec [...] infacundus iuuenis castae uidebatur

(Sat.112.2: «Para a casta mulher, ao jovem não parecia faltar o talento da palavra»),

e ao paciente exercício da sedução:

Quibus blanditiis impetrauerat miles ut matrona uellet uiuere, isdem etiam pudicitiam eius aggressus est.

(Sat.112.1: «Com essas delicadezas o soldado conseguira que a matrona quisesse viver, e com elas mesmas atacou sua virtude.»).

No final do conto, a matrona ratificará seus traços de mulher dada a extremos³⁶⁷, e levará o corpo do marido à cruz,

³⁶⁶ Segundo Herrmann (1927, 51), as personagens de «A Matrona de Éfeso» não só são loquazes como também eloqüentes. Para Boldrini (1988, 322), a escrava faz uso de um colóquio épico para fazer com que sua *domina* supere o desejo do auto-aniquilamento.

³⁶⁷ Curiosamente, os excessos demandam pouca energia, pois a matrona e a escrava ficam cinco dias sem comer e beber, só voltando a fazê-lo por intermédio do soldado, que lhes fornece suas provisões. Então, durante os três amorosos dias restantes até a fixação do marido à cruz, *miles*, *matrona* e *ancilla* passaram com a mísera porção que cabia ao militar.

rebaixando sua memória ao mais baixo nível, não só pelo ato infamante reservado aos escravos e aos piores criminosos, como também por uma redução a valores exclusivamente materiais do corpo daquele que lhe fora tão querido. Schmeling (1991, 356) parece ter tocado essa redução ao perceber a ambigüidade do verbo *impendere* (sat112.7), cujo significado estaria entre «pendurar» (lat. *impendeo*) e «pagar» (lat. *impendo*). Ligado a essa idéia, é preciso ver ainda que o lugar onde o corpo do marido estava depositado e de onde foi retirado para ser crucificado é chamado de *arca* (Sat.112.8), termo também ambíguo, uma vez que ao lado de significar «caixão, sarcófago» pode ainda significar «cofre». Assim, com o corpo do marido, a matrona teria pago a liberdade e mesmo a vida de seu novo amante.

E, num rebaixamento total e praticamente resumindo as sevícias que sofrera o corpo do marido, o conto se fecha com *posteroque die populus miratus est qua ratione mortuus isset in cruce*. (Sat.112.8), cujo significado encerra uma ambigüidade, baseada na expressão *isset in cruce*: por um lado temos uma primeira leitura, «o povo se admirou com a razão por que o morto tinha ido parar na cruz»; por outro lado, considerando a injúria — *i in cruce* — contida nessa expressão (Rastier, 1971,1044), é possível uma segunda leitura, «o povo se admirou com a razão por que o morto tinha se estrepado». É claro que emprego nesta tradução um termo eufemístico.

Assim, é possível ver neste conto a presença do grotesco, já em termos isolados como o sarcasmo, a comicidade violenta, já nas diversas passagens que indicam as transgressões que se operam, já nas situações absurdas e obscenas como as da tentativa sedução da viúva em plena cripta, da anuência facílima da viúva tão casta, do sacrílego relacionamento sexual na presença do cadáver, da infame solução final.

Na seqüência do episódio, embora Licas tenha reagido de forma indignada ao conto narrado por Eumolpo, parece que de fato haviam serenado os ânimos, e os pares se juntavam: Licas procurava Encólpio

In partem uoluptatis temptabat admitti, nec domini supercilium induebat, sed amici quaerebat obsequium.

(Sat.113.10: «[Licas] tentava ser aceito a fim de partilhar de nosso prazer, e não levava o sobrolho de patrão, mas buscava a recompensa do amante.»),

e Trifena se aproximava ainda mais de Gitão:

Ceterum Tryphaena in gremio Gitonis posita modo implebat osculis pectus, interdum concinnabat spoliatum crinibus uultum.

(Sat.113.5: «De resto, Trifena aninhada no seio de Gitão, logo enchia de beijos seu peito, enquanto acariciava seu rosto despojado de pelos.»).

Essa aproximação exacerbava os ciúmes de Encólpio, e tornava mais evidente seu caráter exageradamente trágico

Ego maestus et impatiens foederis noui non cibum, non potionem capiebam, sed obliquis trucibusque oculis utrumque spectabam.

(Sat.113.7: «Eu triste e impaciente com o novo tratado não comia nem bebia, mas com olhares oblíquos e carrancudos observava um e outro.»)

e sua ambigüidade em relação ao sexo:

Nec tamen adhuc sciebam utrum magis puero irascerer, quod amicam mihi auferet, an amicae, quod puerum corrumperet.

(Sat.113.7: «E no entanto eu não sabia ainda se me zangava mais com o rapaz porque me tirara a amante, ou se com a amante, por que corrompera o rapaz.»).

O sentimento que Encólpio alega é tão intenso que, em seu exagero, compara-o a uma aviltante escravidão (Sat.113.7: *captiuitate*). Assim, escravidão e ambigüidade sexual serão aspectos salientados por uma das escravas de Trifena:

Si quid ingenui sanguinis habes, non pluris illam facies, quam scortum. Si uir fueris, non ibis ad spintriam.

(Sat.113.11: «Se um pouco de sangue livre você tem, não vai fazer dela mais que uma puta. Se você for homem, você não vai mais se meter com esse puto.»).

Seguem a tempestade, a morte de Licas, atirado ao mar e a melodramática união de Encólpio e Gitão, amarrados um ao outro a fim de que não mais se separassem nem com a morte. Saliente-se nessa passagem o termo ambíguo *lapidabit* em:

[...] *aut praeteriens aliquis tralaticia humanitate lapidabit*

(Sat.114.11: «ou um passante qualquer, movido pela habitual piedade humana, cobrirá de pedras.»)

que ao lado de «cobrir com pedras», a fim, é claro de oferecer um abrigo aos cadáveres expostos, pode também significar «apedrejar», alusão bastante clara aos traços transgressivos daquele dupla de efeminados, brindados pela *tralaticia humanitate*, que revela o sarcasmo de Petrônio em relação aos valores humanos. A «habitual piedade humana» será ainda confirmada pela

aproximação repentina e violenta de pescadores atraídos pelos despojos do naufrágio:

Procurrere piscatores paruulis expediti nauigiis ad praedam rapiendam.

(Sat.114.14: «Acorreram rapidamente pescadores com pequenos barcos a fim de roubar os despojos.»).

Salvos Encólpio e Gitão, estes buscam recuperar Eumolpo que, contraditoriamente, em meio à tempestade e ao naufrágio, como um louco feroz — *phrenetico; poetam mugientem*³⁶⁸ — procurava terminar um poema. Abrigados em terra, sobrevivem ao naufrágio Encólpio, Gitão, Eumolpo e Córax, que participarão do episódio de Crotona. Todavia, antes de tomar a direção da decadente cidade, Encólpio encontra atirado a praia o cadáver de Licas, que a princípio não reconhece, e antes que o faça, tece sentimentalmente — *substiti ergo tristis coepique umentibus oculis* (Sat.115.8) — algumas considerações piegas, como por exemplo o fato de aquela pessoa haver deixado uma esposa à sua espera —, lugares comuns hipócritas que de maneira alguma poderiam ser atribuídas ao homem que fora Licas.

Assim, no decorrer deste episódio, pôde-se verificar as mais diversas formulações grotescas baseadas em hipérboles, paradoxos, contradições, excentricidades, ambivalências e ambigüidades em estreita relação com a transgressão da ordem humana e seus valores constituídos.

A paródia esteve sempre presente e os conteúdos grosseiros foram apresentados em oposição à literatura canônica e puderam ser vistos comicamente por intermédio da subversão de convenções literárias e do senso comum. Dessa oposição criaram-se diversos planos de interpretação, sem contudo haver a primazia de algum deles ou apresentar um paradigma de avaliação ou hierarquia de valores, permanecendo as questões em aberto, muitas vezes numa estranha visão de mundo, voltada para a exposição de aspectos negativos, mas não sua correção ou estímulo. A subversão de convenções é sempre chocante, e o *Satíricon* se aproveitou

³⁶⁸ Pode-se considerar o termo descritivo da atitude do poeta como um traço de animalização.

disso para arremates surpreendentes, como o de Encólpio acabar fazendo o elogio fúnebre de Licas e especialmente a solução encontrada pela matrona de Éfeso para o seu problema.

Elemento muito freqüente foi o do rebaixamento, como o de Encólpio e Gitão que se passam por escravos fugitivos e têm seu corpo todo «deformado» para essa caracterização, ou o de Licas e Trifena, que mesmo sendo os patrões do navio, tendo a força a seu lado e tendo sido agravados rudemente no passado, aceitam um contrato de paz em que eles praticamente não foram contemplados com direito algum. O rebaixamento esteve ligado aos temas literários, e tivemos a oportunidade de comprovar a relação disjuntiva entre o *Satíricon* e a literatura clássica assistindo a Licas reconhecer Encólpio por meio da genitália, como Ulisses o fora por meio de uma cicatriz; a mesma relação se vê nos amores transgressores da matrona de Éfeso com o sedutor *miles*, aparecendo neste episódio como fossem o idílio entre Enéias e Dido na *Eneida*. Por meio desses rebaixamentos entendeu-se que o *Satíricon* já não contava com um herói épico em razão de a própria realidade estar muito distante dessa idealização tradicional, apontando-se que se fazia necessário retomar as convenções a fim de atualizá-las. O herói petroniano em contraposição ao épico não é o mais forte ou inteligente, como é o caso de Encólpio, nem respeita os interditos e as convenções sociais, como o fizera o soldado no conto da Matrona de Éfeso.

Também auxiliou a formulação do grotesco os baixos e grosseiros conteúdos com que se elaborou o episódio, entre eles a deformação do aspecto dos jovens, a «batalha dos perdidos», a ampla falta de dignidade de todas as personagens envolvidas seja na trama do episódio, seja na trama do conto narrado por Eumolpo, o discurso fúnebre de Licas, piegas e carregado de inconsistências.

Enfim, nesse episódio do *Satíricon*, a realidade, tendo extrapolados seus próprios limites e alteradas suas ordem e proporções, forneceu elementos para a configuração do grotesco através de combinações que entraram em conflito, com modelos e valores do senso

comum, rompendo-os ou subvertendo-os, tendo envolvido em circunstâncias exageradas os mais diversos aspectos fossem físicos, culturais, sociais, psicológicos, religiosos, entre outros. O grotesco aqui ajudou a organizar a expressão de uma nova realidade, aparentemente fragmentada e dispersa, contraditória mesmo, em face do que, considerado tradicional e oficial, já não condiz com os valores vigentes na sociedade.

7. Em Crotona (Sat.116-141)

7.1 Os caçadores de herança (Sat.116-118; 125;141)

Assim como acontece com outros episódios já visitados — o de Quartila, a *Cena Trimalchionis*, o d'O garoto de Pérgamo, o d'A Matrona de Éfeso, etc. —, pode-se dizer que, por intermédio deste episódio que tem como cenário Crotona, cidade onde tudo se inverte, o mundo é visto pelo avesso (Danese, 1989, 219), dada a uma exagerada alteração da ordem e das proporções do senso comum. Esse dado a caracteriza como uma cidade absurda, bem distante e diversa do *nobile locum* (Sat.116.3) pelo qual os recém chegados indagam ao camponês que casualmente encontram no caminho (Sat.116.2: *uifico quodam*). Aliás, sapientíssimo camponês — traço curioso para uma personagem desse tipo, talvez configure outra inversão — que tem uma visão ampla e uma percepção claríssima da sociedade que habita esse lugar, e logo fornece a chave para a sua compreensão.

Segundo esse camponês, a cidade se divide em dois grupos que se opõem francamente, sem qualquer noção de piedade, presas e predadores³⁶⁹:

— *Adibitis — inquit — oppidum tanquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi cadauera, quae lacerantur, aut corui, qui lacerant.*

(Sat.116.9: «— Vocês vão entrar numa cidade como em campos pestilentos — disse ele — nos quais não existe mais nada além de cadáveres que são rasgados aos pedaços, ou

³⁶⁹ Como veremos no exame das outras partes deste episódio, a divisão entre presa e predador não pode ser descartada, pois se por um lado Circe pretende caçar Encólpio, por outro o objetivo de Filomela é Eumolpo.

Essa imagem tétrica com que o camponês logra sintetizar a natureza da sociedade em que Eumolpo e sua trupe³⁷⁰ pretendem ingressar fornece bem a medida grotesca de sua construção: a decadência moral com que se defronta essa cidade, aliada a condições materiais conseqüentes dessa decadência, como o fato de, sob o risco de uma exclusão social, os habitantes não desejarem a procriação ou o casamento — fomento de herdeiros, em resumo — leva a cidade a ser equiparada a um campo pestilento, os cidadãos ou a cadáveres, evidentemente insepultos — alusão gravíssima a uma negligência ímpia —, ou a corvos, que os vão devorando³⁷¹. É notável essa visão do camponês, pois é de fato o que deverá ocorrer com Eumolpo: a fim de escapar às próprias circunstâncias que criara, o velho poeta lançará mão de um hediondo testamento com extraordinárias disposições; inesperadamente, contudo, encontrará adeptos dispostos a seu repulsivo cumprimento. Das duas possibilidades acerca da identidade dos *hospites* que traz à lembrança quando inquirido, uma delas é efetivamente a verdadeira:

— *O mi — inquit — si negotiatores estis, mutate propositum aliudque uitae praesidium quaerite. 5 Sin autem urbanioris notae homines sustinetis semper mentiri, recta ad lucrum curritis.*

(*Sat.*116.4-5: «— Ó caros forasteiros— disse ele —, se vocês são negociantes, mudem seu propósito e arrumem um outro projeto de vida. Contudo, se são homens de reconhecida civilidade e sustentam indefinidamente uma mentira, vocês estão correndo direto para o lucro.»).

Vista de modo isolado, é bem verdade que uma tal apresentação vem opor-se à comicidade do *Satíricon*, mas o desconcerto que essa anomalia suscitará na leitura conjunta com a lubricidade e cobiça de Eumolpo e os destinos de Encólpio dentre outros aspectos vai remeter o leitor ao choque do inaudito, do inesperado, este sim, cômico, característico do grotesco, e do *Satíricon*.

Vem salientar esse quadro a encenação que preparam Eumolpo, Encólpio, Gitão e Córax. Em primeiro lugar, o disfarce de

³⁷⁰ É lícito chamar Eumolpo, Encólpio, Gitão e Córax dessa forma, em razão dos enganos a que procurarão submeter os cidadãos de Crotona, e que eles mesmos chamam *mimum* (*Sat.*117.4) *tragoidiam* (*Sat.*140.6).

³⁷¹ Pode-se inequivocamente perceber a existência de elementos grotescos nesta passagem, tais como o corpo aberto e despedaçado relacionado com a mutilação resultante da absorção de suas partes, o feio, o horror, a morte.

Encópio, Gitão e Córax vai rebaixá-los ao máximo, já que a forma que assumem é a de escravos, sem dúvida degradante para um romano, dado o seu estatuto nessa sociedade, qual seja, *res*. Além disso, o que se esperava de Eumolpo, dentre outras coisas, é que apresentasse um estômago doente, recusando toda espécie de alimento, além de apresentar lapsos de memória, o que contrasta com sua natureza e contrastará com suas atitudes no episódio. Sobretudo contrasta com as características de Eumolpo a falha da memória, já que recita de cor os 295 versos do *Bellum Ciuile* de sua composição, aliás já considerada pelo narrador como uma exagerada fluidez de palavras:

Cum haec Eumolpos ingenti uolubilitate uerborum effudisset, tandem Crotona intrauimus.

(*Sat.*124.2: «Como Eumolpo recitasse esses versos com enorme fluidez de linguagem, chegamos a Crotona.»)

E, se Crotona é a cidade onde tudo se inverte, esse fato se reflete até mesmo na situação de Eumolpo durante o episódio: rico, respeitado e amante de uma mulher.

Por fim, fechando essa introdução ao episódio de Crotona, vê-se a intervenção do criado Córax, que faz lembrar sua condição de homem livre ao manifestar descontentamento com a animalização ou mecanização a que estava sendo submetido:

— *Quid uos — inquit — iumentum me putatis esse aut lapidariam nauem? Hominis operae locauí, non caballi.*

(*Sat.*117.2: «— Que é que vocês estão pensando? — disse ele — Que eu sou uma besta de carga ou um barco de carga? Nosso contrato é para serviços de homem, não de cavalo.»).

E, como se comprovasse sua condição de homem, como de costume no *Satíricon*, o grotesco organiza sua intervenção, por meio do dado coprológico e cômico, salientado pelo riso e a troça de Gitão:

Nec contentus maledictis tollebat subinde altius pedem, et strepitu obsceno simul atque odore uiam implebat. 11 Ridebat contumaciam Giton et singulos crepitus eius pari clamore prosequabatur.

(*Sat.*117.13: «E, não contente com seu praguejar, de repente erguia bem alto um dos pés e enchia a estrada com um ruído indecente ao mesmo tempo que com mal cheiro. Gitão ria-se desse desaforo e imitava cada traque dele com um ruído semelhante.»).

Segue, nos capítulos 119 a 124, o longo trecho dos

versos do *Bellum Ciuile* de Eumolpo, que se desculpa por não lhe ter dado os retoques finais; com tal argumento, penso que Eumolpo estaria tentando ingenuamente valorizar externamente o seu trabalho, o que constituiria uma imitação piegas do alegado pedido de Vergílio a Augusto de não publicar a *Eneida* sem que o poeta tivesse a chance de rever sua obra. As circunstâncias em que Eumolpo recita esses versos — passatempo com que entretém o grupo enquanto não chegam a Crotona e prestes a perpetrar o planejado logro do milionário sem herdeiros — contrastam com a possível seriedade desse poema e da própria teoria poética de Eumolpo (Campuzano, 1984, 227-8; Schmeling³⁷², 1991, 360). A inserção desse poema épico nesta altura do *Satíricon* não me parece gratuita, senão muito bem engendrada graças ao significado que se pode inferir a partir dela. O poema parece-me singularmente bem localizado no *Satíricon*, pois introduz o episódio de Crotona, como se verá, todo antitético e pleno de inversões, povoado de personagens sem a menor dignidade num ambiente declaradamente degenerado e decadente. Como se viu anteriormente, Petrónio, com o choque da oposição que faz representar entre o clássico e o grotesco, assume que uma idealização da realidade romana já não tem lugar na literatura, em razão de que a realidade social e moral não dá margem a ela. Conforme a opinião de Zeitlin (1971, 73), o caminho para Crotona é uma jornada significativa, porque Crotona é uma imagem multifoliada que combina uma antítese do passado, uma reflexão do presente e a eterna realidade da morte por intermédio da alusão literária. É o perfeito lugar para inserir esse fragmento épico sobre a guerra civil, que fornecerá uma antítese à glorificação literária augustana de Roma e intensificará a importância da mensagem do *Troiae Halosis*".

Todavia, o estado lacunoso do texto que contém o episódio de Crotona dificulta a análise, e por essa razão dividirei esse episódio em três partes, examinando a questão dos caçadores de herança, a questão dos «amores» entre Encópio e Circe e a questão da

³⁷² Segundo Schmeling (1991, 360), essa "posição do *Bellum Ciuile* de Eumolpo na estrutura do *Satíricon* ilustra a falta de interesse na proposta da *Farsália* de Lucano", o que, no meu entender representa um rebaixamento da *Farsália*.

matrona Filomela. Assim, nessa ordem, salto para o capítulo final do *Satíricon* a fim de examinar o testamento de Eumolpo, cuja principal característica é a de exigir do pretenso herdeiro a adesão à antropofagia:

Omnes, qui in testamento meo legata habent, praeter libertos meos hac condicione percipient quae dedi, si corpus meum in partes conciderint et astante populo comederint.

(*Sat.*141.2: «Todos os que têm algum direito em meu testamento, à exceção de meus libertos perceberão o meu legado sob uma condição: que dividam meu corpo em partes e o comam diante do povo reunido.»).

A antropofagia — salientada pelo despedaçamento do corpo — é um elemento absurdo, totalmente fora de um contexto tão «civilizado» como o de Crotona e numa situação totalmente alheia a uma emergência, que remotamente poderia vir a justificar o cumprimento dessa repugnante disposição testamentária, como morbidamente parece explorar as últimas linhas conhecidas do *Satíricon*:

Quod si exemplis uis quoque probari consilium, Saguntini oppressi ab Hannibale humanas edere carnes, nec hereditatem expectabant. 10 Petelini idem fecerunt in ultima fame, nec quicquam aliud in hac epulatione captabant, nisi tantum ne esurirent. 11 Cum esset Numantia a Scipione capta, inuentae sunt matres, quae liberorum suorum tenerent semesa in sinu corpora.

(*Sat.*141.9-11: «Porque se você quer também comprovar, os saguntinos, oprimidos por Aníbal, comeram carne humana, e não esperavam por uma herança. Enfrentando fome extrema, os petelinos fizeram o mesmo, e coisa alguma buscavam nesse fartar-se, a não ser não morrer de fome. Tendo Numância sido capturada por Cipião, encontraram-se mães que traziam os filhos junto ao seio com os corpos semi-devorados.»).

E, se Eumolpo pretendia com esse expediente exagerado afastar de si os *captatores* de sua herança fraudulenta, ou atrair para si um melhor tratamento dispensado por eles,

apud quasdam gentes scimus ad huc legem seruari, ut a propinquis suis consumantur defuncti, adeo quidem ut obiurgentur aegri frequenter, quod carnem suam faciant peiorem. 4 His admoneo amicos meos, ne recusent quae iubeo, sed quibus animis deuouerint spiritum meum, eisdem etiam corpus consumant.

(*Sat.*141.3-4: «Junto a certos povos sabemos conservar-se até hoje o princípio de que sejam os defuntos consumidos por seus familiares, de modo que freqüentemente se objurgam os doentes por prejudicarem sua própria carne. Por isso admoesto meus amigos para que não se recusem àquilo que disponho, mas que consumam o meu corpo com a mesma vontade com que maldisseram meu espírito.»),

o velho poeta defronta-se com o traço hiperbólico dos habitantes dessa cidade, a cobiça a todo preço, cujo representante maior se encontra na figura de Górgias:

Gorgias paratus erat exsequi [...]

(Sat.141.5: «Górgias estava pronto a submeter-se [...]»).

É preciso ver que, quando mencionei uma emergência como justificativa para a sórdida anuência à antropofagia, é possível pensar que, no contexto invertido da sociedade crotoniana, a mais remota possibilidade de perda de uma herança já fabulosa como a de Eumolpo

Excaecabat pecuniae ingens fama oculos animosque miserorum.

(Sat.141.5: «A fama da imensa fortuna cegava os olhos e as almas daqueles infelizes.»)

já representasse uma emergência grave o bastante para justificar a antropofagia, o que mostra exatamente o grau de baixa — não devemos esquecer: *corui* — a que pode chegar o ser humano.

O nome dessa personagem, Górgias, pela forma e conteúdo, parece ligar-se a *gorges*, *-itis*, cujo “sentido próprio e figurado freqüentemente se liga a *uorago* [...], palavra expressiva do grupo de *uorare*” (Ernout e Meillet, 1986, s.v.).

A naturalidade das palavras que Eumolpo lhe dirige contrastam com a gravidade de seu conteúdo, responsável por um dos rebaixamentos mais degradantes que se pode assistir no *Satíricon*, pela sordidez que traz consigo:

De stomachi tui recusatione non habeo quod timeam. Sequetur imperium, si promisseris illi pro unius horae fastidio multorum bonorum pensationem. 7 Operi modo oculos, et finge te non humana uiscera, sed centies sestertium comesse. 8 Accedit huc, quod aliqua inuenimus blandimenta, quibus saporem mutemus. Neque enim ulla caro per se placet, sed arte quadam corrumpitur, et stomacho conciliatur auerso.

(Sat.141.6-8: «Não tenho por que temer a recusa de teu estômago. Ele seguirá as ordens se você lhe prometer muitos bens como compensação por uma hora de fastio. Cerre os olhos e finja que não está comendo vísceras humanas, mas dez milhões de sestércios. Acresce que encontraremos alguns temperos com que mudar o sabor. Na verdade nenhuma carne agrada por si só, mas pela arte pela qual ela se transforma e que a concilia com o estômago nauseado.»)

No trecho acima chama a atenção a oposição irreconciliável entre a ordem natural e a vontade humana, pervertida pela cobiça e a serviço do lucro, representada por diversos pares de expressões, tais como *stomachi* e *imperium*; *unius horae fastidio* e *multorum bonorum pensationem*; *operi modo oculos* e *comesse*; *humana uiscera* e *centies sestertium*; *blandimenta* e *saporem*; *caro* e *arte*.

Enfim, nesta primeira parte do episódio de Crotona não parece difícil estabelecer uma relação com a realidade imediata de Petrônio e com a natureza do ser humano em geral, pois o que se caracteriza aqui não se refere apenas àquela sociedade, mas à própria sociedade romana, e numa medida mais ampla o próprio ser humano. Com isso, na verdade, pode-se enxergar neste episódio um aspecto do realismo de Petrônio, que é a preocupação freqüente com a inversão épico-histórica, e que resulta aqui no enfoque da história de uma sociedade sem *dignitas* possível. O infame testamento de Eumolpo, falso, representa os enganos a que está submetido o ser humano com sua cega cobiça: mesmo aqueles que se julgam argutos são enganados nessas condições, e, sem limite em sua sordidez, podem chegar praticamente aos subterrâneos da condição humana a fim de obter seu lucro pessoal. Divertido e crítico, o grotesco aqui serve para salientar o rebaixamento humano denunciando os princípios morais — ou a falta deles — de uma sociedade que vê na riqueza, no prazer individual o único bem com que o ser humano se deve preocupar. Por meio do humor grotesco Petrônio exagera nas tintas e extrapola os limites da realidade, para retratar uma violação seriíssima dos preceitos humanos e, com isso, obter um quadro — penso — mais penetrante e menos simplório que um produzido por meio de severas advertências contra os erros humanos.

7.2. Circe (Sat. 126-139)

Dentre os episódios do *Satíricon*, sabe-se, não faltam testemunhos de sordidez. O episódio que mostra o relacionamento de Encólpio e Circe, contudo, vai além disso para exibir a alma humana no que tem ela de mais baixo, juntando ao quadro da sordidez um elevadíssimo grau de amargor. Ligue-se a isso a comicidade constante e o ambiente de submundo e teremos um destacado retrato do homem perturbado pelo desequilíbrio de sua consciência e pela imoderação dos prazeres sexuais.

Esse episódio se divide em duas partes interligadas, quais sejam:

- O frustrante desempenho sexual de Encólpio;
- As tentativas dolorosas da reabilitação sexual de Encólpio.

Como veremos, o grotesco exercerá um papel importante na construção desse quadro, no tocante a organizá-lo segundo sua harmonia de contrastes e contradições, sua linguagem que promove os elementos baixos e as transgressões de toda ordem, que resultam neste episódio sobretudo em violência.

A princípio, é preciso atentar na nomenclatura adotada para as personagens, cuja chave de interpretação, em geral, nos apresenta Collignon (1892, 377-87):

Nome	Interpretação
<i>Chrysis</i>	Segundo aparece em <i>Ândria</i> , meretriz
<i>Circe</i>	Nome de personagem mitológica, que na <i>Odisséia</i> se une a Ulisses (Polieno) e transforma homens em porcos.
<i>Oenothea</i>	Nome composto para caracterizar a velha feiticeira e que designa seus hábitos de embriaguez, deusa do vinho
<i>Polyaenos</i>	Alcunha de Ulisses na <i>Odisséia</i> (12.184) dada pelas sereias.
<i>Proselenos</i>	Mais velha que a lua.

A nome de cada personagem está relacionado às funções que exercem no episódio. É clara a relação entre a personagem Circe e Polieno, nome escolhido por Encólpio para levar a bom termo a farsa que ele, Gitão e Eumolpo estavam desempenhando em Crotona. Segundo Panayotakis (1995, 162), Polieno, o nome escolhido para fazer par com Circe; além disso, significa «muito louvado» o que parece ser bem o oposto do que ocorre com Encólpio no episódio, a considerar o discurso e as providências de Circe e o tratamento a que é submetido por Enotéia. Esse relacionamento entre a crotoniana e Encólpio parte de uma paródia da *Odisséia*, em que Circe nutria fervoroso entusiasmo por Ulisses, e é a chave para a abertura do episódio, quando Crísis se torna a mensageira desses «amores», praticamente uma intermediária — cômica, segundo Schmeling (1971a, 341) — de uma relação vista em primeiro lugar como «negócio», a prostituição de Encólpio, evidentemente:

Siue ergo nobis uendis quod peto, mercator paratus est, siue quod humanius est, commodas, effice ut beneficium debeam.

(*Sat.*126.4: «Se você vende o que procuro, o comprador está pronto; se faz de graça, o que é mais distinto, então faz com que eu deva esse favor.»).

No meu entender, Crísis é cômica em razão do que sofre durante o relacionamento entre Circe e Polieno: ela é a intermediária, leva o amante fracassado para o tratamento com Proselenos, leva uma surra da patroa e, além de tudo, cairá apaixonada por Encólpio, numa questão não resolvida para o leitor moderno em razão do estado de conservação do texto.

Logo a seguir, o leitor se cientifica da natureza invertida (em relação à origem social do parceiro amoroso)³⁷³ das paixões de Circe, que, em contraste com sua ordem social, só se dá a homens de baixa categoria, enquanto Crísis tão-somente aceita o amor de homens da mais alta

³⁷³ Apesar de tudo, não é incomum o choque de estatutos sociais em questões ligadas a sexo. Por exemplo, na *Cena Trimalchionis* (*Sat.*45.7-8), vemos que Glicão havia flagrado sua mulher com seu escravo «divertindo-se» (*delectaretur*). De resto, Campuzano (1984, 183) lembra, a esse respeito, de personalidades sobejamente conhecidas na sociedade romana, como Messalina e Agripina (fontes possíveis de alguns traços de Circe?), que mantiveram relações íntimas com escravos.

condição³⁷⁴:

— *Nam quod seruum te et humilem fateris, accendis desiderium aestuantis. Quaedam enim feminae sordibus calent, nec libidinem concitant, nisi aut seruos uiderint aut statores altius cinctos. 6 Arena aliquas accendit, aut perfusus puluere mulio, aut histrio scaeuae ostentatione traductus. 7 Ex hac nota domina est mea; usque ab orchestra quattuordecim transilit, et in extrema plebe quaerit quod diligat.*

8 *Itaque oratione blandissima plenus*³⁷⁵:

— *Rogo — inquam — numquid illa, quae me amat, tu es?*

Multum risit ancilla post tam frigidum schema et:

— *Nolo — inquit — tibi tam ualde placeas. 9 Ego adhuc seruo nunquam succubui, nec hoc dii sinant ut amplexus meos in crucem mittam. 10 Viderint matronae, quae flagellorum uestigia osculantur; ego etiam si ancilla sum, nunquam tamen nisi in equestribus sedeo.*

(Sat.126. 5-10: «— Porque confessar-se escravo e de rasteira condição é acender o fogo daquela que queima por você. Pois certas mulheres ardem pelo sórdido, e não sentem desejo a não ser se vêem escravos ou criados com as roupas erguidas. A arena incendeia algumas, ou um almocreve sujo de pó, ou um histrião que se exhibe no tablado. Desse tipo é a minha patroa; da orquestra ela salta por cima das primeiras quatorze filas, e vai buscar na plebe mais rastejante seu objeto de prazer.

Eu, orgulhoso por esse belíssimo discurso, disse:

— Por acaso, pergunto, essa que me ama não é você?

Riu-se muito a escrava depois de tão fria inquirição e disse:

— Não quero que você se iluda tanto. Até hoje nunca me deitei com um escravo, e não permitam os deuses que meus abraços vão parar numa cruz. As matronas que beijem as cicatrizes dos flagelos; eu no entanto, apesar de escrava, nunca me deito senão com cavaleiros.»).

Parece-me que, nesse trecho, há um interessante jogo de inversões, pois ao lado de Circe, que gosta apenas da baixa categoria de homens e ao lado de Crísis, que gosta somente da alta, temos Encólpio, de cômico papel ambivalente, pois, na verdade, em Crotona ele é o cavaleiro — em essência — que agradaria a Crísis, mas também é o indivíduo vulgar que fascina Circe. No entanto, em conteúdo, não é homem que satisfaça a qualquer das duas mulheres. O perfil do homem desejado por Circe se ajusta muito bem às características de Encólpio em Crotona, como sugere Slater (1990, 123):

- *seruus* está relacionado claramente com o estatuto que Circe e Crísis supõem ser o de Encólpio em Crotona;
- «gladiador» (*arena aliquas accendit*) liga-se a Sat.117.5: *tanquam*

³⁷⁴ Segundo Panayotakis (1995, 165) essa a troca de gostos entre Circe e Crísis se explica pela reversão geral das coisas em Crotona.

³⁷⁵ Também, é preciso, considerar a estupidez de Encólpio: após ouvir de Crísis que o interesse de Circe recai apenas em homens da mais baixa condição, ele se enche de orgulho em razão de ela interessar-se por ele.

*legitimi gladiatores*³⁷⁶;

- *histrion* liga-se a Sat.140.6: *tragoediam* em que Encólpio desempenha o papel de escravo de Eumolpo.

Além disso, *mulio* pode ser uma cômica alusão, por exemplo, à genitália avantajada³⁷⁷ de Encólpio, como em Sat.24.7: *asellum*.

Num episódio marcado pela magia de Enotéia,

Lunae descendit imago carminibus deducta meis.

(Sat.134.12.8-9: «Da lua desce a face por encantos meus governada.»),

e de Proselenos (segundo seu nome, «mais velha que a lua»), quando se trata da descrição física de Circe, cuja idealidade dos traços³⁷⁸ contrasta exageradamente com suas preferências sexuais, é preciso atentar ainda para o elemento destoante e de certa forma sobrenatural «*luna*» (pois lhe atribui certo quê de demoníaco), presente junto aos olhos,

oculi clariores stellis extra lunam fulgentibus.

(Sat.126.16: «olhos mais brilhantes que estrelas fulgindo numa noite sem luar.»),

junto à boca,

*osculum quale Praxiteles habere Dianam*³⁷⁹ *credidit.*

(Sat.126.16: «a boca da forma como Praxíteles acreditou ter Diana.»),

³⁷⁶ Slater (1990,123, nota 18) lembra ainda que, segundo a confissão de Encólpio (*effugi iudicium, harenae imposui* Sat.81.3: «escapei à justiça, livre-me da arena) não se pode descartar a possibilidade de Encólpio ter sido condenado à arena e efetivamente ter sido um gladiador, destino ao qual, de alguma forma — talvez nas partes perdidas do *Satíricon* — consegue escapar. Lembro ainda que uma outra confissão de Encólpio, presente neste episódio, pode corroborar nesta idéia:

Habes confitentem reum: quiquid iusseris, merui. Proditionem feci, hominem occidi, templum uiolavi: in haec facinora quaere supplicium.

(Sat.130.2-3: «Você tem um réu confesso: o que designar, eu terei merecido. Cometi uma traição, matei um homem, violei um templo. é para esses crimes que você deve buscar um castigo.»)

³⁷⁷ Como se viu em «O tratamento de Quartila», é preciso ter em mente que Petrônio mais de uma vez faz referência a uma genitália hipertrofiada de Encólpio. Em relação à épica, neste mesmo episódio, por exemplo, aparece no diálogo do estudante com Gitão:

Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram. (Sat.129.2: «Morta está aquela parte do corpo por meio da qual outrora eu era um Aquiles.»).

Além disso, como já tivemos a oportunidade de comentar, notável é o reconhecimento de Encólpio pela genitália, obtido por Licas (Sat.105.9-10), paródia da «cicatriz de Ulisses».

³⁷⁸ Segundo Panayotakis (195,167), a descrição de Circe, ao evocar a descrição das castas heroínas de romances gregos, estabelece um contraste entre o caráter delas e o hipersexualismo da personagem do *Satíricon*.

³⁷⁹ Como se sabe, Diana é a deusa da lua.

e sobretudo, ao conjunto do rosto quando Circe sorri à Encólpio:

*Delectata illa risit tam blandum, ut uideretur mihi plenum os extra
nubem luna proferre.*

(Sat.127.1: «Encantada, ela sorriu tão delicadamente que parecia-me que a lua, afastadas as nuvens, mostrava todo o seu rosto.»).

Além do mais, é preciso lembrar as palavras de Crísis acerca da impotência de Encólpio, relacionando-a ao lugar onde assistiam:

— *Solent — inquit — haec fieri, et praecipue in hac ciuitate, in qua
mulieres etiam lunam deducunt...*

(Sat.129.10: «— Essas coisas acontecem — disse ela —, ainda mais nesta cidade, em que as mulheres fazem a lua descer³⁸⁰ ...»)

Na apresentação dos amantes, pontilham o discurso de Encólpio os termos religiosos³⁸¹:

— *Immo — inquam — ego per formam tuam te rogo, ne fastidias
hominem peregrinum inter cultores admittere. luuenies religiosum, si te
adorari permiseris. Ac ne me iudices ad hoc templum amoris gratis
accedere, dono tibi fratrem³⁸² meum.*

(Sat.127.3: «— Mas sou eu que lhe peço — falei —, em nome de sua beleza, não lhe cause fastio aceitar um estrangeiro entre os seus fiéis. Você vai encontrar um devoto, se permitir que a adore. E pra que não pense que eu vá me apresentar de mão vazias diante desse templo do amor, lhe ofereço meu irmão.»).

Também os primeiros momentos de amor entre Encólpio e Circe, antes da falha do estudante, correspondem a um belo cenário, estrategicamente estilizado:

*Idaeo quales fudit de uertice flores
Terra parens, cum se concesso iunxit amori
Iuppiter et toto concepit pectore flammis:
emicuere rosae uiolaeque et molle cyperon,
albaque de uiridi riserunt lilia prato:
talis humus Venerem molles clamauit in herbas,
candidiorque dies secreto fauit amori.
10 In hoc gramine pariter compositi mille osculis lusimus quaerentes
uoluptatem robustam.*

(Sat.127.9-10: «Tais flores a terra mãe derramou do cimo do monte Ida, quando Júpiter se uniu ao amor que lhe era concedido e sentiu brotar chamas em todo o seu peito: brilharam as rosas, as violetas e o delicado gladiolo, e os brancos lírios sorriram sobre o verde relvado. Uma terra tal chamou Vênus para a relva macia e mais luminoso o dia favoreceu os segredos do amor.»)

Àquele discurso e a esse cenário se opõe a

³⁸⁰ Não se deve perder de vista que Circe na *Odisséia* é uma feiticeira.

³⁸¹ A ligação entre a transgressão sexual e os termos religiosos já se encontram no episódio de Quartila.

³⁸² Díaz y Díaz (1984, 178, nota 01) ensina que aqui se dá o emprego do sentido erótico do termo *fratrem*, freqüente no *Satíricon*.

tibieza de Encólpio, causada pela impotência, o que leva Circe a um agravo contra o amante. As alusões às excrescências e a natureza baixa desse discurso revelam a face torpe de Circe, que ainda permanecia oculta, pois no primeiro contato com Encólpio aparentara ser dócil e sobretudo estar resignada a aceitar a concorrência de Gitão:

— *Si non fastidis — inquit — feminam ornatam et hoc primum anno uirum expertam, concilio tibi, o iuuenis, sororem. 2 Habes tu quidem et fratrem — neque enim me pinguit inquirere —; sed quid prohibet et sororem adoptare? Eodem gradu uenio. Tu tantum dignare et meum osculum, cum libuerit, agnoscere.*

(Sat.127.1-2: «Ela disse: — Se não te causa engulhos uma mulher honesta e que conheceu um homem pela primeira vez este ano, eu te ofereço uma irmã. É que você tem um irmão — não me envergonho em ter verificado — mas o que impede de adotar também uma irmã? Pago na mesma moeda. Se estiver bem para você, tenha a bondade de experimentar o meu beijo.»).

Pouco adiante, na exaltação de sua beleza, o narrador dá a primeira pista para o conhecimento da verdadeira Circe:

Haec ipsa cum diceret, tanta gratia conciliabat uocem loquentis, tam dulcis sonus pertemptatum mulcebat aera, ut putares inter auras canere Sirenum concordiam.

(Sat.127.5: «Tendo dito essas coisas, tanta graça modulava sua voz, um som tão doce acariciava o ar sussurrante que era como o coro das sereias por entre a brisa.»).

Não deve passar despercebido o emprego do termo *Sirenum* para ressaltar a beleza da voz de Circe. Além da comparação de sua voz com o melodioso canto das sereias, dois outros motivos podem aventar-se para a ocorrência de tal imagem. Por um lado, com simplicidade, faz-se referência à relação entre Polieno e as sereias, já presentes na *Odisséia*; por outro lado, e creio que mais imaginativamente, percebe-se a relação que ocorre entre o canto da sereia e o caráter de Circe. Como se sabe, o canto das sereias é fundamentalmente ambivalente: se de um lado é belíssimo e sedutor, de outro, por essa mesma sedução, é responsável pela perda de navios e marinheiros — estes seduzidos para serem devorados. Sua referência aqui é um adiantamento dos traços vis de Circe, que Encólpio não percebe, enganado por seu discurso falaz³⁸³.

³⁸³ Segundo Chevalier e Gheerbrant (1982, s.v. *sirènes*), as sereias, criação do inconsciente, representam sonhos fascinantes e terríveis como imagem dos impulsos obscuros e primitivos do homem. Simbolizam a morte, a auto destruição do desejo fruto da imaginação pervertida que apenas apresenta um sonho insensato, em lugar de um objeto real e uma ação realizável: se vida se identifica a uma

A face torpe de Circe, embora se harmonize às suas preferências sexuais, opõe-se à idealização do cenário e sobretudo às suas características físicas:

— *Quid est? — inquit — numquid te osculum meum offendit? Numquid spiritus ieiunio marcet? Numquid alarum negligens sudor?*

(Sat.128.1: «— Que há? — disse ela — por acaso meu beijo o desagradou? Por acaso meu hálito cheira a jejum? Por acaso o resto de suor das axilas?»)»

— *Dic, Chrysis, sed uerum: numquid indecens sum? Numquid incompta? Numquid ab aliquo naturali uitio formam meam excaeco?*

(Sat.128.3: «— Diga a verdade, Crísis: por acaso estou mal vestida? Por acaso descabelada? Por acaso algum defeito natural turva minha beleza?»)»).

Essa face se revelará ainda na carta que Circe envia a Encólpio, na qual salienta a falha sexual física do amante, ligando-a a uma deformidade física:

Si libidinosa essem³⁸⁴, quaererer decepta; nunc etiam languori tuo gratias ago. In umbra uoluptatis diutius lusi. 5 Quid tamen agas quaero, et an tuis pedibus perueneris domum; negant enim medici sine neruis homines ambulare posse. 6 Narrabo tibi, adulescens, paralyisin caue. Nunquam ego aegrum tam magno periculo uidi; medius fidius iam peristi. 7 Quod si idem frigus genus manusque temptauerit tuas, licet ad tubicines mittas. 8 Quid ergo est? Etiam si grauem iniuriam accepi, homini tamen misero non inuideo medicinam. Si uis sanus esse, Gitonem roga. Recipies, inquam, neruos tuos, si triduo sine fratre dormieris. 9 Nam quod ad me attinet, non timeo ne quis inueniatur cui minus placeam. Nec speculum mihi nec fama mentitur. Vales, si potes.

(Sat.129.4-9: «Se eu fosse uma dissoluta, estaria queixando-me da decepção; mas agora agradeço à tua debilidade. À sombra do prazer brinquei mais demoradamente. Pergunto, no entanto o que você está fazendo, e se chegou a sua casa pela força de seus pés; é que os médicos negam que os homens possam caminhar sem nervos. Vou lhe dizer uma coisa, rapaz: cuidado com a paralisia. Nunca vi eu um doente em tão grande perigo, metade de você já morreu. Porque, se o mesmo frio pegar em seus joelhos e nas suas mãos, pode ir chamando os trompeteiros. E daí? Mesmo que eu tenha recebido uma pesada injúria, não vislumbro remédio para o pobre homem. Se você quer ficar sadio, pede a Gitão. Você recuperará teus nervos se dormir sem seu irmão durante três dias. Quanto a mim, não receio que encontre alguém a quem menos agrade. Nem meu espelho nem minha fama mentem. Passe bem, se puder.»).

E sobretudo vem à luz quando, na segunda falha de Encólpio, após o sortilégio de Proselenos, manda aplicar — toda alterada (*totaque familia tristis inter se mussat, quaeritque quis dominae hilaritatem confuderit.*) — à escrava, à bruxa e com muito maior intensidade

viagem, então as sereias, com sua sedução mortal, são as ciladas nascidas dos desejos e paixões.

³⁸⁴ Note-se no absurdo, ironia e exagero contidos nessa expressão.

ao amante — ou pretendo amante —, uma surra que, além de feri-lo fisicamente, representa sua execração como ser abjeto num grau de exagero salientado por termos como *familiae sordidissimam partem* e *extra ianuam eiectus sum*, índices de violência e imundície:

Manifestis matrona contumeliis uerberata tandem ad ultionem decurrit, uocat cubicularios et me iubet catomidiari. 3 Nec contenta mulier tam graui iniuria mea, conuocat omnes quasillarias familiaeque sordidissimam partem, ac me conspui iubet. 4 Opono ego manus oculis meis, nullisque effusis precibus, quia sciebam quidem meruissem, uerberibus sputisque extra ianuam eiectus sum. 5 Eiecitur et Proselenos, Chrysis uapulat, totaque familia tristis inter se mussat, quaeritque quis dominae hilaritatem confuderit.

(Sat.132.2-5: «A matrona, exasperada por ultrajes tão manifestos resolve vingar-se, chama os criados de quarto e manda surrar-me. Não contente com injuriar-me tão gravemente, a mulher chama todas as fiandeiras e a parte mais ignóbil da escravaria, e manda que escarrem sobre mim. Ponho as mãos sobre os olhos, e sem lançar qualquer pedido de perdão, porque sabia o que eu tinha merecido, e com pancadas e escarros fui jogado pela porta. Também Proselenos foi jogada, Crísis apanha, e toda a escravaria, acabrunhada, resmungo e procura saber quem perturbou o bom humor da patroa.»).

É preciso ver, ainda, uma outra inversão do senso comum: Circe, ao invés de preocupar-se com o assédio de outras mulheres sobre Encólpio, enche-se de ciúmes de Gitão, seu rival na paixão do amante.

Na cidade onde tudo se inverte — Sat.129.10: *solent, inquit, haec fieri, et praecipue in hac ciuitate, in qua mulieres etiam lunam deducunt...* —, as relações amorosas entre homem e mulher seguem o mesmo caminho e se depreciam; de um lado a mulher sai à caça, numa atitude dir-se-ia masculina, enquanto o homem se exhibe³⁸⁵. Na falha masculina, a precipitação da violência: Circe desconsidera qualquer crime de Encólpio — traição, homicídio, sacrilégio — mas não poupa sua inaptidão em relação ao sexo. Sem qualquer humanidade, pois, o que importa, acima de tudo, é a satisfação sexual a qualquer preço. Circe, vítima de um roubo de sensualidade incoercível, arrastada por uma vertigem sensual, é forma sem conteúdo, muito semelhante a Trimalquião, cuja obsessão, vimos, era a morte. Com Circe não é muito diferente: sua aberração consiste em considerar apenas os traços belos com que a dotou a natureza: o que lhe

³⁸⁵ Na opinião de Crísis, Encólpio anda à caça, mas não como caçador, senão presa (Campuzano, 1984, 90).

sobra em beleza física, no entanto, falta-lhe em valores humanos. Sem dúvida, pela distorção que se percebe no seu comportamento e no seu juízo de valores em relação à sua posição social, sua beleza e seu discurso introdutório, em que tudo resulta em frieza, brutalidade e ultraje, essa personagem parece estar em condições de ser qualificada de grotesca.

Uma vez que falha na satisfação sexual que demanda Circe, Encópio se vê às voltas com a necessidade de voltar a uma antiga forma, cuja vitalidade era responsável por proporcionar-lhe o desempenho de um herói grego:

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.»).

A referência a Aquiles é evidentemente paródica, como já pensava Díaz y Diaz (1984, 181, nota 01): “no sentido erótico, como é usual em latim, alude-se aqui à proverbial fortaleza da indomável lança de Aquiles”. Evidentemente, é um novo posicionamento do herói, destituído da grandeza épica, não só em razão da perda da força como também pelas partes baixas a que se aludem, tabus em relação à literatura. Na verdade, esse tema será ainda desenvolvido neste mesmo episódio, em *Sat.*132.12-16.

Como se verá, a volta a essa antiga forma será muito dolorosa a Encópio, em cenas e cenários exorbitantes, cheios de imundície, ultrajes e violências.

Na ordem cronológica dos eventos do *Satíricon*, o que se dá é o seguinte:

- Encópio exprobra seu próprio pênis, causador de seus infortúnios
- Encópio recorre ao deus Priapo:
 - Encópio suplica ao deus;
 - Reencontro de Encópio com Proselenos;
 - Encontro de Encópio com Enotéia;
 - Enotéia prepara-se para o ritual de purificação de Encópio;
 - Entrevero de Encópio com os gansos de Priapo;
 - Ritual de purificação de Encópio.
- Crísis parece apaixonar-se por Encópio

A passagem em que se dá a exprobração se abre com um trecho versificado e, segundo Ernout (1950,160, nota 01), paródia do estilo épico³⁸⁶:

*Ter corripui terribilem manu bipennem,
ter languidior coliculi repente thyrso
ferrum timui, quod trepido male dabat usum.
Nec iam poteram, quod modo conficere libebat;
namque illa metu frigidior rigente bruma
confugerat in uiscera mille operta rugis.
Ita non potui supplicio caput aperire,
sed furciferæ mortifero timore lusus
ad uerba, magis quæ poterant nocere, fugi.*

(*Sat.* 132.8: «Três vezes agarrei com a mão a terrível machadinha de dois gumes; três vezes eu, mais mole que o caule de uma couve, repentinamente temi a arma que mal podia usar com meus tremores. E não poderia acabar o que há pouco me aprazia porque aquela parte, com medo, mais frígida que um inverno enregelante, se refugiara em minhas entranhas, coberta por mil rugas. Assim, não pude descobrir-lhe a cabeça para o suplício, mas enganado pelo temor mortal do patife, recorri às palavras, essas que poderiam feri-lo mais.»).

Evidentemente, Encólpio procurava o próprio pênis para com a decapitação puni-lo do ultraje de que fora vítima. Todavia, e de acordo com as caracterizações grotescas que já vimos serem possíveis no *Satíricon*, esse trecho apresenta imagens que, segundo meu entender, poderiam ganhar uma segunda leitura, qual seja, a simulação cômica de uma mal sucedida (*languidior coliculi repente thyrso, ad uerba fugi*) prática onanista: *ter corripui bipennem*³⁸⁷, *quod modo conficere libebati, non potui supplicio caput aperire*. Encólpio vai lançar mão do sexo solitário, ainda que de modo um pouco diferente deste em *Sat.*139.1:

*Torum frequenti tractatione uexaui, amoris mei quasi quandam
imaginem.*

(«Castiguei meu colchão com minhas repetidas evoluções, como se fosse a imagem de meu amor.»).

O restante dessa exprobração tem também uma dupla leitura: se por um lado encontramos Encólpio tragicomicamente engalfinhado com seu pênis a queixar-se dele, tecendo considerações acerca

³⁸⁶ Ainda segundo Ernout, comparável, por exemplo a *Eneida*, 2.479:

*Ipse inter primos correpta dura bipenni
Limina perrumpit...*

³⁸⁷ O termo *bipennem* lembra, comicamente, o termo *penis*, relacionado com o sentido geral do trecho, e o sufixo *bi-*, que pela noção de duplicação inverte e exagera a impotência de Encólpio. De toda forma, pelo significado «machadinha de dois gumes» pode também estar relacionada com a situação insólita em que se encontra Encólpio, entre dois amores que se chocam, Gitão e Circe.

da probidade, honorabilidade que envolvem uma prédica dirigida ao membro sexual — e, por Encólpio, tão-somente ao membro —, encontramos também a metacrítica de Petrônio³⁸⁸ — bem humorada, é verdade — em que ele defende a possibilidade de a literatura não se limitar apenas aos cânones, mas abrir-se para a expressão de novas realidades, em que não falem qualquer dos instintos humanos — conhecidos de todos, por que escondê-los? —, por mais baixos que sejam, claro, em relação a esses mesmos cânones.

Não penso que Petrônio faça do narrador seu porta voz, porque fala de realidades diferentes: é esse o distanciamento entre o autor e o narrador no *Satíricon*. Nessa segunda leitura, creio perceber uma crítica literária do mais alto nível, assim como um bem cuidado questionamento filosófico, em que o grotesco se apresenta na medida dos conteúdos que se usam para a construção da crítica literária e do questionamento filosófico, isto é, a discussão entre um homem e seu pênis, acresce que este apresentado sempre cabisbaixo, como um criminoso sentenciado de morte e aquele numa nova postura de herói. Caracteriza-se assim a transgressão à ordem tradicional em busca da renovação: ao idealismo artificial do herói sempre polido Petrônio opõe o caos das relações humanas, mais doloroso, mas mais realista.

Na seqüência dessa exprobração, encontraremos Encólpio no templo de Priapo, onde, após súplicas paradoxalmente bem comportadas àquele deus, pretensamente o responsável pelo fracasso de seu sexo, dar-se-á o encontro com Proselenos e Enotéia. Cèbe (1966, 281) chama esse discurso de Encólpio de “*grotesque deprecatio*”, em razão dos recursos da expressão da solenidade (proposições relativas [v.1-3]; inventário dos atributos e dos lugares do culto ao deus; fórmulas como *huc ades, non templis ... dextram, hac prece, quae se, ignosce*), das reminiscências de Vergílio (*En.* 6.91) e Lucrécio (*De rerum nat.* 1.1), da repetição de pronomes possessivos (*tuum, tuas*), reiteração do

³⁸⁸ Segundo Peterlini (1994, 25), “o autor, culto, insere ainda parodicamente passagens sublimes da Eneida, v.g., em textos que a tradição ética e clássica consideraria indignos”. Por exemplo, compare-se Virgílio *En.* 09.436 ou *Buc.* 05.16.

engagement (ibi ad aras), o epíteto *sanctus* e a aliteração *pecoris pater*.

Proselenos vem ela mesma com aparência grotesca, oposta à de Circe, o que já vai dando mostras da soturnidade que marcará a trajetória das próximas cenas, caminho paradoxal que deve trilhar Encólpio para obter os favores do amor:

Dum haec ago curaque sollerti deposito meo caueo, intrauit delubrum anus laceratis nigraque ueste deformis, extraque uestibulum me iniecta manu duxit.

(Sat. 133.4: «Enquanto eu rezo uma oração e, cheio de cuidados atentos, velo o meu defunto, entrou no templo uma velha de cabelos desgrenhados e de aparência deformada em razão da roupa preta, e pegando-me na mão levou-me para fora do vestibulo.»)

Seu discurso é ameaçador e rebaixa Encólpio, marcando o contraste entre o mundo real em que se insere Circe e o mundo de fantasia de seu amor:

Quae striges comederunt neruos tuos, aut quod purgamentum nocte calcasti triuio aut cadauer? 2 Nec a puero quidem te uindicasti, sed mollis, debilis, lassus, tanquam caballus in cliuuo, et operam et sudorem perdidisti.

(Sat.134.1-2: «Que bruxas devoraram teus nervos, ou que porcaria ou cadáver você pisou de noite na encruzilhada? Nem do menino você obteve alguma coisa, mas mole, fraco, cansado, como um cavalo numa subida, perdeu trabalho e suor.»).

O mesmo efeito se obtém com a violência com que o atira para dentro do antro de Enotéia e o surra, sobretudo pelo sentido obsceno que seus toques parecem assumir:

Ac me iterum in cellam sacerdotis nihil recusantem perduxit impulitque super lectum, et harundinem ab ostio rapuit iterumque nihil respondentem mulcauit. 4 Ac nisi primo ictu harundo quassata impetum uerberantis minuisset, forsitan etiam brachia mea caputque fregisset. 5 Ingemui ego utique propter mascarpionem, lacrimisque ubertim manantibus obscuratum dextra caput super puluinum inclinaui.

(Sat.134.3-5: «Ela por sua vez, sem que eu esboçasse recusa, levou-me para dentro da cela da sacerdotisa e me empurrou para cima da cama, e arrancou uma vara da porta e dessa maltratou-me sem que eu nada retrucasse. E, se ao primeiro golpe, por se ter quebrado, a vara não fizesse com que a mulher diminuísse o ímpeto do castigo, talvez até o meu braço e a minha cabeça ela quebrasse. E principalmente gemi por causa de uns toques, e com as lágrimas correndo abundantemente deitei sobre o travesseiro a cabeça protegida pelo braço direito.»).

Nesse trecho, o termo *mascarpionem* tem sentido duvidoso e mesmo sua forma em latim é pouco segura, segundo Ernout (1950, 164, nota 01), que traduz para o francês por "*attouchement obscène*". Ernout e Meillet (1985, s.v. *mascarpio*) mostram que o termo é

geralmente interpretado como sinônimo de *masturbator*, que é aliás o sentido apontado por Faria (1967, s.v. *mascarpio*). A idéia não estaria longe, pois, da interpretação de *Sat.*132.8, que entende o trecho como uma representação de onanismo. Todavia, pela posição que Encólpio parece tomar na cama após o contato sugerido pelo termo, isto é, ele fica de bruços — *ingemui ego utique propter mascarpionem, lacrimisque ubertim manantibus obscuratum dextra caput super puluinum inclinaui* — e pela perversão que é possível vislumbrar em Proselenos, como se verá adiante, penso que *mascarpionem* possa ligar-se melhor com o ritual a que será submetido Encólpio em *Sat.*138.1-2.

É preciso notar que justamente aquele dia é de festa (*Sat.*134.7: *die feriarum*), marcado por uma característica antitética e hiperbólica, dia em que riem até os que costumam chorar (*Sat.*134.7: *etiam lugentes rident*), isto é, nesse dia se subverte a ordem natural dos acontecimentos, como exatamente havia acontecido a Encólpio, que não conseguira levar Circe à satisfação sexual — antes o contrário: obteve frustrá-la e atrair para si um ódio incomensurável — nem tampouco ele mesmo teve qualquer gosto, senão desalento e dor, evento singular — ou mesmo *morbum*, *Sat.*134.10 — na opinião das duas velhas:

Ad summam, qualem putas esse, qui de Circes toro sine uoluptate surrexit?

(*Sat.*134.9: «Em suma, que você acha de alguém que se levantou da cama de Circe sem experimentar o gozo?»).

Subverter a ordem natural parece ser, também, as atribuições da sacerdotisa Enotéia, cujo nome, na criação irônica e iconoclasta de Petrônio, indica sua propensão ao vinho:

*Quicquid in orbe uides, paret mihi [...] Quid leuiora loquor? Lunae descendit imago carminibus deducta meis, trepidusque furentes flectere Phoebus equos reuoluto cogitur orbe*³⁸⁹. [...]

(*Sat.*134.12: «Tudo o que vês no mundo me obedece [...] Por que eu falo essas miudezas? A imagem da lua desce do céu atraída pelos meus encantamentos e Febo temeroso é levado a dirigir seus cavalos indomáveis numa volta ao contrário.»)³⁹⁰.

³⁸⁹ Não acrescento o restante dos versos em razão de eles possivelmente constituírem uma interpolação.

³⁹⁰ Cèbe (1966, 281) julga orgulhoso esse discurso, incongruente, no entanto, se colocado na boca de Enotéia, que na verdade é movida por objetivos grosseiros (*Sat.*134.11) e cujas operações serão ineficientes.

Acerca da caracterização dessa sacerdotisa é importante verificar a constituição do cenário que Encólpio vê da cela onde ela vive:

Oenothea mensam ueterem posuit in medio altari, quam uiuis impleuit carbonibus, et camellam etiam uetustate ruptam pice temperata refecit. 4 Tum clauum, qui detrahentem secutus cum camella lignea fuerat, fumoso parieti reddidit. Mox in cincta quadrato pallio cucumam ingentem foco apposuit, simulque pannum de carnario detulit furca, in quo faba erat ad usum reposita et sincipitis uetustissima particula mille plagis dolata. 5 Vt soluit ergo licio pannum, partem leguminis super mensam effudit iussitque me diligenter purgare. Seruio ego imperio, granaque sordidissimis puitaminibus uestita curiosa manu segrego. 6 At illa inertiam meam accusans improba tollit, dentibusque folliculos pariter spoliat, atque in terram ueluti muscarium imagines despuat.

(Sat.135.3-6: «Enotéia colocou uma velha mesa no meio do altar, cobriu-a de brasas vivas e refez com uma resina quente uma vasilha já gasta pelo tempo. Então tornou a fincar na parede marcada pelo fumo um prego em que estivera pendurada a vasilha de madeira, e que viera junto quando a puxara. Em seguida, envolta num avental quadrado, colocou junto ao fogo um enorme caldeirão, e, ao mesmo tempo, com um gancho tirou do armário que usava para guardar carne um saco no qual estava colocada a fava para o consumo, e uma velhíssima cabeça de porco, picada por mil esfoladuras. Então soltou o laço do saco, espalhou parte dos legumes sobre a mesa e mandou-me escolher sem demora. Obedeci a essa ordem, e separei cuidadosamente com a mão os grãos cobertos com uma casca completamente imunda. Mas ela, acusando-me de preguiçoso, apanha os grãos deteriorados e com os dentes descasca as sementes de maneira uniforme e cospe as cascas no chão onde ficaram parecendo moscas. [...]»).

*Non Indum fulgebat ebur, quod inhaeserat auro,
nec iam calcato radiabat marmore terra
muneribus delusa suis, sed crate saligna
impositum Cereris uacuae nemus et noua terrae
pocula, quae facili uilia rota finxerat actu.
Hinc molli stillae lacus et de caudice lento
uimineae lances maculataque testa Lyaeo.
At paries circa palea satiatus inani
fortuitoque luto clauos numerabat agrestis,
et uiridi iunco gracilis pendeat harundo.
Praeterea quae fumoso suspensa tigillo
conseruabat opes humilis casa, mitia sorba
inter odoratas pendebant texta coronas
et thymbrae ueteres et passis uua racemis:
qualis in Actea quondam fuit hospita terra,
digna sacris Hecale, quam Musa † loquentibus annis
Baccineas ueteres mirando † tradidit aeuo*

(Sat.135.8: «Não resplandecia o marfim indiano incrustado em ouro, nem com piso de mármore brilhava a terra, enganada com suas próprias riquezas, mas cestos de vime com restos de Ceres e copos de barro que há pouco sem detença a roda do oleiro fizera ordinários. Também aparecia uma tina que gotejava água fresca e cestos de vime flexível e cântaros manchados pelo vinho. A parede em torno, revestida de uma frágil e improvisada mistura de palha e argila, ostentava pregos grosseiros e via-se pender uma delicada varinha de junco verde. Além disso, de uma viga marcada pelo fumo pendiam as provisões daquela casa simples: doces bagas entre ramos de ervas perfumadas, segurelha velha e cachos de uvas passas. Na terra hospitaleira da Ática assim foi outrora Hécale, digna por isso de honras

divinas e a quem a Musa do filho do velho Battos — com o passar dos séculos — transmitiu à posteridade que a deveria admirar.»).

Parece claro que, para Petrônio, esse cenário nada sofisticado³⁹¹ merece também uma longa descrição. Seus elementos — poder-se-ia dizer desqualificados (*camellam uetustate ruptam, parieti fumoso, faba, sincipitis uetustissima particula mille plagis dolata, grana sordidissimis puitaminibus uestita*) — em profusão, figuram desordenadamente, com claros índices de imundície, e contrastam, por um lado, com os objetivos primeiros da presença de Encólpio naquele antro, isto é, recompor suas faculdades amorosas,

— *Istum — inquit — morbum sola sum quae emendare scio.*

(*Sat.*134.10: «— Essa doença — disse ela — sou a única que sei curar.»),

e, por outro lado, os próprios poderes de que se dizia possuidora Enotéia. A sórdida e patética natureza da bruxaria de Enotéia criva-se de detalhes incongruentes e vulgares, e.g., a forma de descascar feijões e o tamanho do caldeirão para cozinhá-los, a impaciência da velha e a alegada experiência na leitura do futuro (cf. Panayotakis, 1995, 178-9).

Na seqüência, também não se deve descurar que criará ainda um contraste com a situação grave e lamentável por que passava Encólpio o aspecto viva e pesadamente cômico, intensamente movimentado de *Sat.*136.1-3, numa cena carnavalizada, digna das comédias-pastelão:

Dum illa carnis etiam paululum delibat et dum coaequale natalium suorum sinciput in carnarium furca reponit, fracta est putris sella, quae staturae altitudinem adiecerat, anumque pondere suo deiectam super foculum mittit. 2 Frangitur ergo ceruix cucumulae ignemque modo conualescentem restinguit. Vexat cubitum ipsa stipite ardenti faciemque totam excitato cinere perfundit. 3 Consurrexi equidem turbatus anumque non sine meo risu erexi; statimque, ne res aliqua sacrificium moraretur, ad reficiendum ignem in uiciniam cucurrit.

(*Sat.*136.1-3: «Enquanto ela saboreava um pouquinho da carne e enquanto devolvia ao armário com o gancho a meia cabeça com idade praticamente igual à sua, quebrou-se a cadeira em que subira para ficar mais alta e a velha foi arremessada ao fogo graças a seu peso. Quebrou-se também a tampa do caldeirãozinho, e o fogo, que estava querendo pegar, apagou-se. Queimou o cotovelo com um toco em chamas e tisonou o rosto todo com a cinza que se levantou. Ergui-me confuso e, não sem rir, a ergui; imediatamente ela, para que nada atrasasse o sacrifício, correu a vizinhança em busca de fogo.»).

³⁹¹ Se esse cenário não é nada sofisticado em relação ao gosto de uma elite, em termos de descrição literária, contudo, não pode ser assim considerado.

Saliente-se a condição pouco louvável, praticamente disforme, da sacerdotisa todo-poderosa, única que poderia curar Encólpio: após comer carne mais que velha, no tombo queima o cotovelo — parte do corpo pouco privilegiada — e tem o rosto todo sujo pela cinza. Evidentemente, é um rebaixamento da sacerdotisa, pelo contraste entre a seriedade que finge imprimir em seus procedimentos religiosos e a comicidade de sua queda.

Logo após essa cena, Enotéia vai percorrer a vizinhança a fim de encontrar fogo com que acender aquele apagado pela queda, e Encólpio sozinho comete novamente um desatino: durante uma ridícula batalha, mata um dos três gansos consagrados a Priapo. Em relação ao grotesco nessa passagem o que parece dar-se é uma exagerada estultícia de Encólpio. Por um lado, em razão de matar, no antro da sacerdotisa, uma das aves consagradas a seu deus — sobretudo o deus que parecia persegui-lo — e acresce que demorando a fugir, confessa ingenuamente o crime como se fosse uma façanha. Por outro lado, pela forma como parece enxergar aquela «batalha» — *proelium* (Sat.136.12) — contra os gansos, forma hiperbólica, épica³⁹²: para ele, antes de tudo, o animal — *pugnacissimum* (Sat.136.5) — que o ataca é *dux ac magister saeuitiae* (Sat.136.4: «comandante e guia do ataque»), e o resultado a que chega é comparável às proezas de Hércules³⁹³, que destruiu as aves do lago Estínfalo, ou à retirada voadora das ruidosas e vorazes harpias:

*Tales Herculea Stymphales lidas arte coactas
ad caelum fugisse reor, peneque fluentes
Harpyas, cum Phineo maduere ueneno
Fallaces epulae. Tremuit perterritus aether
planctibus insolitis, confususque regia caeli*

(Sat.136.6: «Da mesma forma como, penso, levadas pela lida de Hércules as aves do lago Estínfalo se abalaram para o céu, e as harpias, quando emporcalharam com seu veneno o enganoso jantar de Fineu. O éter aterrorizado tremeu com insólito pranto e confundiu-se o palácio do céu.»).

Não é difícil perceber que o trecho acima

³⁹² Panayotakis (1995, 179) já chamava a atenção dessa justaposição da imaginação literária de Encólpio e a realidade como um aspecto burlesco da cena.

³⁹³ O pé de uma pequena mesa (Sat.136.5: «*pedem mensulae extorsi*») que usa para abater o ganso pode ser encarado como uma arma hercúlea rebaixada, arremedo de clava.

representa praticamente uma síntese das características das personagens envolvidas: Enotéia, Proselenos e os gansos, mesclados os traços³⁹⁴, fazem às vezes das harpias e das aves estinfálicas; Encópio por seu lado, é um Hércules invertido, segundo as atribuições desse herói, força, coragem, resistência, benevolência, compaixão³⁹⁵. Esse herói é o símbolo da vitória (Chevalier e Gheerbrant, 1982, s.v. *Héraclès*), essa da qual nunca desfruta Encópio, tampouco dessa vez, em que levemente considera uma grande vingança.

Na seqüência desses acontecimentos com os gansos, não perderá a oportunidade de atacar a hipocrisia que acompanha e domina a religiosidade. Assim, ao retorno da sacerdotisa, faz justificar seu nome,

[...] *excusare coepit moram, quod amica se non dimisisset tribus nisi potionibus e lege siccatis.*

(Sat.136.11: «Ela começou a desculpar-se pela demora, porquanto a amiga não admitia que ela saísse sem os três copos de costume.»),

claro, caracterizando-a como hipócrita e contraditória, já que, ao tratar-se de respeitar a lei dos convidados³⁹⁶, a questão era beber; outras questões, mesmo mais graves, como a morte dos gansos será por ela relevada graças a um pagamento em dinheiro:

Rogo, inquam, expiare manus pretio licet?... Si uos prouocassem, etiam si homicidium fecissem. Ecce duos aureos pono, unde possitis et deos et anseres emere.

(Sat.137.6: «Será que não posso pagar meu pecado com dinheiro? Ainda se eu os tivesse insultado, se eu tivesse cometido um homicídio... Eis duas peças de ouro, com as quais vocês poderiam comprar não só gansos como também deuses.»).

Encerrando a questão, Petrônio faz opor à superstição a razão (Sat.137.10), na justaposição de opostos, representada por final pela ave preparada para Encópio, em que fica clara a oposição vida (*epulasque etiam lautas*) e morte (*perituro parauit*).

³⁹⁴ Num exemplo de animalização, mesclam-se os gritos de Enotéia aos grasnidos dos gansos:

Quem anus ut uidit, tam magnum aeque clamorem sustulit, ut putares iterum anseres limen intrasse.

(Sat.136.13: «Assim que a velha o viu, igualmente soltou um tão grande grito que daria para pensar que tinham voltado os gansos.»)

³⁹⁵ Cf. Cary (1957) e Harvey (1987), s.v. *Heracles*.

³⁹⁶ Segundo Ernout (1950, 169, nota 02), a lei dos convidados ordenava beber três taças.

Immo, ne quod uestigium sceleris supereset, totum anserem laceratum uerubus confixit, epulasque etiam lautas paulo ante, ut ipsa dicebat, perituro parauit. 12 Volabant inter haec potiones meracae.

(Sat.137.12-13: «Mais ainda, para que não sobrasse vestígio do crime, colocou todo o ganso em pedaços em espetos e preparou um lauto jantar para aquele que pouco antes, como ela mesma dizia, estava à beira da morte.»).

Por fim, o grotesco marca fortemente o *Satíricon* na imagem do ritual com que Enotéia e Proselenos tentam restabelecer a potência sexual de Encólpio:

Profert Oenothea scorteum fascinum, quod ut oleo et minuto pipere atque urticae trito circumdedit semine, paulatim coepit inserere ano meo. 2 Hoc crudelissima anus spargit subinde umore femina mea. Nasturcii sucum cum habrotono miscet, perfusisque inguinibus meis, uiridis urticae fascem comprehendit, omniaque infra umbilicum coepit lenta manu caedere.

(Sat.138.1-2: «Enotéia sacou de um falo de couro que untou com óleo e pimenta moída com sementes de urtiga trituradas. Devagar começou a introduzir em meu ânus. Com esse molho a cruelíssima velha depois espargiu minhas coxas. Misturou suco de mastruço com abrótnano e, com meu sexo todo borrifado, apanhou um maço de urtigas verdes e começou lentamente a fustigar com a mão tudo o que ficava abaixo do umbigo.»).

Evidentemente não se pode deixar de notar outra justaposição de opostos, isto é, o processo invasivo a que foi submetido Encólpio (sodomia), de forma passiva, a fim de que se habilite a outro processo invasivo, desta vez de forma ativa (coito). É claro que muitos elementos do grotesco se acumulam nessa passagem, tais como o enfoque não só de partes corporais proibidas com a inversão de suas funções, como também práticas interditas que caracterizam um tormento para com a vítima e a crueldade do agente. Supondo ainda que, se se podem conectar com segurança Sat.137.13 (*uolabant inter haec potiones meracae*. «entre essas coisas iam se acabando as taças de vinho puro»), 138.1-2 e 138.3 (*aniculae quamuis solutae mero ac libidine essent*. «como as velhinhas estivessem soltas por causa do vinho e do prazer»), todo esse ritual deveria estar ocorrendo sob extraordinárias condições de consciência das duas mulheres, bastante excêntricas e precárias, transtornadas pela excitação sexual³⁹⁷ — o

³⁹⁷ É preciso lembrar que Enotéia, desde o início procura o contato sexual com Encólpio:

[...] *detersisque curiose manibus inclinavit se in lectum ac me semel iterumque basiauit.*

(Sat.135.2: «Tendo lavado as mãos cuidadosamente, inclinou-se sobre o leito e beijou-me várias vezes.»).

Contraditoriamente a todas as características de Enotéia, bem como as de seu antro

que me parece caracterizá-las ainda como sexualmente degeneradas, pervertidas — e embriagadas pela ação do vinho. Com *potiones meracae* refere-se também à corrupção de costumes, pois entre os romanos o vinho não deveria ser consumido puro, mas misturado com água; aqueles que contrariavam esse uso eram apontados como anormais ou viciosos (Carcopino, s.d., 325).

Numa avaliação acerca da presença e do papel do grotesco nesta parte do episódio de Circe, é preciso pensar nas incongruências que nela se juntam: sacerdotisas que se arrogam grande poder, mas que nada podem e vivem em antros miseráveis e em ínfimas condições; o favorecimento da prática do amor por meio da violência e de rituais inversivos; eventos humorísticos em meio a uma desesperante situação de Encópio; os mais baixos traços do submundo romano, seja na cultura material quanto na religiosidade charlatona em que medram — mostra-se novamente — a hipocrisia e a contradição.

Segundo Campuzano (1984, 90), “na mente de Encópio se planeja uma novela de amor, mas ela se completa como elegia; não como elegia do amor venturoso e triunfante, senão como elegia do amor mais vergonhosamente derrotado”. É preciso ver que o grotesco fundamentalmente cumpre neste episódio funções caracterizadoras pelo rebaixamento de todas as circunstâncias que focaliza, seja pelo lado do protagonista, seja pelo lado do antagonista. Circe, enfim, cumpre com Encópio suas atribuições da *Odisséia*: dado o tratamento que a ele dispensa e a trajetória a que obriga trilhar o anti-herói, parodia a metamorfose homérica e no corpo de um homem insere características de porcos, não apenas físicas como assim morais. De qualquer forma já estamos acostumados a tão-somente nos deparar com criaturas deploráveis no *Satíricon* e, nesse sentido, este episódio não constitui novidade.

e objetos e alimentos de que faz uso, ela lava cuidadosamente as mãos antes de iniciar o ritual.

7.3. Filomela (Sat.140)

O episódio da matrona Filomela desenvolve-se basicamente sobre o tema da sordidez humana vista sob o sempre presente prisma da comicidade. Nesse sentido, dois aspectos o alimentam:

- a relação hipócrita e convencional entre a prostituição velada da matrona e a lubricidade de Eumolpo;
- o desempenho sexual de Eumolpo em suas relações com a filha de Filomela.

De início, pode-se considerar que toda a família de Filomela se apresenta com um dado de particular interesse sexual. Os filhos são, de uma parte *filiam speciosissimam* (Sat.140.4), que conhece o ofício (Sat.140.8: *artificium*) e, de outra, *doctissimus puer*³⁹⁸ (Sat.140.11). Por sua vez, Filomela, desde logo vista como *lena*, é introduzida por meio de uma inversão de seus verdadeiros predicados e intenções:

Matrona inter primas honesta, Philomela nomine, quae multas saepe hereditates officio aetatis extorserat, tum anus et floris extincti, filium filiamque ingerebat orbis senibus, et per hanc successionem artem suam perseuerabat extendere.

(Sat. 140.1: «Uma matrona, a mais respeitável de todas, chamada Filomela, que muitas heranças extorquiria valendo-se de sua juventude, mas agora velha e em decadência, oferecia seu filho e sua filha aos velhos sem herdeiros e, por intermédio de sua sucessão, continuava a exercer seus talentos.»).

Pode-se dizer que dois violentos contrastes dividem essa passagem plena de ironia. Em primeiro lugar temos o contraste entre

Matrona inter primas honesta, Philomela nomine

e

quae multas saepe hereditates officio aetatis extorserat

Além desse, deve-se considerar o seguinte contraste entre:

³⁹⁸ A idéia contida em *doctissimus* — larga experiência — em certa medida contrasta com *ephebo* (140.4), que denota um rapaz de pouca idade.

filium filiamque ingerebat orbis senibus

e

et per hanc successionem artem suam perseuerabat extendere

Dá-se a ocorrência das ironias dir-se-ia numa prática dialógica entre o narrador e a percepção do leitor, que tem ciência do contexto e portanto do «ser», chave para a intelecção do «parecer». No trecho citado acima, as ironias baseiam-se na inversão, hiperbólica e paradoxal, entre o «parecer» e o «ser» de Filomela: *Matrona inter primas honesta* (ser = extortor) e *artem suam* (ser = facinus).

Quanto a Eumolpo, em cena no trecho imediatamente seguinte, serve de base para o contexto sua caracterização de velho lúbrico totalmente arruinado que procura explorar a má fé dos crotonianos. Com o fato de Eumolpo explorar a má fé dos crotonianos temos outra inversão, bastante sutil, pois, na verdade, os trapaceiros em geral exploram a boa-fé do povo, enquanto aqui vemos explorada justamente a má-fé. Como para Filomela, enganada, Eumolpo se passa por milionário sem herdeiros, o plano da matrona é fazer com que seus filhos o seduzam sexualmente para dele obter a herança. O trecho contido em *Sat.* 140.2-3 é a narração, em discurso indireto livre, do jogo de sedução que, mesmo antes da prática sexual dos filhos de Filomela, tem origem nas palavras da matrona, que recomenda os filhos a Eumolpo:

Ea ergo ad Eumolpum uenit et commendare liberos suos eius prudentiae bonitatisque... credere se et uota sua. Illum esse solum in toto orbe terrarum, qui praeceptis etiam salubribus instruere iuuenes quotidie posset. Ad summam, relinquere se pueros in domo Eumolpi, ut illum loquentem audirent: quae sola posset hereditas iuuenibus dari.

(*Sat.* 140.2-3: «Ela foi até Eumolpo e recomendou seus filhos à sua sabedoria e bondade. Ela mesma a ele se confiava, e também as suas mais gratas esperanças. Somente ele, em todo o mundo, poderia instruir todos os dias os jovens com suas saudáveis lições. Numa palavra, ela deixava as crianças na casa de Eumolpo a fim de que ouvissem suas palavras: era a única herança que poderia legar aos jovens.»).

A noção de discurso indireto livre parece-me importante porque com ele praticamente se empregam as mesmas palavras da matrona, que encobrem e revelam ao mesmo tempo suas intenções, e se tornam ainda mais irônicas porque ficam um pouco menos vinculadas à filtragem do narrador, cujo papel então, aparentemente, seria o de reproduzi-

las. Evidentemente, esse tipo de discurso relatado permanece com o poder da seleção e da entonação, que não são as da personagem, mas as do narrador.

Esse trecho é ambíguo, pois suporta duas leituras, uma simplista e ingênua — quase automaticamente descartável, mas importante por dizer a verdade invertida — em que uma mãe confia seus filhos a uma espécie de *paedagogus*³⁹⁹, ambos com a melhor das intenções. Por outro lado, o discurso de Filomela, nessa primeira leitura, se enquadra exatamente no modelo romano de *matrona*, mulher “casta, assexuada e digna de um tratamento sublime” (Richlin, 1983, 55). Uma das fontes da comicidade parece residir no fato de que leitor algum escolheria essa leitura, tão claro é que Filomela entrega os filhos a Eumolpo, ela mesma assumindo o papel da *lena* que facilita e autoriza as relações sexuais (*commendare liberos suos eius prudentiae bonitatie*), prometendo encontros amorosos com seus filhos mais vezes (*praeceptis etiam salubribus instruere iuvenes quotidie*), com exclusividade (*illum esse solum in toto orbe terrarum*), mediante, sem dúvida, o prêmio da herança (*ad summam, relinquere se pueros in domo Eumolpi, ut illum loquentem audirent: quae sola posset hereditas iuuenibus dari*). Como tudo não passa de um jogo de relações sórdidas, e Eumolpo outra coisa não é que um lúbrico trapaceiro, *prudentia*, *bonitas* e *hereditas* são dolosos, assim como a sedução perpetrada pela *matrona-lena*.

Ainda no discurso acima analisado, é preciso reparar que o termo *artem* não foi casualmente escolhido, já que, percebe-se, é tão providente (ou mesmo profissional) a matrona que entrega — eis a ambivalência — a filha e o filho de uma só vez a fim de não errar nas preferências sexuais do homem que era seu objeto de ataque, abastecendo-o do que lhe aprouvesse.

Por fim, com o fito de concretizar a oferta, a matrona deixa os filhos no quarto de Eumolpo e, sancionando o encontro, finge ir visitar um templo, «parecer» que contrasta com seu «ser».

A partir deste ponto, registra-se a principal

³⁹⁹ Não se pode esquecer de que em trecho anterior, «O garoto de Pérgamo» (Sat. 85.1 a 87.9), Eumolpo já exercera essa função.

parte do episódio, constituída pela relação sexual entre Eumolpo e a filha de Filomela.

Logo, Eumolpo se vale do pretexto religioso de Filomela e convida a garota para o ato sexual, denominado por ele mesmo de «*pygiciaca sacra*», de controverso significado. A meu ver, não se deve descartar a interpretação do termo *pygiciaca* com sentido sodomítico, segundo a natureza grotesca do *Satíricon*, sobretudo que vem acompanhado do termo *sacra*, com o qual formaria uma reunião de opostos, conjunto irônico e humoristicamente obsceno. O mesmo tipo de contraste grotesco entre religião e perversão pode ser encontrado no episódio de Quartila, na violação de Encólpio perpetrada por Enotéia e, ainda neste trecho, com a simulada visita da *matrona-lena* Filomela a um templo sob o pretexto de sua oração. Deve-se considerar, também, que a prática sexual de Eumolpo no *Satíricon*, bem como suas preferências assinaladas, são todas homossexuais, exceto esta, no qual, contudo, interviria com o mesmo *modus operandi*. Além disso, corrobora esta leitura o comentário do narrador, neste trecho a compará-lo consigo mesmo:

Eumolpus, qui tam frugi erat ut illi etiam ego puer uiderer [...]

(*Sat.* 140.5: «Eumolpo, que era tão casto quanto eu poderia parecer um garotinho [...]»).

Vale lembrar que há um contraste no encontro do homem e da mulher nessa relação. Enquanto a moça é *speciosissimam*⁴⁰⁰ (*Sat.* 140.4) Eumolpo é velho e, como exigia o plano que executava em Crotona, deveria parecer muito doente:

Sed et podagricum se esse lumborumque solutorum omnibus dixerat [...]

(*Sat.* 140.6: «Mas ele dissera a todos não apenas que sofria da gota como também tinha lumbago [...]»).

Sobretudo porque fingida⁴⁰¹, é claro que essa

⁴⁰⁰ *Speciosissimam* é opinião do narrador, claro, mas da qual parece compartilhar Eumolpo, que não se desagradava da menina:

Sic inter mercennarium amicamque positus senex ueluti oscillatione ludebat. Hoc semel iterumque ingenti risu, etiam suo, Eumolpus fecerat.
(*Sat.* 140.9-10: «Assim posto entre o empregado e a amante, o velho se divertia com o balanço. Eumolpo repetiu a dose duas vezes em meio a um grande riso, incluindo o seu mesmo.»).

⁴⁰¹ O termo com que o narrador chama irônica e exageradamente o truque (*simulationem*, *Sat.* 140.6) aplicado sobre os crotonianos é *tragoidiam* (*Sat.* 140.6).

caracterização de *podagricum*⁴⁰² e *lumborum solutorum* — a que não faltam aspectos do feio, do deformado e da repugnância —, que se opõe e contrasta ao que gosta de fazer e ao que fará efetivamente neste episódio, torna ainda mais cômica a bizarra passagem. Todavia, outra razão há para que Eumolpo se caracterize dessa forma: segundo lembra Panayotakis (1995,184 e nota 59), esse disfarce foi escolhido em razão de haver uma suposta relação entre a gota e a riqueza, conveniente para as características alegadas aos crotonianos.

O narrador emprega nova ironia quando emprega os mesmos termos acobertadores de Filomela para referir-se aos órgãos sexuais de Eumolpo:

Itaque ut constaret mendacio fides, puellam quidem exorauit ut sederet super commendatam bonitatem [...]

(*Sat.* 140.7: «Assim, a fim de que juntasse credibilidade à patranha, pediu à menina que sentasse sobre a bondade recomendada [...]»).

No trecho em questão deve-se salientar as antíteses que reforçam a idéia de junção de opostos, quais sejam:

- *mendacio fides*;
- *sederet*⁴⁰³ *super commendatam bonitatem*.

O que segue é o centro da comicidade desse trecho, isto é, a formação de uma “hilariante máquina de sexo”, nas palavras de Dimundo (1987, 211), composta contrastivamente por três seres humanos, Eumolpo, Córax e a *filia Philomelae*, mecanismo que os degrada, necessariamente, já que todos têm estatuto livre. Como se viu anteriormente,

⁴⁰² Outras passagens do *Satíricon* em que ocorre o problema da gota (segundo indicação de Panayotakis (1995,184):

Heu, heu, abistis dulces caricae. — lam, inquit ille, quadrigae meae decucurrerunt, ex quo podagricus factus sum.

(*Sat.* 64.3: «Ai, ai! O tempo das vacas gordas já era... As minhas quadrigas já degradingolaram, desde que peguei a gota.»)

[...] *cum procurator insulae Bargates a cena excitatus a duobus lecticariis in mediam rixam perfertur; nam erat etiam pedibus aeger.*

(*Sat.* 96.4: «quando Bargates, o gerente do prédio, tirado do jantar foi trazido para a cena da discussão carregado por dois liteireiros; é que ele era doente dos pés»).

Podagrici pedibus suis male dicunt, chiragii manibus, lippi oculis [...]

(*Sat.* 132.14: «aqueles que sofrem da gota maldizem seus próprios pés; os quirálgicos, as mãos; os cegos, os olhos [...]»).

⁴⁰³ Herescu (1959, 133) atribui, mais que um sentido erótico, “um sentido obsceno e grosseiro” para o verbo *sedeo* nesta passagem.

na *Cena Trimalchionis*, 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. Essa excêntrica «máquina» constitui uma distorção na ordem do ato sexual. Parece que a movimentação do grupo é fundamental para a comicidade do trecho, embora seja apenas um dos elementos que funcione como o motor dessa máquina, Córax, a quem no *Satíricon* sobra sempre o serviço pesado — quando a caminho de Crotona, Córax é incumbido de levar a bagagem (*Sat.* 117.11-12) —, enquanto se divertem Eumolpo e a moça:

[...] [*Eumolpus*] *Coraci autem imperavit ut lectum, in quo ipse iacebat, subiret positisque in pavimento manibus dominum lumbis suis commoueret. Ille lente parebat imperio, puellaeque artificium pari motu remunerabat. Cum ergo res ad effectum spectaret, clara Eumolpus uoce exhortabatur Coraca, ut spissaret officium. Sic inter mercennarium amicumque positus senex uelut oscillatione ludebat. Hoc semel iterumque ingenti risu, etiam suo, Eumolpus fecerat.*

(*Sat.* 140.7-10: «[Eumolpo] mandou que Córax fosse para debaixo do leito no qual ele mesmo estava deitado e com as mãos apoiadas no chão, movesse o patrão com as próprias costas. Ele lentamente obedecia as ordens, e a perícia da menina devolvia um movimento igual. Mas como a coisa ia dando resultado, Eumolpo em voz alta exortava Córax a aumentar a velocidade. Assim posto entre o empregado e a amante, o velho se divertia com o balanço. Eumolpo repetiu a dose duas vezes em meio a um grande riso, incluindo o seu mesmo.»).

Aparentemente, contribuiria para a comicidade do trecho o fato de Eumolpo e a moça se movimentarem tal qual bonecos, como sugerem os seguintes trechos:

Ille lente parebat imperio, puellaeque artificium pari motu remunerabat.

(*Sat.* 140.8: «Ele lentamente obedecia as ordens, e a perícia da menina devolvia um movimento igual.»)

[...] *dum frater sororis suae automata per clostellum miratur [...]*

(*Sat.* 140.11: «[...] enquanto o irmão observava por uma fenda os repetidos movimentos de sua irmã.»).

Não é impossível, fosse o *Satíricon* um texto destinado a uma espécie de leitura dramatizada, que, sob o peso de Eumolpo e da garota, Córax⁴⁰⁴ estertorasse e tivesse o rosto como que deformado por

⁴⁰⁴ Não será a única vez que Córax tem uma reação burlesca:

Nec contentus maledicitis tollebat subinde altius pedem, et strepitu obsceno simul atque odore uiam implebat.

(*Sat.* 117.12: «E não contente em ficar reclamando, erguia a toda hora o pé e enchia o caminho ao mesmo tempo com um ruído inconveniente e um cheiro...»).

uma congestão ou por contrações e trejeitos do rosto (Panayotakis, 1995, 187-8). Ainda nesse sentido, é quase de ver-se a expressão de Eumolpo, num iminente estado anormal de consciência:

Hoc semel iterumque ingenti risu, etiam suo, Eumolpus fecerat.

(Sat. 140.10: «Eumolpo repetiu a dose duas vezes em meio a um grande riso, incluindo o seu mesmo.»).

Em resumo, uma vez que a cena começa com um convite (Sat.140.5: *inuitare ad pygiciaca sacra*), seguido do posicionamento dos amantes⁴⁰⁵, do movimento que se vai acelerando (de Sat.140.8 *lente* para Sat.140.9: *spissaret officium*), do prazer disfarçado em *oscillatione ludebat* (Sat.140.9) e encerrado por um orgasmo mascarado (Sat.140.10: *ingenti risu, etiam suo*), penso que esse trecho do episódio reproduza com exatidão — a exatidão do realismo carnavalizado de Petrônio — o ato sexual em todas as suas instâncias, atingindo uma grande comicidade e, por que não dizer, certa elegância de expressão.

Encerra-se o episódio com uma ação fora dessa alcova:

Itaque ego quoque, ne desidia consuetudinem perderem, dum frater sororis suaue automata per clostellum miratur, accessi temptaturus an pateretur iniuriam. Nec se reiciebat a blanditiis docissimus puer, sed me numen inimicum ibi quoque inuenit.

(Sat.140.11: «E mesmo eu, a fim de não perder o costume com a inatividade, enquanto o irmão observava por uma fenda os repetidos movimentos de sua irmã, aproximei-me experimentando se ele aceitava uma investida. E o experiente rapaz não se furtava às carícias, mas também ali a divindade que me era desafeta foi me encontrar.»).

Ao lado da mixoscopia de Encólpio mais uma vez revelada, segundo interpretação de Panayotakis (1995, 188-9), neste trecho pode-se considerar uma assistência em dupla perspectiva: por um lado, Encólpio e o *puer doctissimus* observam o trio, enquanto o leitor⁴⁰⁶, por outro lado, é capaz de observar tanto a ação da dupla como a do trio. Nessa visão simultânea, registra-se uma justaposição de efeito cômico, com a vitória sexual de Eumolpo — *semel iterumque* (Sat. 140.10) — e a derrota de

⁴⁰⁵ • *Filia Philomelae: sederet super commendatam bonitatem;*
• *Eumolpus: lectum, in quo ipse iacebat;*
• *Corax: ut lectum [...] subiret positisque in pauimento.*

⁴⁰⁶ Em vez de leitor, platéia, se se considerar a modalidade teatral que Panayotakis assume em seu trabalho.

Encópio, sob efeito da perseguição do *numen inimicum* (Sat.140.11). Todavia, é importante observar também que existe uma inversão sutil: ao invés de o vencedor ser o jovem, o belo, o bem-conformado para o sexo, a vitória cabe àquele que é movimentado por outro, o inerte, o *podagricus*, o velho, enfim.

Assim, viu-se que o grotesco marca sua presença com a ocorrência de muitos elementos, tais como o exagero, o bizarro, a distorção da ordem, a deformação, a violação corporal, o lúdico, a ambigüidade, a ambivalência, o contraste, a antítese, a inversão, o rebaixamento, a sexualidade incomum, a posição inusitada.

Por meio desses elementos, Petrônio logra descrever a sordidez humana, desta vez vista nas relações familiares da prostituição, num episódio cheio de comicidade — vista assim, sutil — gerada não só pelo abandono de valores humanos fundamentais em choque com a cupidez desvairada da *lena* e a lubricidade de quem consome o produto, como também pelo jogo de aparências que se estabelece entre os negociantes, divididos em duas partes, uma que finge não vender e outra que finge não comprar. Todo esse processo, contudo, está longe de ganhar uma crítica moralista, pois não há voz alguma contra ele, e se a prostituição obtém uma imagem velada, esse traço provém de interesses financeiros mútuos: de um lado, os interesses daqueles que precisam obter os bens que se legarão em testamento; por outro, os interesses daqueles que precisam manter as aparências de que detêm esses bens, e que podem transmiti-los testamentariamente, sem contudo abrir mão do prazer sexual imediato que volta e meia surge no seu trajeto.

Ainda, como se viu, ao lado dessas considerações, há um humor desbragado que assinala todo esse trecho e que completa o quadro: humor e sordidez, eis a mistura com a qual penso que Petrônio trabalha o dado mais importante dessas relações, qual seja, a capacidade que tem o ser humano em encobrir seus verdadeiros desígnios e atos afetando qualidades que não tem. Essa hipocrisia se encontra em todos os níveis no *Satíricon*.

Conclusão

O *Satíricon* de Petrônio é o relato escrito por um romano, da época de Nero, que nos chegou arruinado, excessivamente mutilado. Como os romanos nunca foram generosos na divulgação de suas atividades íntimas e familiares, mas ao contrário, extremamente reservados em tudo o que representasse uma atividade particular, costumavam escondê-la com pretextos de declarações oficiais ou documentos públicos. O *Satíricon* é uma exceção: franco, animado, direto, nele o autor sabe lidar com a retórica acadêmica, com os dialetos, com a gíria, com as conversas medíocres e vulgares. Nele, ainda, “a sátira social não é insolente ou moralista, como se o autor pretendesse demonstrar, com a não-moralização, que a moral tivesse desaparecido do cenário. A única norma que sobrevive é muito clara: a vida continua, e os que se lamentam pelo ocaso das épocas gloriosas ficam para trás, sem entender o presente, gesticulando pateticamente à entrada do futuro”. Essas palavras de Durán (1971, 310-11) parecem condensar ligeiramente, mas muito bem, os nossos conhecimentos acerca do *Satíricon* e se relacionam particularmente com os objetivos das investigações e considerações a que aqui se procederam acerca do grotesco e seu significado na construção da mensagem do *Satíricon*.

Baseado no senso comum, tentativa de o homem organizar o mundo, busquei no *Satíricon* manifestações que apontassem para uma mistura desordenada e em desarmonia com esse senso. Esperava que o grotesco mostrasse em desagregação o mundo interpretado por ele, e o homem desfigurado ou em processo de desfiguração. Por meio dessa amostra poder-se-ia naturalmente sentir uma crítica ao que se apresentasse, ainda que não se propusesse nenhum caminho a seguir.

Assim considerados e abordados o mais isoladamente possível os aspectos desordenados da estética do grotesco

Conclusão

aplicados ao *Satíricon* a fim de que se verificasse serem fundadas minhas expectativas de que o *Satíricon* em alguma medida se vinculasse à estética do grotesco e, em caso afirmativo, de que forma se daria essa vinculação, o modo de sua conjugação e que leitura — ou leituras — poderiam ser obtidas com base nessas verificações, parece-me indispensável, ao termo deste trabalho, responder a uma questão de sobeja importância: qual é a imagem de conjunto que se pode fazer do *Satíricon*?

Como se viu, no *Satíricon* de uma só vez se apresentaram circunstâncias especiais, sobretudo de exagero da realidade — como a transposição de fronteiras e limites, alteração e inversão de ordens e proporções, perturbações de estados de consciência —, a partir de combinações de aspectos físicos, psicológicos, religiosos, culturais, sociais, e capazes de romper ou subverter os paradigmas do senso comum. Todo esse processo, a que podemos chamar de grotesco, permite a introdução de um novo modo literário para a expressão das eternas contradições do gênero humano e também para algumas inéditas condições de ambiência que, no caso do *Satíricon* são bastante diversas dos meios oficiais e tradicionais, com cujos valores não se harmoniza.

Podendo também ser considerado como o reverso do sublime, o grotesco está ligado ao termo *nouus* (*Sat.*132.15) com que Petrónio define sua produção e que foi salientado por Campuzano (1984, 249 ss.). Afinal, se Petrónio representa os grotescos Encólpio e Eumolpo, personagens medíocres e depravadas, transgressoras cômicas e baixas como tradicionalistas avessos à inovação — como vimos, não é absolutamente necessário que Encólpio tenha a cultura que aparenta, ou melhor, gostaria de aparentar —, e se ao mesmo tempo são personagens tão desprezíveis, é porque valoriza a inovação, as transformações estético-literárias que desnudam e desafiam as convenções estéticas e os modelos de comportamento. Na verdade, no desafio à tradição, Petrónio lançou mão de muitas tradições, misturando-as, e isso é não seguir a tradição: evidentemente polêmico, Petrónio tornou-se com o *Satíricon* um marginal da literatura; afinal, de que dados dele e de sua obra dispomos senão o

Conclusão

duvidoso texto de Tácito, ainda assim composto por volta de 115 e não em razão de questões literárias, ou a tardia referência de Terenciano Mauro, quando muito, de 200?

Mello (1992, 56) argumenta que “não há assunto por mais sério que seja que o *Satíricon* não banalize por meio de ridicularizações”, e por isso pode-se dizer que Petrônio denuncia comicamente muitos segmentos da sociedade entregues a intrujões e embusteiros que, aparentemente preocupados com os caminhos da sociedade, nada mais fazem senão cuidar dos próprios negócios. Essa denúncia pode ser observada de vários ângulos, moral, social, cultural, de acordo com a reconstrução do ambiente a que procede Petrônio por meio de uma justaposição entre a ilusão e a realidade. Pode-se entrever da leitura do *Satíricon*, por exemplo, uma rejeição da retórica que se pratica nas escolas por meio de uma comparação rebaixadora, grotesca, à cozinha, que na cultura romana assumia um papel de mascaradora de pratos⁴⁰⁷. Também, talvez mais que uma descontentamento à forma e ao conteúdo da poesia contemporânea, esteja expressa descontentamento aos praticantes da poesia, à força considerados poetas, antes verdadeiros mercadores de letras, tal o objetivo material que procuravam atingir por meio dela.

A extraordinária deambulação de Encólpio e Gitão, às vezes seguidos de Ascilto, às vezes de Eumolpo, pelos espaços físicos da sociedade e principalmente pelo espaço moral e psicológico da natureza humana fornece os monstros humanos que povoam o *Satíricon*, seres estranhos e disformes — nem sempre na aparência, mas sempre na condição humana —, exemplos de um universo em degradação⁴⁰⁸. Como se pôde ver, e segundo aponta Grimal (1972, 302-5), a brutalidade dos instintos

⁴⁰⁷ A cozinha romana tinha algo de teatral: era costume servir um tipo de alimento representando outro, como por exemplo, um peixe feito de carne de porco. Desse costume temos amplas mostras na cozinha de Trimalquião (*Sat.*36; 69), que, durante a festa, abusa desse procedimento, do qual se vangloria pela habilidade de seu cozinheiro.

⁴⁰⁸ Grimal (1972, 308) oferecendo-nos um curioso e eficiente exemplo da dinâmica da degradação nos tempos de Nero, avalia que se entende melhor a obra de Petrônio com a observação da perspectiva de um mundo em transformação: as opções políticas do reino mudavam muito, como fora o caso de Lucano, que havia começado a *Farsália* exaltando a figura do imperador Nero, mas acaba por juntar-se à oposição.

Conclusão

e a *intemperantia* conduzem a maior parte das personagens da sociedade degenerada que se focaliza, sejam os indivíduos homens ou mulheres, pobres ou ricos, *ingenui*, *liberti* ou *serui*; portanto, as condições das relações humanas, sucessivamente desveladas, são as mais sórdidas possíveis: assim é o relacionamento de todos, como por exemplo, entre tantos possíveis, o encontro de Quartila com os estudantes; as relações entre Trimalquião e Fortunata e entre esta e o melhor amigo do marido, Habinas; o escandaloso enriquecimento de alguns libertos, as intenções de Eumolpo para com Gitão, e o assentimento deste; as relações entre Licas e Encólpio; o assédio e o comportamento de Circe para com Encólpio; a recepção do povo de Crotona para Eumolpo e sua «trupe». Todavia, a crítica de Petrônio não tem por eixo a moral, mas “é essencialmente estética e literária, relativa mais ao bom gosto que a uma conduta correta” (Browing, 1969, 300-2). “Se a intenção de Petrônio foi apresentar um programa moral coerente, a atmosfera do romance sugeriria que ele tivesse falhado” (Schmeling, 1969, 50): tendo representado um mundo em que vivem personagens demasiado corrompidas, incapazes de gestos amáveis, Petrônio não parece sentir qualquer simpatia pela miséria humana, embora não se insurja contra ela nem apresente — nem queira provocar — sentimentos de angústia. “Não é necessário — mostra ainda Schmeling (1969, 50) — que Petrônio aprove ou desaprove as ações de suas personagens, que são, além de tudo, instrumentos de sua forma de arte e não espelhos de seu próprio caráter”: o riso que caracteriza o *Satíricon* não impede a crítica social ou o debate dos problemas da cultura⁴⁰⁹, mas, “embora difícil de aceitar, precisamos concluir que o refinado estilo de Petrônio, sua observação aguda e, é necessário que se diga, seus interesses sexuais, não existem para edulcorar uma exposição de sua filosofia epicurista, mas para atender seus fins literários e artísticos” (Schmeling, 1971b, 51).

Assim, para arrancar da inércia o leitor, apresenta uma criação nova, com a qual questiona, rompe e decompõe criticamente as velhas normas da sociedade romana, sejam literárias, morais ou sociais, fazendo a representação de uma sociedade totalmente alterada

⁴⁰⁹ Cf. Cizèk, 1975, 100.

Conclusão

em relação aos padrões convencionais, ideais, cantados pela velha norma.

Na inovação de Petrónio encontram-se, então, uma total subversão e ruptura dos valores estabelecidos e uma pressão estabelecida por circunstâncias contraditórias que podem proporcionar novas discussões do que já é convencional. São os «procedimentos praticamente terroristas» (Campuzano, 1984, 253) de Petrónio, com que excede os limites impostos pelas regras de seu tempo⁴¹⁰: o exagero está em tudo e os opostos se aproximam. Parece que se pode ajustar a Petrónio aquilo que perceber que Meyerhold (1986, 60) comenta acerca da estilização, a qual “empobrece a vida, ao passo que o grotesco rechaça conhecer nada mais que um aspecto, somente o vulgar ou somente o sublime. Mescla os opostos e acentua com intenção as contradições. O único efeito que conta é o imprevisto, o original”, pois a idéia do grotesco no *Satíricon* parece advir de todo um mosaico de acontecimentos e idéias contrastantes, uma profusão de imagens, de cenas, de pequenos incidentes. Esses procedimentos não indicam caminho algum a seguir, mas são suficientemente fortes para provocarem reflexão, daí o fascínio, ou a repugnância, talvez ambos positivos, se pensados como forma de atuar junto à transformação da sociedade, ou antes, como forma de atingir um dos escopos aparentes do *Satíricon*, isto é, a diversão do leitor.

O pessimismo com que Petrónio enxerga a sociedade da qual faz parte é sensível, e dele parece provir seu desejo de inovar. Na verdade não mostra desprezo pelos parâmetros clássicos, mas também não os adota. Seu procedimento nesse sentido não nos permite que entendamos que ele acredite no sucesso de uma nova literatura apenas pautada por esses cânones, isto é, se Petrónio discorda dos antigos, isso não implica, no entanto, que ele os desautorize⁴¹¹. Permito-me, assim, ver no *Satíricon*, ao contrário de um posicionamento ideológico anti-clássico, um revigoração das tradições clássicas, não como modelo, mas como cabedal cultural, por meio de uma revisitação e reavaliação dessas tradições, com a

⁴¹⁰ Cf. Brayner 1979, 99.

⁴¹¹ Parafrazeando Brandão, 1992, 53.

Conclusão

produção de um novo texto com novas perspectivas literárias. Acredito que um significado profundo do *Satíricon* seja seu próprio aparecimento com seu formato específico, que trai o despertar da consciência dos romanos de que a épica já não era possível, e que o mundo caminhava para outras formas literárias acompanhando novas formas de viver, tempos passados vistos exatamente como passados, longe de produzirem sob suas condições novas obras, sob o risco de anacronismo.

Para o *Arbiter*, a veneração doentia pelos estatutos da poesia clássica é atraso, é dar chance a que não se conduza as mudanças que a sociedade vem sofrendo, mas ser conduzido por elas. Conforme ensina Brandão (1992, 101), como forma de lidar com a tradição, “o culto dos antigos não se confunde sempre com a necessidade imperiosa de reprodução”.

Parece-me que é justamente o diálogo que favorece a Petrônio não se quedar na ausência de variedade ou de progresso, isto é, “não sucumbir na repetição do mesmo”, conforme Brandão (1992, 53), guardadas as proporções, explica o momento preciso em que a literatura grega começa a formar-se como corpo escrito. Ao invés de vergar-se sob o peso do clássico, Petrônio parece lograr originalidade exatamente pelo diálogo que mantém com essa tradição literária. Ele não diz «desconsidere, é bobagem ultrapassada», antes necessita do clássico para o entendimento de seu texto, isto é, para a própria formulação de seus significados. É assim que podemos ver em Petrônio o que Campos (1969, 213-4) entende por “poética diacrônica”, isto é, “uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas” — saliente-se a relação dialética entre sincronia e diacronia — cada uma destas descrições tendo em conta não apenas o presente de criação (a produção literária de uma dada época), mas também o seu “presente de cultura” (a tradição que nela permaneceu viva, as revisões de autores, a escolha e reinterpretação de clássicos)”. Nesse sentido, cumpre ainda observar a referência importante de Campos ao pensamento de T. S. Eliot⁴¹² acerca do

⁴¹² Ver também as relações entre Petrônio e T. S. Eliot em (Schmeling e Rebmann,

Conclusão

olhar sincrônico sobre a tradição: “necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar, com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente. Eis o olho criativo” (*apud* Campos, 1969, 214).

Por outro lado, longe de qualquer intenção moralizante e destinado sobretudo a um grupo de cidadãos formalmente cultos, entre eles talvez o próprio imperador, o *Satíricon* mantém uma tensão dialética — ao mesmo tempo que assume todos os seus traços característicos — com um gênero que deveria penetrar muito fortemente entre as camadas mais humildes da sociedade romana. Essa sobreposição deveria ser muito divertida para o romano considerado culto. Petrônio, além disso, como mostrou Campuzano (1984, 246), faz uso dele para investigar as relações entre a realidade e a fantasia.

É claro que o *Satíricon* estava destinado a um público culturalmente elevado, pois nele Petrônio se detém atentamente na observação da literatura, seja da espécie que estava parodiando, seja do gênero que empregava na construção dessa paródia, seja de todo o cabedal literário que envolvia seus propósitos. Quando se decidiu a promover uma paródia do romance grego, como explica Campuzano (1984, 246ss.), e como esta se utilizasse da mais ampla variedade de temas, motivos e procedimentos literários, Petrônio foi obrigado a conhecer e a dominar essa vastidão de recursos, acresce que também visitando as formas literárias de maior prestígio, conquanto o fizesse seu gênero parodiado, este com o intuito de alçar-se do *status* humilde que detinha.

Imbuído de tal objetivo, e empenhado nas relações dialéticas tanto com a literatura elevada quanto com a literatura algo popular, a eleição da sátira menipéia como seu veículo de expressão me parece natural; afinal, é a sátira menipéia dotada da flexibilidade capaz de suportar tamanha variedade de recursos e gêneros literários. Essa escolha parece ainda mais natural, se, como vimos, considera-se o caráter anticanônico que assume o *Satíricon* com sua abordagem aos modelos

Conclusão

literários, aos modelos educacionais, culturais, sociais, lingüísticos, etc. Adotando, pois, uma posição formal, mas não ideológica, anti-clássica com essa mistura de gêneros estabelecidos entre si e também de gêneros não dotados de uma unidade de estilo propugnada pela preceptiva clássica, Petrónio “introduz uma fundamental desordem em seu trabalho” (Schmeling, 1991, 370).

Repugnante e fascinante a um só tempo, a representação dessa abordagem, como vimos, está perpassada pelo grotesco: são claras as rupturas de valores estabelecidos, a subversão do normal, convencional. Forma e conteúdo não se correspondem, e medram, intrigantes, a ambigüidade, a ambivalência, a paródia.

Todo esse processo no *Satíricon* é permeado pelo riso, provocado pelo grotesco, que altera a ordem das coisas, abala os juízos estabelecidos, surpreende, mas não propõe solução. O *Satíricon* — verdadeiro romance da condição humana, segundo as palavras de Cizèk (1975, 100) — aponta para o riso diante de realidades horríveis, totalmente opostas ao discurso oficial que as encobre: desvios monstruosos do que poderíamos considerar modelos humanos, mundo amoral e caótico e uma aparente existência destituída de sentido (cf. Sell, 1984, 277). Por meio de elementos detalhadores que carnavalizam as características das personagens e de seu contexto moral e cultural, em seu conjunto, o grotesco assume uma função da maior importância e desenha a caricatura de toda a sociedade romana. Assim, vê-se na obra antiga elementos que os modernos julgam próprios do grotesco, isto é, podemos lê-lo à luz de um crítico como Thomson (1972, 26): as características anormais do *Satíricon* são apresentadas de forma radical, tidas como falta de gosto e distorção gratuita ou forçada, exagero sem sentido; em decorrência disso, freqüentes vezes o romance foi condenado sob a pecha de ofensivo e incivilizado, uma afronta à decência e um insulto à realidade e à normalidade.

Em resumo, penso que Petrónio procure abertura, inovação, evolução: não o aborrecem os clássicos, mas para ele a literatura não pode se resumir a esses cânones, ou a criações que, não

Conclusão

passando de repetições, tão-somente se liguem a esses modelos: optar apenas pelos clássicos seria atravancar o processo de evolução cultural e particularmente literária, seria dar chance a que não se conduzissem as mudanças que a sociedade vinha sofrendo, mas pelo contrário, seria fazer-se conduzir por elas.

Com a discussão de coisas tão sérias como as que aparecem no *Satíricon* por meio de expedientes tão vulgares, baixos, abjetos, mesquinhos das personagens, e ao lado muitas vezes de uma linguagem vulgar, Petrônio parece, com sua obra, abalar a todos os pilares de sustentação da condição humana, sejam eles culturais, religiosos, sociais. Por isso o recurso a tanta paródia, por isso a criação do protagonista Encópio (homossexual, assassino, ladrão, cafajeste, vagabundo), que gosta da tradição não por seus valores específicos, mas porque não alcança mais que os lugares comuns de sua educação (afinal, as piores figuras se ajustariam aos piores gostos?).

Contudo, tal ruptura com o tradicional não significa também que Petrônio esteja a favor daquilo que revela no *Satíricon*: ele é inimigo de esconder a realidade romana, como se nada do que se passa no *Satíricon* existisse de fato e que tudo fosse «cor-de-rosa», como num romance de amor. Se a tradição evita referir-se ao feio, ao exagerado, ao disforme, à sujeira, à mania, à doença, à depravação, então Petrônio escreve sobre tudo isso, e ainda com recursos literários tão cuidadosamente escolhidos e empregados como empregaria um autor que tratasse do sublime: apesar de amalgamar no *Satíricon* aspectos colhidos da *simplicitas*, Petrônio não escreve uma obra simples, mas múltipla em seus aspectos; não popularizante, mas voltada para o público culto. Para elaborar uma obra da natureza do *Satíricon* é preciso elaborar um discurso de muita complexidade; é preciso conhecer muito da tradição literária e da literatura contemporânea, bem como sensibilidade para perscrutar os meandros da natureza humana.

Todavia, o melhor e mais importante e concreto efeito obtido por Petrônio foi atingir com o grotesco um nível de sedução de que a simples sátira não teria sido capaz: Petrônio não acusa, mostra. Mas,

Conclusão

se o faz, é de forma a chamar a atenção por meio do exagero, do inesperado, da surpresa. Sua crítica aponta para todos os ângulos dos problemas abordados com elementos comprometidos com a realidade. Compete, pois, à expressão — sempre carnalizada — da antítese, da hipérbole, do contraste, da paródia, etc., o resultado de todo um rebaixamento a que se assiste na obra de Petronio, que, da forma como nos apresenta os problemas que quer ver discutidos⁴¹³, torna-nos ainda mais sensíveis às mais diversas contradições de seu tempo.

Conforme avalia Cizèk (1975, 92), "Petronio parece realmente querer fazer-nos refletir sobre o sentido da existência, por mais risível que seja o meio freqüentado por seus anti-heróis". Na verdade, opressor e oprimido nessa ficção romana são desprezíveis, e, diante de um quadro de natureza tão constrangedora para todo aquele que consiga ali enxergar o ser humano, o leitor do *Satíricon* ri, mas não com "o riso liberado da comédia, já que a ordem não é restaurada e os modelos humanos não são confirmados" (Sell, 1984, p.277): no *Satíricon* existe sempre a ruptura da ordem, situação que, no entanto, nunca é restabelecida ou sequer contornada, daí a viagem, a fuga a que sempre estão submetidos os anti-heróis petronianos.

⁴¹³ Petronio não critica, mas dirige o leitor à crítica: é um condutor.

Bibliografia

- ADAMIK, Tamás. 'Sermo inliberalis' in *Cena Trimalchionis*. In: CALBOLI, Gualtiero (org.). **Latin vulgaire - latin tardif II (Actes du 2e. Colloque International sur le Latin Vulgaire et Tardif)**. Bologne, 1988. p.01-07.
- ADRIANI, Achille. La scultura romana. In: USSANI, V. e ARNALDI, F. **Guida allo studio della civiltà romana antiga**. Nápoles: Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1952. p.83-103.
- ALBINI, Umberto. Petronio, Sat. CXI.10. **La parola del passato**. vol.XCV, p.137-8, 1974.
- ALTAMURA, Dionysus. Petroniana conuicia et laudes. **Latinitas**. vol.IV, p.267-273, 1958.
- AMATUCCI, A. G. **La letteratura di Roma imperiale**. Bologna: Licinio Cappeli, 1947.
- AMBROZIO, Leonilda. Juan sin Tierra: ironia & grotesco: renovação. **Revista Letras**. v.33, p.15-25, 1984,.
- ANDREAU, Jean. O liberto. In GIARDINA, Andrea (org.). **O Homem romano**. Lisboa: Presença, 1992. p.147-165.
- APPUHN, C. v. CICÉRON. **Tusculanes**. s.d.
- APULÉE. **L'Âne d'Or**. Trad. de Paul Vallette. Paris: Les Belles Lettres, 1947.
- APULÉE. **Metamorphoseis (IV,28 - VI,24)**. Edição, introdução e comentários de Pierre Grimal. Paris: P.U.F., 1963.
- APULEIO. **O Asno de Ouro**. Introdução e tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.
- AQUATI, Cláudio. Linguagem e caracterização na *Cena Trimalchionis*: Hermerote. **Glotta**. v.16, p.47-63, 1994-1995.

Bibliografia

- AQUATI, Cláudio. O narrador da *Cena Trimalchionis*: Ironia e Omissão. *III Congresso nacional de estudos clássicos*, 1995. 35-45. (Inédito)
- AQUATI, Cláudio. Uma história arrepiante no *Satíricon*. *Clássica*. Suplemento 02, p.55-61, 1993.
- AQUATI, Cláudio. v. PETRÔNIO. *Cena Trimalchionis, Estudo e Tradução*. 1991.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna; introdução de Roberto O. Brandão. São Paulo: Universidade de São Paulo, Cultrix, 1981.
- ATAÍDE, Vicente. A natureza do humor: grotesco e carnaval. *Leitura*. nº05-06, p.80-101, 1989-90.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AVÉROUS, Jean-Claude. Vers une distorsion grotesque du tragique: le théâtre de Grabbe. *Études germaniques*. jan-mar, nº01, p.52-65, 1988.
- AZEVEDO, Fernando de. *No tempo de Petrónio*. 2.ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1930.
- AZEVEDO, Sílvia Maria. O grotesco em Machado de Assis: uma leitura de *A causa secreta*. *Transf/Form/Ação*. nº11, 77-88, 1988.
- BAGNANI, Gilbert. The house of Trimalchio. *American journal of philology*. v.75, nº01, p.16-39, 1954.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Universidade de Brasília, Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho, Hucitec, 1988.
- BALDWIN, Barry. Drunk'n dog: Petronius 72.9. *Petronian Society Newsletter*, vol.25, nº01 e 02, Apr., p.16-7, 1995.
- BALDWIN, Barry. The slaves chorus in Petronius. *Emerita*. vol.LII, t.02, p.295-296, 1984.

Bibliografia

- BARASCH, Frances K. **The grotesque. A study in meanings.** The Hague: Mouton & Co. N. V. 1971.
- BARDON, Henry. **Les empereurs et les lettres latines d'Auguste a Hadrien.** Paris: Les Belles Lettres, 1968.
- BARNARD, Mary E. A Christian grotesque and Renaissance imitation: Sebastián de Córdoba's Garcilaso A Lo Divino. **Romance notes.** Vol.36, nº02, p.115-123, 1995.
- BARNES, E. J. Petronius, philo and stoic rhetoric. **Latomus.** 32, fasc.04, p.787-798, 1943.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de, FIORIN, José. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BASABE, Omar. *El avión negro: el discurso político implícito en la paródia a una irrealidad grotesca.* **Confluencia.** Vol.11, n 01, p.163-175, 1995.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Porto Alegre: L & PM, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos.** 2 ed. Campinas: Papirus, 1992.
- BAUDRY, Pierre. Un avatar du sens. **Caiher du cinema.** v.219, p.56-7, 1970.
- BAYET, J. **Histoire de la littérature latine.** Paris: s.n., 1965.
- BECK, Roger. The *Satyricon*: Satire, narrator, and antecedents. **Museum Helveticum.** 39, p.206-14, 1982.
- BENEDIKTSON, D. Thomas. *Manum de tabula: Petronius Satyricon 76.9.* **Classical philology.** vol.90, nº04, 1995.
- BERGSON, Henri. **O riso.** Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BIGNONE, Ettore. **Historia de la literatura latina.** Buenos Aires: Losada, 1952.
- BOLDRINI, S. Una vedova 'a pranzo': a proposito del cibo nel racconto della Matrona di Efeso e in alcuni sue varianti. **Studi urbinati,** p.297-332,1988.
- BONNER, Stanley F. **Education in ancient Rome.** Berkeley: Univ. of California,1977.
- BORNECQUE, Henri. v. TACITE. **Annales.** 1933.

Bibliografia

- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BRANCO, Lúcia Castello. **Eros travestido**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1985.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A poética do hipocentauro**. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1992.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Narrativa e mimese no romance grego**. Tese (Livre-Docência em Letras). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1996.
- BRAREN, Ingeborg. O mausoléu de Augusto e a *Apocolocintose* de Sêneca. São Paulo, 1995 (inédito).
- BRAYNER, Sônia. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL, 1979.
- BROWING, Robert. Resenha de SULLIVAN, J. P. *Satyricon of Petronius*. *A Literary Study*. London: Faber, 1968. **The classical review**. v.19, nº03, 1969, p.300-2.
- BRUNA, Jaime. v. ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. 1981.
- BRUNA, Jaime. v. HOMERO. **Odisséia**. 1993.
- BUFFARD-O'SHEA, Nicole. **Le monde de Boris Vian et le grotesque littéraire**. New York: Peter Lang, 1993.
- BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna**. Trad. D. Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- BURRISS, Eli E. Two notes on Petronius. **American journal of philologie**. nº62, p.356-8, 1941.
- BUUREN, Maarten Van. Witold Gombrowicz et le grotesque. **Littérature**. v.48, Dec, p.57-73, 1982.
- CALLEBAT, Louis. Structures narratives et modes de représentation dans le *Satyricon* de Pétrone. **Revue des études latines**. vol.III, nº52, p.281-303, 1974.
- CAMARGO, Suzana. **Macunaíma - Ruptura e tradição**. São Paulo: Massao Ohno, João Farkas, 1977.

Bibliografia

- CAMERON, Averil M. Myth and meaning in Petronius: some modernes comparisons. *Latomus*. v.29, fasc.02, p.397-425, 1970.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPUZANO, Luisa. *Las ideas literarias en el Satyricon*. Havana: Letras Cubanas, 1984.
- CANALI, Luca. *l'erotico e il grottesco nel Satyricon*. Bari: Laterza, 1986.
- CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. nº08, p.67-89, 1970.
- CANO, Pedro Luis. Sobre Fellini Satyricon. *Treballs en honor de Virgilio Bejarano. Actes del IX^è Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (1988)*. Barcelona: L. Ferreres, p.827-39, 1991.
- CAPRETTINI, Gian Paolo. Valenze mitiche e funzioni narrative; la «porta» e la logica del racconto nel *Satyricon*. *Strumenti critici*. fasc. II, giu., p.183-219, 1976.
- CARCOPINO, Jérôme. *A vida cotidiana em Roma no apogeu do império*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- CARCOPINO, Jérôme. Sur quelques passages désespérés du roman de Pétrone. *Revue des études anciennes*. p.393-9, 1940.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- CARPI, Umberto. Considerações sobre o feio. (trad. Valdemar Munhoz Rodrigues). *Stylos*. nº98, p.53-68, 1991.
- CARY, M. et alii. *The Oxford classical dictionary*. Oxford: Clarendon, 1957.
- CÈBE, Jean-Paul. *La caricature et la parodie dans le monde romain antique*. Paris: E. de Boccard, 1966.
- CESAREO, G. A., TERZAGHI, N. v. PETRONIO ARBITRO. *Il romanzo satirico*. Firenze: Sansoni, 1950.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, 1986.
- CIAFFI, Vincenzo. *Petronio in Apuleio*. Torino: C. Giappichelli, 1960.

Bibliografia

- CIAFFI, Vincenzo. **Strutura del Satyricon**. Torino: Università di Torino - Facoltà de Lettere e Filosofia, 1955.
- CIBOTTO, G. A. Introduzione. In: PETRONIO ARBITRO. **Satyricon**. A cura di G. A. Cibotto. 2 ed. Roma: Newton Compton - Fratelli Mellita, p.07-18, 1987.
- CICÉRON. **Tusculanes**. Trad. C. Appuhn. Paris: Garnier, s.d.
- CIZÈK, Eugen. À propos des premiers chapitres du *Satyricon*. **Latomus**. 34, fasc.01, p.197-202, 1975a.
- CIZÈK, Eugen. Face à face eloquent: Encolpe et Agamemnon. **La parola del passato**. Napoli: Gaetano Macchiaroli, fasc. 120, p.91-101, 1975b.
- CIZÈK, Eugen. **Néron**. Paris: Fayard, 1982.
- CLAYBOROUGH, Arthur. **The grotesque in English literature**. Oxford: The Clarendon Press, s.d.
- CODOÑER, Carmen. El lenguaje de la critica literaria en el Satyricon. In: CALBOLI, Gualtiero (org.) **Latin vulgaire - latin tardif II (Actes du 2e. Colloque International sur le Latin Vulgaire et Tardif)**. Bologne, 1988.
- COFFEY, Michael. **Roman satire**. London: Methuen, 1976.
- COLLIGNON, A. **Étude sur Pétrone**. Paris: Hachette, 1892.
- COSTA, Aída. **Temas clássicos**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- COURTNEY, E. Petronius and the underworld. **American journal of philology**. v.108, nº02, p.408-10, 1987.
- CRUZ-LUIS, Adolfo. Resenha de KAISER-LENOIR, Claudia. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Americas, Colección Premio, 1977. **Revista de la Casa de las Americas**, p.134-6. 1977.
- CURRIE, H. MacL. The *Satyricon's* serious side: Petronius and Publilius. **Latomus**. t.53, fasc.04, p.748-60, 1994.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. A estrutura do *Satyricon* e de *O Asno de Ouro*. **Mimesis**. v.03, p.53-80, 1977.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. Narrativas idealizantes. **Mimesis**, v.02, p.201-29, 1976.

Bibliografia

- D'ONÓFRIO, Salvatore. **Narrativas ideológicas e narrativas carnavalizadas: estudo sobre estruturas, temas e gênese do romance clássico**. Tese (Livre-docência). São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 1976.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. **Da Odisséia ao Ulisses. Evolução do gênero narrativo**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- DALLOZ, Júlio Aldinger. Boleros, tantos boleros: a presença do grotesco em *Três tristes tigres*. In COUTINHO, Eduardo. **A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Anima, 1985. p.99-123.
- DALMEYDA, Georges. v. XÉNOPHON D'ÉPHÈSE. **Les éphésiaques**. 1926.
- DANESE, Roberto M. Il ritorno dell'eroe in patria: quasi una postilla (Petronio, *Satyricon* 114-115). **Studi urbinati**. Anno LXII, p.213-20, 1989.
- DE LA HARPE. v. SUÉTONE. **Oeuvres**. s.d.
- DELL'ERA, Antonio. **Problemi di lingua e stile in Petronio**. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1970.
- DESBORDES, Françoise. **Concepções sobre a escrita na Roma antiga**. São Paulo: Ática, 1995.
- DEVOTO, Giacomo. **Storia della lingua di Roma**. Bologna: Licinio Capelli Editore, 1944.
- DÍAZ Y DÍAZ, M. C. Apostilas a una reciente edición de Petronio. **Emerita**. vol.23, p.295-302, 1955.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. **Antologia del latin vulgar**. 2.ed. Madrid: Gredos, 1981.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel. v. PETRONIO. **Satiricón**. 1984.
- DIAZ, Julian Garzon. La beleza en la novela griega. **Helmantica**, vol.XXXV, t.107, p.243-66, 1984.
- DIEGO, J. A. de. Cronologia critica del grotesco. **Boletín de la academia argentina de letras**, v.51, nº199-200, p.61-140, 1986.
- DIMUNDO, Rosalba. Petronio 50,1: una proposta ermeneutica. **Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia**. vol.XXX, p.207-216, 1987.

Bibliografia

- DRONKE, Peter. **Verse with prose from Petronius to Dante**. Cambridge: Harvard University, 1994.
- DUARTE, Adriane da Silva. **Palavras aladas: As aves de Aristófanes**. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1993.
- DUNCAN-JONES, Richard. The use of prices in the Latin novel. In: **The economy of the roman empire**. Cambridge: Cambridge U. P., p.238-248, 1982.
- DUNCAN-JONES, Richards. Scaurus at the house of Trimalchio. **Latomus**. tomo 32, fasc. 02, p.364-7, 1973.
- DURÁN, Manuel. Del *Satiricón* de Petronio al de Federico Fellini. **Revista de Occidente**, nº99, junio, p.310-328, 1971.
- ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- ELVIRA, Antonio Ruiz de. El valor de la novela antigua a luz de la ciencia de la literatura. **Emerita**, vol.XXI, p.64-110, 1953.
- ERNOUT, Alfred et MEILLET, Antoine. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**. 4.ed. Paris: C. Klincksiek, 1985.
- ERNOUT, Alfred. Notes et discussions. **Revue de philologie**, vol.XIV, t.66, p.254-61, 1940.
- ERNOUT, Alfred. v. PÉTRONE. **Le Satiricon**. 1950.
- ERNOUT, Alfred. v. PÉTRONE. **Le Satiricon**. 1972.
- ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FAIDER, Paul. Contribution a l'histoire de l'exégèse du *Satyricon*. **Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts a Alfred Ernout**. Paris: C. Klincksieck, 1940. p.135-40.
- FARACO, Carlos Alberto et alii. **Uma introdução a Bakhtin**. Curitiba: Hatier, 1988.
- FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 4.ed. s.l.: Ministério da Educação e Cultura. 1967.

Bibliografia

- FAVERSANI, Fábio. **A pobreza no Satyricon de Petrônio**. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1995.
- FEITOSA, Lourdes Madalena G. C. **Homens e mulheres romanos: o corpo, o amor e a moral segundo a literatura amorosa do primeiro século d.C.** Dissertação (Mestrado em História). Assis: Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de História, 1994.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Jornadas impertinentes - O obsceno**. São Paulo: Hucitec, s.d.
- FERRERO, Guglielmo. **História romana**. São Paulo: Martins, s.d.
- FINLEY, M. I. **A economia antiga**. 2.ed., Porto: Afrontamento. 1986.
- FINLEY, M. I. **Aspectos da Antigüidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FREITAS, Maria Eurides Pitombeira de. **O grotesco na criação de Machado de Assis e Gregório de Matos**. Rio de Janeiro: Presença, 1981.
- FRIEDLANDER, L. **La sociedad romana**. Cidade do México: Fondo de Cultura Economica, 1947.
- FUNAIOLI, Gino. Ancora sull'Età di Petronio. **Studi di letteratura antica: spiriti e forme, figure e problemi delle letterature classiche**. vol.II, tomo I, 1947, p.105-21.
- FUNAIOLI, Gino. Nota Marginale a Petronio. **Studi di letteratura antica: spiriti e forme, figure e problemi delle letterature classiche**. vol.II, tomo II, 1947 p.123-7.
- FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. **Cultura popular na Antigüidade clássica**. São Paulo: Contexto, 1989.
- GAFFIOT, Felix. **Dictionnaire latin-français**. Paris: Hachette, 1984.
- GIL, Juan. La novela entre los latinos. **Estudios Clásicos**, vol.XXII, t.81-2, p.375-97, 1978.
- GIL, Luis. **Censura en nel mundo antiguo**. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- GIRARD, René. Lenz ou l'inquiétante étrangeté. **Études germaniques**. v.43, nº01 (169), Jan-Mar, p.15-24, 1988.

Bibliografia

- GLARE, P. G. W. *Oxford Latin dictionary*. Oxford: The Clarendon Press, 1985.
- GOMBROWICZ, Witold. *A pornografia*. (Trad. Tati de Moraes, pref. do autor). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GONÇALVES, Claudiomar dos Reis. *A cultura dos libertos no Satyricon: uma leitura*. Dissertação (Mestrado em História). Assis: Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Letras e Ciências Humanas, 1996.
- GRAMMATICO, Guiseppina. Petronio y el esqueleto de plata. *III Congresso Nacional de Estudos Clássicos*. 1995. (Inédito).
- GRASSI, Ernesto. *Arte como antiarte. A teoria do belo no mundo antigo*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- GRICOURT, Jean. L'Esus de Pétrone. *Latomus*. vol.XVII, p.102-109, 1958.
- GRIMAL, Pierre. La date du *Satiricon*. *Revue des études anciennes*. vol.LIII, p.100-6, 1951.
- GRIMAL, Pierre. Note a Pétrone, *Satiricon*, XXVI. *Revue de philologie*. Paris, C. Klincksieck, p.19-20, 1941.
- GRIMAL, Pierre. Sur quelques noms propres de la *Cena Trimalchionis*. *Revue de philologie*. p.161-168, 1942.
- GRIMAL, Pierre. Une intention possible de Pétrone dans le *Satiricon*. *Bulletin de l'association Guillaume Budé*. v.03, p.297-310, 1972.
- GRIMAL, Pierre. v. APULÉE. *Metamorphoseis (IV,28 - VI,24)*. 1963.
- GRIMAL, Pierre. v. PÉTRONE. *Le Satiricon*. 1960.
- GRIMAL, Pierre. v. VARII. *Romans grecs et latins*. 1958.
- GUAL, Carlos Garcia. *Los origenes de la novela*. Madrid: Istmo, 1972.
- GUAPIAÇÚ, Paulo Roberto. *Dimensões da narrativa petroniana*. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro - Faculdade de Letras, 1974.
- GUARINELLO, Norberto Luiz. Cultura e classe na Etrúria arcaica. *Revista brasileira de História*. v.17, 1986-7.
- GUARINELLO, Norberto Luiz. Nero, o estoicismo e a historiografia romana. *Boletim do CPA*. Ano I, nº01, jan/jul, 1996, p.53-61.

Bibliografia

- GUERLAC, Suzanne. Delights of grotesque and sublime. *Diacritics*. Fall, p.47-53, 1985.
- GUIMARÃES, Ruth. v. APULEIO. *O Asno de Ouro*. 1963.
- HADAS, Moses. Oriental elements in Petronius. *American journal of philology*, 50, 200, p.378-385, 1929.
- HÄGG, Tomas. *The novel in Antiquity*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the grotesque. Strategies and contradiction in art and literature*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- HENDRY, Michael. Another silly pun in *Petronius* (Sat. 34.10). *Petronian Society Newsletter*, vol.24, nº01 e 02, Jun, p.22-3, 1994a.
- HENDRY, Michael. Trimalchio's *canis catenarius*: a simple solution?. *Petronian Society Newsletter*, vol.24, nº01 e 02, Jun, p.23-4, 1994b.
- HERESCU, N. J. Von. Sur le sens «érotique» de *sedere*. *Glotta*, 38, p.125-34, 1959.
- HERRMANN, Leon. La matrone d'Éphèse dans Pétrone et dans *Phèdre*. *Bulletin de l'association Guillaume Budé*. vol.04, p.20-57, 1927.
- HOMBOURG, Horst. Martin Walser et le grotesque. *Études germaniques*. v.43, nº01 (169), Jan-Mar, p.134-141, 1988.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução, introdução e notas de Jaime Bruna, 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993
- HORTA, Guida Nedda B. P. Influência cultural do helenismo no mundo romano. *Calíope*. v.04, p.07-9, 1984.
- HORTA, Guida Nedda B. P. Raízes helênicas do romance. *Calíope*. v.01, p.53-71, 1984.
- HOWARTH, William D. From *Le Roi s'amuse* to *Rigoletto*: more sublime but less grotesque? *Quinquereme*. nº10, p.72-87, 1987.
- HUBAUX, M. J. Communications I. *Revue des études latines*. Tomo 16, p.243, 1939.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, s.d.

Bibliografia

- IEHL, Dominique. Grotesque ou réduction? Quelques aspects du théâtre allemand du XX^e siècle. In: *Études germaniques*. vol.43, n°01, jan-mar, p.97-108, 1988.
- IFFLAND, James. *Queved and the grotesque*. London: Tamesis, 1982.
- JENNINGS, Lee Byron. *The ludicrous demon*. Berkeley: University of California, 1963.
- JONGE, H. J. de. Pétrone 62,9. *Mnemosyne*. v.24, fasc.04, 1971.
- JUVÉNAL. *Satires*. Texte établi et traduit par Pierre de Labriolle et François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1951.
- KARÁTSON, André. Le 'grotesque' dans la prose du XX^e siècle (Kafka, Gombrowicz, Beckett). In: *Revue de littérature comparée*. n°51, p.168-178, 1977.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KAYSER-LENOIR, Claudia. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Americas, 1977.
- KOVALIOV, S. I. *Historia de Roma*. Buenos Aires: Futuro, 1959.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs d'horreur - Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- KULIKOWISKI, Maria Zulma Moriondo. *Lo grotesco en el teatro de Roberto Arlt*. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1991.
- LABRIOLLE, Pierre de, VILLENEUVE, François. v. JUVÉNAL. *Satires*. 1951.
- LACAPRA, Dominick. História e romance. *Revista de História*. n°2-3, p.107-124, 1991.
- LACERDA, Carlos Augusto e GEIGER, Paulo (org.). *Dicionário Aurélio eletrônico*. Versão 1.3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- LAKE, Agnes Kirsopp. A note on the location of the *Cena Trimalchionis*. *American journal of philology*. 62, 248, p.494-6, 1941.
- LAVAGNINI, B. *Studi sul romanzo greco*. Mesina-Firenze: G. D'Anna, 1950.
- LAVEDAN, P. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. 3.ed. Paris: s.n., 1952.

Bibliografia

- LEEMAN, A. D. Tacite sur Pétrone: mort et liberté. **Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa**. Serie III, vol.VIII, 2, Pisa, 1978.
- LEROY, Claude, MARTIN, Roger. **Récits noirs de l'Antiquité**. Paris: L'instant, 1987.
- LO CICERO, Helena F. **Grotescos y absurdo en la literatura italiana**. Buenos Aires: Plus Ultra, 1976.
- LYRA, Pedro, DIAS, Ângela (org.). **Sobre a paródia**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1980.
- MAIURI, Amedeo. v. PETRONIO. **La Cena di Trimalchione di Petronio Arbitro**. 1945.
- MARCHESI, Conchetto. **Storia della letteratura latina**. 8.ed. Milano: Giuseppe Principato, 1959. 2v.
- MARMORALE, Enzo Vincenzo. **História da literatura latina**. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.
- MARMORALE. Enzo Vincenzo. **La questione petroniana**. Bari: Laterza, 1948.
- MARMORALE. Enzo Vincenzo. v. PETRONII ARBITRI. **Cena Trimalchionis**. 1986.
- MARTIN, René, GAILLARD, Jacques. **Les genres littéraires à Rome**. Paris: Nathan-Scodel, 1993.
- MARTIN, René. Quelques remarques concernant la date du *Satiricon*. **Revue des études latines**, vol.LIII, p.182-224, 1976.
- MARZULLO, A., BONARIA, M. v. PETRONIO ARBITRO. **Il Satiricon**. 1982.
- MAURER JR., Theodoro Henrique. **A unidade da România ocidental**. São Paulo: FFLCH - Universidade de São Paulo, 1951.
- MAURER JR., Theodoro Henrique. **O problema do latim vulgar**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1962.
- MEDEIROS, Walter de. v. PLAUTO. **A comédia da marmita**. 1985.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

Bibliografia

- MELLO, José Guimarães. **Humor romano: o Satíricon**. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1985.
- MELLO, José Guimarães. O *Satíricon*: Um novo Itinerário do humor romano. **Glotta**. nº14, p.53-66, 1992.
- MEYERHOLD, Vsevolod. **Teoría teatral**. 5.ed. Madrid: Fundamentos, 1986.
- MIRALLES, Carlos. **La novela en la Antigüedad clásica**. Barcelona: Labor, 1968.
- MOLES, Abraham. **O kitsch**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MOLINARI, Edison Lourenço. A religião popular romana em Petrônio. In: **In memoriam Vandick Londres da Nóbrega**. Rio de Janeiro, Sociedade Educadora Pedro II, 1985, p.59-70.
- MOLINARI, Edison Lourenço. **Credices e superstições na Cena Trimalchionis**. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro - Faculdade de Letras, 1973.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. Carnaval / Antropofagia / Parodia. **Revista Iberoamericana**. nº108-9, jul-dec. 1979, p.401-411.
- MOOG, Viana. **Heróis da decadência**. 2.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
- O'CONNOR, William Van. **The grotesque: an American genre and other essays**. St. Louis: Southern Illinois University, 1962.
- OLIVEIRA Fº. Odil José. **Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago**. São Paulo: EDUNESP, 1993.
- ONIMUS, Jean. Le grotesque et l'expérience de la "lucidité". **Revue d'esthétique**. nº15, p.290-9, 1966.
- OTÁLORA, J. Riquelme. **Problemática literaria en torno al Satiricón**. (Conferência). São Paulo: Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1987.
- PANAYOTAKIS, Costas. A sacred ceremony in honour of the buttocks: Petronius, *Satyrica* 140.1-11. **The classical quarterly**. v.44, nº02, p.458-67, 1994a.

Bibliografia

- PANAYOTAKIS, Costas. Quartilla's histrionics in Petronius, *Satyrica* 16.1-26.6. **Mnemosyne**. v.47, fasc.03, p.319-36, 1994b.
- PANAYOTAKIS, Costas. Theatrical elements in the episode on board Lichas' ship (Petronius, *Satyrica* 99.5-115). **Mnemosyne**. v.47, fasc.05, p.596-624, 1994c.
- PANAYOTAKIS, Costas. **Theatrum Arbitri: theatrical elements in the Satyrica of Petronius**. Leiden: E. J. Brill, 1995.
- PAOLI, Ugo Enrico. **Urbs. La vita en la Roma antigua**. Barcelona: Iberia, 1944.
- PARATORE, Ettore. **História da literatura latina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- PARATORE, Ettore. **Il Satiricon di Petronio**. (2vols.). Firenze: Felice le Monnier, 1933.
- PELAYO, Menéndez. **Orígenes de la novela**. Santander: CSIC, 1943.
- PELLETIER, Nicole. Le grotesque chez Robert Walser. **Études germaniques**. v.43, nº01 (169), Jan-Mar, p.120-133, 1988.
- PEREIRA, Leopoldo. v. TÁCITO. **Anais**. 1964.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- PERROCHAT, Paul. Mentalité et expression populaires dans la *Cena Trimalchionis*. In: **L'information littéraire**, nº02, p.62-69, 1961.
- PERROCHAT, Paul. Quelques procédés du style d'Encolpe dans la *Cena Trimalchionis*. **Melanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts a Alfred Ernout**. Paris: Klincksieck, 1940. p.285-295.
- PERROCHAT, Paul. v. PÉTRONE. **Le festin de Trimalcion**. 1952.
- PERRY, B. E. **The ancient romances**. Berkeley: University of California, 1967.
- PETERLINI, Ariovaldo Augusto. Viagem ao "baixo" - Roma. **Folha de São Paulo**, 15 dez., 1985.
- PETERLINI, Ariovaldo Augusto. A tristeza carnavalesca do *Satyricon*. **Textos de cultura clássica**. Rio de Janeiro: SBEC, nº17, p.19-28, 1994.

Bibliografia

- PÉTRONE. **Le Festin de Trimalcion**. Commentaire exégétique et critique par Paul Perrochat. 2.ed. Paris: P.U.F., 1952.
- PÉTRONE. **Le Satiricon**. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. 3.ed. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- PÉTRONE. **Le Satiricon**. Trad. e notas de Alfred Ernout e pref. de Pierre Grimal. Paris: Générale Française, 1972.
- PÉTRONE. **Le Satiricon**. Trad. e notas de Pierre Grimal e pref. de Jean Dutourd. Paris: Générale Française, 1960.
- PÉTRONE. **Le Satiricon**. Traduction, introduction et notes par Maurice Rat. Paris: Garnier, 1934.
- PETRONII ARBITRI. **Cena Trimalchionis**. Testo critico e commento a cura di Enzo V. Marmorale, 2.ed. Firenze: La Nuova Italia, 1986.
- PETRONIO ARBITRO. **Il romanzo satirico**. Texto crítico, tradução e comentários de G. A. Cesareo e N. Terzaghi. Firenze: Sansoni, 1950.
- PETRONIO ARBITRO. **Il Satiricon**. Texto latino e tradução de A. Marzullo e M. Bonaria. Bologna: Zanichelli, 1982.
- PETRONIO. **La Cena di Trimalchione di Petronio Arbitro**. Edição, introdução e comentários de Amedeo Maiuri, Napoli: Raffaelli Pironti, 1945.
- PETRÔNIO. **O Satiricon**. Tradução de Jorge Sampaio, s.l.: Europa-América, s.d.
- PETRONIO. **Satiricón**. Trad. e notas de Manuel Díaz y Díaz. Buenos Aires: Hyspamerica, 1984.
- PETRÔNIO. **Satiricon**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- PETRÔNIO. **Satiricon**. Tradução de Miguel Ruas. São Paulo: Atena Editora, s.d.
- PETRÔNIO. **Satyricon**. Indicação editorial, tradução do latim e posfácio: Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PETRÔNIO. Tradução, notas e estudo introdutório de Cláudio Aquati [**Cena Trimalchionis - Estudo e tradução**. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: FFLCH - Universidade São Paulo, 1991]

Bibliografia

- PETRONIVS. **Satiricón**. Introdução, tradução e notas de Pedro Rodriguez Santidrián. Madrid: Alianza, 1987.
- PIGANIOL, André. **Historia de Roma**. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires, 1961.
- PRIEUR, Jean. **La Mort dans l'Antiquité Romaine**. Guerche-de-Bretagne: Ouest-France, 1986.
- PROPP, V. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- PUCCIONI, Giulio. Nota Petroniana. **La parola del passato**. vol.IX, p.438-441, 1954.
- RABAZA, Beatriz et alii. **Cena Trimalchionis: la identidad ficcional del liberto**. Araraquara: Sociedade brasileira de Estudos Clássicos, 1992. (Inédito)
- RAMOS, Bartolomé Segura. El "tempo" narrativo de la *Cena Trimalchionis*. **Emerita**. vol.XLIV, p.143-55, 1976.
- RASTIER, Françoise. La morale de l'histoire (notes sur la Matrone d'Éphèse). **Latomus**. tomo 30, fasc.04, 1971, p.1025-1056.
- RAT, Maurice. v. PÉTRONE. **Le Satiricon**. 1934.
- RIBEZZO, Fr. Di un ibrido italiota in Petronio. **Rivista indo-greco-italica**, p.106-108, s.d.
- RICHARDSON, T. Wade. Problems in the text-history of Petronius in Antiquity and the Middle Ages. **American journal of philology**, 96, 3, 383, p.290-305, 1975.
- RICHARDSON, T. Wade. The sacred geese of Priapus? (*Satyricon* 136, 4f.). **Museum Helveticum**, nº32, p.98-103, 1980.
- RICHLIN, Amy. **The garden of Priapus. Sexuality and aggression in Roman humor**. New Haven: Yale University, 1983
- ROGIER, ANDRÉ E. "Matauitatau" ou sur un mot de Pétrone. **Bulletin de l'association Budé**, v.03, p.309-10, 1983.
- ROSE, K. F. C. The author of the *Satyricon*. **Latomus**. t.XX, p.821-5, 1961.
- ROSE, K. F. C. **The Date and Author of the Satyricon**. Leiden: E. J. Brill, 1971.

Bibliografia

- ROSTAGNI, Augusto. *Lineamenti di storia della letteratura latina*. s.l.: Mondadori, 1952.
- ROSTAGNI, Augusto. *Storia della letteratura latina*, 3.ed. Torino: Torinese, s.d.
- ROSTOVTZEFF, M. *Historia social y económica del imperio romano*. Madrid: Espasa-Calpe, 1937. 2v.
- RUAS, Miguel. v. PETRÔNIO. *Satiricon*. s.d.
- SÁ REGO, Enylton José de. *O calundu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SADY-GARIBALDI. v. SUETÔNIO. *As vidas dos doze Césares*. 1950.
- SAGE, Evan T. The text-tradition of Petronius - Preliminary paper. *American journal of philology*, 50, 197, p.21-39, 1929.
- SAGLIO, M. E. et alii. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Paris: Hachette, s.d.
- SAINT-DENIS, E. de. *Essais sur le rire et le sourire des latins*. Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- SALINITRO, Maria. *Convivarum sermones* (Petron. 41,9-46). *Invigilata lucernis*, anno X, p.280-304, 1988.
- SALINITRO, Maria. Folklore autentico e folklore supposto nella *Cena Trimalchionis*. *Res publica litterarum*. vol.XII, p.195-206, 1989.
- SAMPAIO, Jorge. v. PETRÔNIO. *O Satiricon*. s.d.
- SANTIDRIÁN, Pedro Rodriguez. PETRONIVS. *Satiricón*. 1987.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 8.ed. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.
- SCHMELING, Gareth (org.). *The novel in the ancient world*. Leiden: E. J. Brill, 1996.
- SCHMELING, Gareth, REBMANN, David. T. S. Eliot and Petronius. *Comparative literature studies*. Vol.XII, nº04, Dec., p.393-410, 1975.

Bibliografia

- SCHMELING, Gareth. Petronius: Satirist, Moralist, Epicurean, Artist. *The classical bulletin*. Saint Louis: Department of Classical Languages at Saint Louis University. v.45, n°04, p.49-50 and 64, 1969a.
- SCHMELING, Gareth. The authority of author: from Muse to aesthetics. *Atti del convegno internazionale «Letterature Classiche e Narratologia»*. Brindisi, oct., p.369-77, 1980.
- SCHMELING, Gareth. The *exclusus amator* motif in Petronius. *Fons perennis. Saggi critici di filologia classica raccolti in onore del Prof. Vittorio D'Agostino*. Torino: Baccola & Gili, p.333-57, 1971a.
- SCHMELING, Gareth. The Literary use of names in Petronius *Satyricon*. *Rivista di studi classici* (estratto). Anno I, fasc. I, gennaio-aprile, p.01-08, 1969b.
- SCHMELING, Gareth. The *Satyricon*: Forms in Search of a Genre. *The classical bulletin*. Saint Louis: Department of Classical Languages at Saint Louis University. Vol.47, n°06, p.49-53, 1971b.
- SCHMELING, Gareth. The *Satyricon*: the Sense of an Ending. *Reinisches museum*. n°34, p.352-77, 1991.
- SCHMELING, Gareth. Trimalchio's menu and wine list. *Classical philology*. vol.65, n°04, oct., p.248-251, 1970.
- SCHNUR, Harry C. The economic background of the *Satyricon*. *Latomus*. t.XVIII, p.790-9, 1959.
- SCHWARTZ, J. Quelques observations sur des romans grecs. *L'antiquité classique*. vol.XXXVI, p.536-52, 1967.
- SEDGWICK, W. B. Introduction. In: *The Cena Trimalchionis of Petronius together with Seneca's Apocolocyntosis*. Edited by W. B. Sedgwick. Oxford: Clarendon, 1939.
- SEGEBADE, Ioannes, LOMMATZSCH, Ernestus. *Lexicon Petronianum*. Hildesheim: Georg Olms, 1962.
- SELL, Rainer. The Comedy of hyperbolic horror: Seneca, Lucan and 20th century grotesque. *Neohelicon: acta comparationis litterarum universarum*. v.01, n°01, p.277-300, 1984.
- SLATER, Niall W. *Reading Petronius*. Baltimore: Johns Hopkins, 1990.

Bibliografia

- SMITH, Martin S. A bibliography of Petronius (1945-1982). *Principat*. Berlin: Walter de Gruyter, p.1624-1665, 1985.
- SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- SOMMARIVA, Grazia. Eumolpo, un 'Socrate epicureo' nel *Satyricon*. Pisa: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. vol.XIV, p.25-58, 1984.
- SOULÉ-THOLY, J. P. Klinger et le grotesque. *Études germaniques*. jan-mar, n°01, p.03-14, 1988.
- SOUZA FILHO, José Alexandrino de. *O riso e o grotesco na obra de Charles Baudelaire*. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1993.
- STALLYBRASS, Peter, WHITE, Allon. *The politics and poetics of transgression*. Ithaca: Cornell U. P., 1986.
- STAM, Robert. *Bakhtin - da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- STARR, Raymond J. Trimalchio's Homeristae. *Latomus*. n°46, p.199-200, 1987.
- STEIG, Michael. Defining the Grotesque: an attempt at synthesis. *Journal of aesthetics and art criticism*. n°29, 1970, p.253-60.
- SUÉTONE. *Oeuvres*. Trad. De La Harpe. Paris: Garnier, s.d.
- SUETÔNIO. *As vidas dos doze Césares*. Trad. Sady-Garibaldi. São Paulo: Atena, 1950.
- SULLIVAN, J. P. *The Satyricon of Petronius - A literary study*. Londres: Faber and Faber, 1968.
- TACITE. *Annales*. Trad. Henri Bornecque. Paris: Garnier, 1933.
- TÁCITO. *Anais*. Trad. Leopoldo Pereira. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1964.
- TERZAGHI, Nicola. Marginalia a Petronio. *Revista de estudios clasicos*, vol.VI, p.25-32, 1955.
- TERZAGHI, Nicola. *Per la storia della satira*. Messina: G. D'Anna, 1944.
- THOMAS, Émile. *Pétrone*. Paris: Fontemoing, 1912.

Bibliografia

- THOMSON, Philip. *The grotesque*. London: Methuen, 1972.
- TORRES-ROBLES, Carmen. Grotesque humor in Virgilio Piñera's short stories. *Humor*. nº5-4, p.397-422, 1992.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. 2.ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1982.
- TUCKER, Cynthia Grant. Pétranchisant sur l'horrible: A renaissance tradition and Baudelaire's grotesque. *The French review*. v.48, nº05, april, p.887-96, 1975.
- URUBURU Paula Marie. *The gruesome doorway: an analysis of the American grotesque*. New York: Peter Lang, 1987.
- VALENTIN, Jean Marie. *Das neue Drama sei enorm!*: Surrealität et grotesque dans le théâtre d'Ivan Goll. *Études germaniques*. v.43, nº01 (169), Jan-Mar, p.82-96, 1988.
- VALLETTE, Paul. v. APULÉE. *L'Âne d'Or*. 1947.
- VARII. *Romans grecs et latins*. Apres., trad. e notas de Pierre Grimal, Paris: Gallimard, 1958.
- VASSALO, Lúgia (org.). *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- VERDIÈRE, Raoul. La Tryphaena du *Satyricon* est-elle Iulia Silana? *Latomus*. t.15, p.551-8, 1956.
- VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- VEYNE, PAUL. A homossexualidade em Roma. In: ARIÈS, P. e BÉJIN, A. (org.) *Sexualidades ocidentais*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.39-49.
- VEYNE, Paul. Arbiter Elegantiae. *Revue de philologie*, vol.II, t.32: 258-9, 1963.
- VEYNE, Paul. L'hellénisation de Rome et la problematique des acculturations. *Diogène*, nº106, p.03-29, 1979.
- VEYNE, Paul. Le «Je» dans le *Satyricon*. *Revue des études latines*. Paris, v.42, p.301-324, 1964.
- VEYNE, Paul. Vie de Trimalcion. *Annales*, mars-avril, nº02, p.213-247, 1961.

Bibliografía

- WALSH, P. G. Petronius 9.7-10. *The classical review*, v.17, nº02, p.137-8, 1967.
- WALSH, P. G. *The Roman novel*. Cambridge: University of Cambridge, 1970
- WHITTICK, G. Clemant. Notes de lecture (66 — Petronius, 50-7). *Latomus*. vol.XVII, p.545, 1958.
- WINKLER, John J. *Auctor & actor. A narratological reading of Apuleius's Golden Ass*. Berkeley: University of California Press.
- WINTERBOTTOM, Michael. Six conjectures. *The classical review*, v.22, nº01, p.11-2.
- WRIGHT, Thomas. *Storia della caricatura e del grottesco*. Trad. de Eugenio Scalabrino. Argo: Lecce, 1994.
- XÉNOPHON D'ÉPHÈSE. *Les éphésiaques*. Texte établi et traduit par Georges Dalmeyda. Paris: Les Belles Lettres, 1926.
- ZAND, Josefina Nagore de. La articulación de lo cómico en la *Cena Trimalchionis*. Universidad de Buenos Aires. (Inédito).
- ZEITLIN, Froma I. *Romanus Petronius; a study of the Troiae Halosis and the Bellum Ciuile*. *Latomus*. t.30, fasc.01, p.56-82, 1971.
- ZUBIETA, Ana Maria. *El discurso narrativo arltiano: intertextualidade, grottesco y utopia*. Buenos Aires: Hachette, 1987.