

DECADÊNCIA DENUNCIADA PELO RISO: GÊNERO, INTERTEXTUALIDADE E CRÍTICA NO *SATYRICON*

DECADENCE DENOUNCED BY LAUGHTER: GENRE,
INTERTEXTUALITY AND SOCIAL CRITIQUE IN THE *SATYRICON*

Caroline Morato Martins*

* carol.mmorato@hotmail.com
Doutoranda em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, sob
financiamento CAPES. Integrante do Laboratório de estudos sobre o
Império Romano (LEIR-UFOP).

RESUMO: Neste artigo propomos a ideia de que a obra latina *Satyricon*, escrita sob o governo de Nero (54-68 d.C.), apresenta evidentes alusões ao seu tempo de forma crítica e denunciatória. Porém, considerando o contexto político-social aristocrático da obra, apresentamos a ideia de que as mobilizações de gêneros e tradições literárias, a intertextualidade e o riso são feitas na obra com o propósito de construir dissimuladamente uma denúncia da decadência moral e artística da sociedade romana coetânea ao *Satyricon*. Neste sentido, analisaremos como as dificuldades de classificação desta obra em gêneros literários, sua vasta intertextualidade e seu evidente caráter cômico coadunam para uma crítica à decadência moral romana. Avaliamos brevemente, para este caso, a apresentação na obra do personagem fictício de um rico liberto, chamado Trimalquião, que se mostra indecoroso, vicioso e imoderado.

PALAVRAS-CHAVE: *Satyricon*; intertextualidade; gênero; decadência.

ABSTRACT: In this article we propose that the latin work *Satyricon*, written under the government of Nero (54-68 AD), presents evident allusions to his contemporary reality in a critical and denunciatory way. However, considering the aristocratic political-social context of the work, we present the idea that the mobilizations of literary genres and traditions, intertextuality and comicality are performed with the purpose of constructing and dissimulating the denunciation of a moral and artistic decadence of Roman society of *Satyricon*'s time. In this way, we will analyze how the difficulties of classifying this work in literary genres, its vast intertextuality and its evident comic character, stand in the way of a critique of Roman moral decadence. For this case, we briefly evaluate the presentation in the work of the fictional character of a wealthy freedman, called Trimalchio, who proves to be unseemly, vicious and immoderate.

KEYWORDS: *Satyricon*; intertextuality; genre; decadence.

A expressão “questão petroniana”, cunhada por Marmorale¹ em 1948, já elucidada o problema da incerteza que envolve o *Satyricon*.² Para as grandes lacunas que cercam autor e obra há vasta bibliografia, que busca sanar as dúvidas sobre autoria, ambientação e datação, além de questões ainda mais difíceis de definir, como a do gênero dessa obra clássica. Tais lacunas, em grande medida, derivam da fragmentação com que a obra chegou até nosso tempo, e da riqueza e complexidade da construção narrativa, que se transpõem na dificuldade de classificação em gêneros literários. Entendemos que se trata de uma obra cercada de polêmicas e desacordo entre os estudiosos, por exemplo, acerca da autoria, datação, gênero literário e intenções do autor. As polêmicas que envolvem o *Satyricon* são acentuadas também pela excepcionalidade de seus personagens e pela mescla entre o satírico e o erótico, corroborando com a grande incerteza e desacordo que cerca a obra.

GÊNERO

Há uma noção amplamente aceita sobre o *Satyricon* não se encaixar nos gêneros literários tradicionais. Percebemos ser de extrema dificuldade, senão impossível, a compreensão do gênero adotado para construção da obra. Para essa reflexão, parece-nos razoável pensar o embate entre a

tradição e a originalidade presente na obra latina e, também, a plausível associação com a *Satura*,³ como apontou Heseltine:

Petrônio, na medida em que sua escrita estava longe de ser original, seguiu como modelo as sátiras menipéias de Varrão, e teve antes de si a difamação de Sêneca sobre Cláudio, o Apocolocintose. O título tradicional de seu trabalho, *Satyricon*, é derivado da palavra *Satura*, uma mistura, e significa que ele teve liberdade para fazer trocas de temas, e para passar da prosa ao verso: é sua realização nas linhas de sua história, fragmentada como chegou até nós, mas ainda mostrando algo da cor e variedade da própria vida. Nós chamamos seu livro de romance, e assim lhe atribuímos um elogio que ele, independente de escritores romanos, conquistou.⁴

A narrativa petroniana registra um tom frequentemente classificado como vulgar, com acontecimentos e personagens inesperados. A crítica sobre o *Satyricon*, quanto ao estilo e intenções da obra, se divide. Há uma tendência de interpretação da obra como sátira menipeia, sobretudo, devido à composição por prosa e verso e do notório tom satírico. Porém, essa interpretação pode ser questionada. Por um lado, devido à valorização excessiva do “tom aparentemente popularesco”,⁵ que implica controvérsia à visão de

que Petrônio produz uma imitação dos vícios literários, de modo que seu público é o erudito e “nenhum público popular o suportaria”.⁶ Por outro lado, devido ao distanciamento dos exemplos preservados nesse gênero, por exemplo: *Apocolocyntosis*, de Sêneca, além dos fragmentos das sátiras menipeias de Varrão, como referência mais antiga.

Houve esforços também para classificar a obra como Fábulas Milésias: curtas narrativas de caráter popularesco⁷ que, provavelmente, faziam sucesso entre grupos sociais subalternos. As críticas a essa interpretação baseiam-se no fato de não terem sobrevivido obras exemplares desse gênero. Além disso, novamente concordamos com a noção de que o *Satyricon* não tinha como audiência principal indivíduos dos setores subalternos, ou seja, essa interpretação traz uma “sobreevalorização do caráter pretensamente popularesco da obra”.⁸

Houve tentativas de associação à tradição teatral clássica, sendo a obra entendida como uma coleção de mimos.⁹ De acordo com Faversoni, “a tese de Costas Panayotakis tem o grande mérito de dar realce a esse gênero, desmerecido pelas elites romanas, no processo compositivo do *Satyricon*”. Contudo, Panayotakis exageraria ao definir a obra como um longo mimo.¹⁰ Ainda segundo Faversoni, seria “inapropriada a aproximação que o autor faz entre a comédia

e os mimos, que são gêneros artísticos diversos, sendo o segundo bastante heterogêneo pelo pouco que podemos reconstruir a partir das referências preservadas”.¹¹ Ainda existe a hipótese de que seria uma “literatura folclórica”, da qual nos afastamos também por se pautar pelo pressuposto de ser uma obra de registro baixo.¹²

A última perspectiva que apresentaremos relacionada às tentativas de classificação da obra em gêneros literários é aquela que percebeu a existência de paródias presentes na obra latina. De acordo com tal visão, a obra seria uma paródia das obras épicas reconhecidas à época, sobretudo, da *Odisseia*. Nesse sentido, o *Satyricon* foi afastado de uma interpretação que é, muitas vezes, superficial e que colabora com a sustentação de um caráter de excepcionalidade e grande originalidade na obra. Tal interpretação, quando feita, só pode ser baseada em uma análise enormemente isolada da obra e em que o texto seria pensado basicamente pelo próprio texto, com a análise aproximando-se de um mero comentário crítico. Pensamos que a leitura das paródias da obra contribui para a criação de um panorama das diversas intertextualidades envolvidas no processo compositivo da obra. Neste sentido, Petrônio pode ser vinculado àqueles gêneros já existentes e ser entendido como cortesão erudito que era, então, dotado de enorme conhecimento das tradições literárias. Mostraremos adiante a importância

que identificamos relacionada ao reconhecimento e leitura das paródias no *Satyricon*. Fav ersani critica a perspectiva que enfatiza as paródias por discordar que se possa reconhecer que Priapo perseguiria Encólpio, constatação que é o argumento básico nas aproximações feitas entre *Satyricon* e *Odisseia*. De acordo com o autor, por essa perseguição não ser explícita na narrativa, é pouco aceitável entendermos a construção textual da obra neste viés. Apesar de reconhecermos a importância dessa interpretação, concordamos com Fav ersani sobre a obra não poder ser entendida apenas por uma das propostas de classificações que têm sido debatidas. Por isso, “as ideias mais sólidas são aquelas que propugnam ser o *Satyricon* um romance de gênero composto, ou então absolutamente original, sem conhecidos predecessores equivalentes, nem seguidores similares que tenham chegado até nós.”¹³ Neste debate sobre a composição da obra petroniana, concordamos com a conclusão de que “ambas hipóteses não são contraditórias, pelo contrário podem ser vistas como complementares [...] ao construir um gênero exclusivo, [Petrônio] não fez *ex nihilo*, mas tomou dos modelos preexistentes os recursos que lhe pareceram mais adequados à composição de suas tramas e paródias”.¹⁴ Portanto, pensamos que, para o caso do *Satyricon*, mais importante do que o alinhamento a um gênero literário, é a

percepção de que a obra é resultado da “criação de um novo gênero que seria composto dos gêneros preexistentes”.¹⁵

Diversos estudiosos tenderam a ver a obra como uma crítica a Nero em particular, mas também a outras figuras ilustres do período.¹⁶ Contudo, a nosso ver, torna-se arbitrário e argumentativamente imprudente estabelecer a combinação de personagens com qualquer indivíduo específico, uma vez que é fundamental à escrita de Petrônio justamente a dissimulação de seus propósitos e mesmo convicções pessoais.¹⁷ Por fim, pensamos ser mais plausível a ideia de que Petrônio, através das personagens, constrói caricaturas que, propositalmente, atingem amplos setores da sociedade. Desse modo, era dissimulada a crítica direcionada àquela aristocrática audiência de Petrônio e que representava perigo para o autor. Voltaremos a mencionar esta perspectiva sobre caricaturas, explicando-a mais detalhadamente.

INTERTEXTUALIDADE, PARÓDIA E RISO: AS INTENÇÕES PETRONIANAS

De acordo Cláudio Aquati, tradutor de uma das versões para o português do *Satyricon*, ou *Satíricon*, como propôs o autor, a obra possui seu caráter crítico composto por “procedimentos satíricos em relação à sociedade, aos costumes, à religião, à moral, à filosofia, e por sua reflexão literária”,¹⁸

figurativamente construída através das aventuras das personagens. Apesar de tratar de problemas sérios da sociedade romana, com a crítica, segundo Aquati, devendo ser lida nas entrelinhas da obra, é perceptível que o *Satyricon* não nos apresenta um tom moralizador de forma direta, mas faz uso da ironia e exagero, itens que dificultam ainda mais a interpretação da obra.¹⁹

Assim, uma via possível de leitura da obra está nas inúmeras paródias contidas na narrativa. Os estudos sobre a obra têm mostrado nas últimas décadas vasta intertextualidade a partir dessas possíveis paródias, uma vez que os referenciais paródicos do *Satyricon* formam uma verdadeira *salada* de gêneros literários. Há conexão não só com gêneros de pouco prestígio daquela época, mas também com os considerados elevados. Várias são as identificações: com a épica, com o modernamente chamado romance grego,²⁰ com as fábulas milésias e com o mimo. Entretanto, é preciso notar que as paródias devem ser lidas cautelosamente, observando também limitações, pois “[...] algumas paródias podem ser entendidas como puro humor ou exibição de versatilidade, e não como desrespeito ou desprezo”.²¹ O elemento clássico é amplamente reconhecido como recorrente na origem de paródias em Petronio. O ataque textual é evidentemente mais eficaz ao formar-se utilizando a imitação, o ridículo humorístico e/ou exagero, com a paródia

ocupando papel de destaque na obra. Contudo, a paródia e a intertextualidade em si nem sempre possuem um caráter crítico. No caso do *Satyricon*, muitas vezes o tom crítico e dissimulado anunciado pela ironia pode ser percebido. Atentos às limitações, observamos que a construção paródica do riso em Petronio se forma, frequentemente, pela crítica e ironia dos valores morais presentes em sua própria contemporaneidade ou a falta deles. Petronio forja um disfarce pelo tom satírico e temas rebaixados ao tratar de problemas relacionados com o que entende como uma decadência da sociedade romana: a corrupção política, moral e artística, então responsáveis pela decadência de seu tempo. Além disso, a crítica parece caminhar, algumas vezes, rumo a uma denúncia do terror e injustiça arbitrária predominantes na dinastia Júlio-Claudiana, quando “a delação contava muito contra a segurança pessoal e podia custar muito ao indivíduo”.²² Costas Panayotakis²³ afirma:

O teatral e o satírico ornamentam as aventuras dos personagens principais da *Satyricon* e dão a Petronio a oportunidade de satirizar aspectos sociais, religiosos, educacionais, a retórica e os poetas que afetavam seu tempo, e evocar um amplo conjunto de gêneros literários romanos diferentes (épica, sátira, elegia, historiografia, oratória), frequentemente para subvertê-los para a diversão da sua audiência erudita.²⁴

Ainda recorrendo a Costas Panayotakis, que em seu estudo nos indica que “Petrônio recicla Horácio, Virgílio, Ovídio, Públio, Sêneca e o próprio *Satyricon*”,²⁵ concordamos haver uma relevante relação entre Petrônio e Virgílio. Este vínculo se deve ao segundo, já então célebre, se fazer presente na escrita petroniana preconizando a aproximação entre a épica e a escrita satírica de Petrônio. Ambos os gêneros narrativos trazem heróis que têm suas aventuras afetadas por suas emoções (perdem controle devido à vaidade), também pela presença da ira divina, e trazem, ainda, a ideia de Fortuna.²⁶ A grande maioria das paródias, que são fundamentais na estruturação do conteúdo narrado no *Satyricon*, possui referências na épica e, como têm indicado os estudos sobre o assunto, no conjunto de obras chamadas modernamente de romance grego. Especialmente no caso da prosa narrativa grega, o delineamento de possíveis paródias se torna mais especulativo, pelo limitado acesso e entendimento que se tem a respeito desse tipo de texto. Entretanto, o espírito carnavalesco e o tema (homos)sexual são aspectos que contribuem para essa articulação. Esses dois pontos são mobilizados por J. R. Morgan para explicar a “representação romana do ambiente grego”.²⁷ De acordo com Morgan, “desde Heinze (1899), a ideia de que Petrônio parodiou o ideal de romance erótico grego tem encontrado larga, se não universal aceitação.”²⁸

A intertextualidade associada à literatura de tom sério tem contrapontos humorísticos em outro fator estruturante da narrativa petroniana: o vagar do herói sobre a Terra. Segundo essa perspectiva, analogias parecem ser construídas por meio do (anti)herói e narrador da obra, Encólpio. Ao viver suas aventuras e conflitos, muitas vezes com uma motivação sexual que reafirma a associação ao chamado romance grego pela temática homossexual, evidencia-se nítida paródia com a épica homérica, mais especificamente com a Odisseia. Niall W. Slater em *Reading the Satyricon* discute essa intersecção ao identificar um marco fundamental da estruturação do sentido do texto petroniano: a “ira de Priapo”.²⁹ Há paródia à ira de Poseídon (Netuno para os romanos), de acordo com o autor, em símile ao enalço sofrido pelo herói homérico Odisseu (ou Ulisses). Em seu vagar, Encólpio, segundo Morgan, talvez retornasse a algum lugar, sofrendo perseguições advindas da ira de um deus, assim como Ulisses, mas não a partir de um deus como Poseídon: a justificativa é rebaixada pelo fato de a ira vir de Priapo, um “deus cômico”, itifálico e que ataca o desempenho sexual do personagem.³⁰ Portanto, identificamos algumas das possíveis referências dos aspectos paródicos centrais da estruturação da escrita petroniana. Pensamos ser completamente plausível lermos o *Satyricon* dentro do meio que o produz, ao passo em que lemos também a era

de sua produção concretamente associada às tradições literárias, com o objetivo de enriquecermos a leitura feita da obra de Petronio.

No episódio de Circe e Polieno (*Sat.* 126-133), Morgan indica expressa referência a Homero, lembrando o uso dos nomes homéricos no *Satyricon*, como Agamêmnon, Menelau e Polieno (na *Odisseia* as sereias chamam a Ulisses de Polieno e a feiticeira Circe tem intenso interesse por ele). O autor também declara estar convicto de que a composição original do *Satyricon* seria de 24 livros, em semelhança à obra homérica.³¹ Morgan aponta conexões também com a *Iliada*:

A narrativa de Encólpio responde com um verso que descreve sua vida amorosa (*Sat.* 126.9) à famosa cena em *Iliada* 14 (especialmente linhas 346-351) quando Hera seduz Zeus para distrair sua atenção do campo de batalha em torno de Tróia. Este é um sintoma do que Conte (1996a) descreveu como “mitomania”³² do narrador: ele é caracterizado por sua tendência a assimilar suas experiências mundanas e desprezíveis a análogas grandiosas literárias. Sempre que Encólpio é identificado com Ulisses em seu nome e referência, há várias ironias trabalhando abaixo da superfície da narrativa.³³

Podemos inferir, segundo Morgan, também interessante intertextualidade na *Cena Trimalchionis* (*Sat.* 27-78), sobre a descrição de Encólpio ao entrar na casa do banquete³⁴ e com possível identificação entre o rico liberto-anfitrião do banquete, Trimalquião, com o Ciclope e o Minotauro. Segundo o autor, “Trimalquião, Ascilto e Licas são todos, em algum momento e de alguma forma, assimilados ao Ciclope”.³⁵ Outra alusão à épica é que “Circe, ao comentar sobre sua relação com Polieno e Eumolpo, compara o navio de Licas à caverna do Ciclope”.³⁶

Há mais um reconhecimento intertextual, sugerido por C. Panayotakis, que, após analisar referências, principalmente a partir da comparação com os autores Horácio, Ovídio e Virgílio, chama a atenção para o fato de o *Satyricon* combinar alusões a partir de diferentes fontes em alguns episódios. Para esse propósito, ele diz: “[...] prefiro olhar dois fatos do texto: a tentativa de Encólpio de cortar seu pênis e a cena que se passa a bordo do navio de Licas”.³⁷ A descoberta do rico Licas sobre a presença do narrador-personagem em seu navio (*Sat.* 105, 10) relaciona-se ao famoso episódio de reconhecimento de Ulisses: “Licas reconhece Encólpio de cabeça raspada pela anormalidade de sua genitália, isso é comparável ao reconhecimento que faz Euricléia de Ulisses por sua cicatriz (19, 335-507)”.³⁸

CRÍTICA PELO RISO

As paródias que citamos, assim como várias possíveis presentes no *Satyricon*, indicam, a nosso ver, certo traço próprio do autor frente ao ambiente em que se inseria. Para entender o movimento feito pelo autor em sua escrita, é indispensável colocá-lo em sua realidade histórica. Em seu contexto, esteve resistindo no poder o último representante da dinastia de Júlio-Claudiana: Nero. Nessa conjuntura, os velhos setores sociais parecem perder espaço gradativamente e a elite encontra-se em um meio de grande repressão e perigo, principalmente advindo do poder imperial, mas também das próprias rivalidades internas da aristocracia. Na literatura, apesar de nada mostrar-se como novidade, devido à associação das obras às tradições, erudição e conhecimento de seus autores sobre seus precedentes, a escrita de Petrônio teve possivelmente um prestígio reconhecido, mesmo com seu tom burlesco, especialmente por parte do público leitor específico a quem Petrônio se dirigia. Os eruditos entenderiam uma crítica no plano aparente, direcionada aos estratos rebaixados, ou aos novos ricos mais especificamente, mas que, pela ironia e exagero, estava mascarada na composição dos personagens da obra e no uso abundante de alusões literárias. Os traços incertos da escrita petroniana que, justamente, impossibilitam encaixar o *Satyricon* em gêneros literários, em alguma medida,

mostram-se versáteis ao utilizar o riso como via de crítica, a ponto de, depois de escrita, mesmo sem formar um perfil literário, a obra ter sua sobrevivência confirmada, transformando-se conforme múltiplas circunstâncias de composição e recepção.³⁹ Para análise dessa obra, adotamos a visão de que a metamorfose em que a escrita petroniana se funda e se transmite, está carregada de dependência com o cenário político-literário do Principado de Nero. Além disso, há uma especificidade quanto ao público leitor, já que o *Satyricon* exigiu em sua composição grande erudição uma vez que a obra estava pautada na crítica – através da sátira dos costumes e literária – da realidade romana que retrata. Portanto, a obra exigiu profunda erudição tanto de seu autor, quanto daqueles que leram a obra no tempo neroniano. Definitivamente, a crítica que é feita, direcionada às elites, mas disfarçada pela retratação de classes subalternas, para ser notada na obra, exigia um leitor competente.

Notamos o desejo de reelaboração cômica a partir da intertextualidade no *Satyricon* vinculando a épica e a herança grega. Tais junções com certeza são anteriores ao *Satyricon*,⁴⁰ já que os autores de sua época e anteriores mobilizaram gêneros, por vezes fazendo também escritos carregados de ironia e crítica.⁴¹ Importa-nos, contudo, perceber que a reelaboração vista nessa obra está intimamente ligada ao “[...] espírito observador de Petrônio e seu

realismo característico”,⁴² que responde às circunstâncias do período imperial sob o governo neroniano. Literato de grande erudição, Petrônio fez sua construção – com recorrentes exageros, comicidades e absurdos – indicar ao leitor uma reflexão da realidade e, portanto, a possibilidade de crítica através da sátira de costumes e literária. É plausível reconhecermos que o autor se opõe, em alguma medida, aos modelos tradicionais, fazendo misturas e jogando com eles, por meio de uma visão múltipla, em vez de uma, com anti-heróis que visitam a sociedade em corte vertical em resposta a heróis que fazem abordagem da sociedade apenas horizontalmente.

Ressaltamos a importância de indicarmos na leitura do *Satyricon* a relação entre os usos de diversos elementos de gêneros literários distintos e o ambiente de disputa aristocrática e literária no período de governo de Nero. Petrônio usou a intertextualidade e a composição dos personagens caricatos para mascarar o caráter crítico de sua obra por meio da sua versatilidade, erudição, conhecimento e mobilização das tradições literárias, que se transpuseram no uso dos recursos da comicidade, ironia e exagero. Os elementos que causavam o riso foram utilizados como forma de dissimular a crítica direcionada ao seu tempo, uma vez que o autor esteve inserido em um círculo social competitivo e perigoso, em que podia ser repreendido, talvez até morto,

inclusive, pelo imperador. Concordamos com Faversoni sobre o melhor exemplo dessa crítica estar na construção do personagem mais analisado do *Satyricon*, Trimalquião, por ele representar:

o limite que Petrônio via como característico de um grupo – os libertos enriquecidos – e que amalgama em uma única pessoa. O resultado é quase como a caricatura de uma multidão. Segue os mesmos princípios da caricaturização individual, mas aplicada a um universo seriado, tipificante, mas não necessariamente típico. Por esse mecanismo a realidade se enevoa, fica próxima à aparência, à similitude inconcretizável.⁴³

Desse modo, o personagem será o exemplo com que demonstraremos a crítica da decadência na obra. Trimalquião é um liberto que atingiu imensa riqueza e tenta associar-se indecorosamente a distintos códigos sociais, causando no narrador-personagem, Encólpio, e seus colegas um completo desentendimento, que faz com eles se sintam desajustados. Ao entrarem na mansão do anfitrião, é descrita a figura de um cão, pintada na parede. Tal imagem sustenta nosso apontamento de que há uma denúncia sobre a decadência moral e artística da aristocracia coetânea à obra, já que Encólpio assume, com sua descrição e reação,

que há um apuro técnico na execução das imagens que adornavam a casa: ele se assusta com a imagem do cão, extremamente realista, imediatamente ficando constrangido.⁴⁴ Tal constrangimento é expresso repetidas vezes ao longo do episódio, inclusive pelos demais protagonistas. Sendo assim, se algo não é compreendido, não é por causa de uma imperfeição da imagem, fisicamente tratada, mas por imperfeições dos arranjos imagéticos que surgiram do entendimento de Trimalquião. Ou ainda, a incompreensão das imagens pode indicar uma falta de compartilhamento por parte dos eruditos dos códigos utilizados para construir aquelas representações.⁴⁵ Desse modo, tal fenômeno da incompreensão e falta de repertório específico não era algo tão incomum, não podendo, portanto, tal particularidade ser associada a Trimalquião. Nesse sentido, percebemos que Encólpio usa seu vizinho de mesa como um “intérprete” daquela linguagem e toda a situação experimentada no banquete, tanto no que se refere às imagens mais permanentes (nas paredes e nos objetos), quanto àquelas mais breves, como as das falas ou esculpidas nos pratos que são servidos. De todo modo, o que nos importa é que o público leitor de Petronio reconheceria este conflito precursor do tom satírico da obra. Ainda no início do episódio do banquete, quando os personagens entram na casa de Trimalquião, Encólpio nos narra as pinturas do pórtico

que vê (já anunciando sua não compreensão) do seguinte modo: “Então, eu resolvi perguntar ao escravo encarregado da guarda do pórtico que figuras eram aquelas que estavam no meio: ‘A *Iliada* e a *Odisseia*’, ele disse, ‘e um espetáculo de gladiadores de Lenas’.”⁴⁶

Essa descrição compõe parte da pintura posta na entrada da casa de Trimalquião, que também descreve a trajetória de ascensão do liberto. Encólpio descreve-nos detalhadamente e tenta interpretar o que conhece (Homero) na forma em que o liberto pintou. Trimalquião mistura na pintura repertórios elevados e rebaixados. A tentativa frustrada de entendimento do narrador, assim como a apresentação de Trimalquião – que sempre se exhibe como um mentiroso, anunciando informações improváveis e desconexas –, provavelmente gerariam o riso.⁴⁷ Entretanto, o riso só se torna possível pelo fato de o leitor alvo do *Satyricon* identificar a gênese da comicidade dessas imagens.⁴⁸ Petronio, desse modo, parece utilizar a sistemática descrição do ambiente feita por Encólpio, havendo um paradigma na descrição do cão na parede da mansão do rico liberto. Esse episódio anuncia que parte da descrição é feita por Encólpio, que se constrange por se assustar com a pintura do cão, ou seja, por não compreendê-la. Outra parte é reprodução do que os colibertos afirmam, com exemplo na explicação do

porteiro, a quem Encólpio solicita ajuda para interpretar as pinturas que vê no pórtico.

Outro momento que parece paradigmático para nosso argumento ocorre quando Encólpio se envergonha por não ter compreendido sozinho o enigma do *pilleus* na cabeça do javali:

Veio uma bandeja, na qual tinha sido colocado um javali dos maiores já vistos, e, o que é melhor, usando um barrete de liberto; de seus dentes pendiam dois pequenos cestos entrelaçados com folhas de palmeiras, um cheio de tâmaras da Síria, o outro, de tâmaras de Tebas. Ao redor filhotes bem pequenos feitos de massa dura [...] os escravos se aproximaram dos pequenos cestos que estavam pendurados no dente do javali e distribuíram todas as tâmaras de Tebas e da Síria aos convidados. Nesse meio tempo, eu, que me mantinha em um local retirado, estive dividido em muitos pensamentos, tentando achar a razão pela qual o javali teria entrado usando o barrete de liberto. E, assim, depois que devorei toda aquela carne macia, não resisti em perguntar àquele meu interlocutor (*interpretem meum*) o que me atormentava. E ele disse: “é claro que isso até mesmo este seu escravo pode revelar-lhe, pois não é nenhum enigma (*non enim aenigma est*) e sim um fato evidente. Ontem, quando apresentaram este javali como prato principal, foi dispensado pelos convidados;

assim, hoje ele volta ao banquete como se fosse um liberto”. Eu mesmo condenei minha estupidez e não perguntei mais nada, para que não parecesse que eu nunca tinha participado de um jantar junto a nobres (*inter honestos*).⁴⁹

O narrador-personagem do *Satyricon* demonstra um julgamento sobre o anfitrião do banquete, muitas vezes nem mesmo compreendendo o que é falado e visto, classificando o que vê e ouve como distante do refinamento e elegância. Entretanto, percebemos que o motivo da incompreensão de Encólpio sobre o que se passa é claro: a divisão da plateia de Trimalquião. Há os libertos convidados – ricos ou pobres – e os escravos da casa, ambos se apresentando como totalmente subordinados ao anfitrião e senhor da sua própria casa,⁵⁰ e, há também, quatro personagens com formação erudita. Encólpio, o narrador, Ascilto, Gitão e o mestre Agamenon parecem compartilhar um código social diferente daquele comum a outra parcela da audiência de Trimalquião. Se temos eruditos de um lado e pessoas que compartilham o *sermo humilis* de outro, em posição especial está o próprio anfitrião, que exhibe constantemente filiação a estes distintos códigos sociais.

A falta de decoro associada à figura de Trimalquião, que mescla repertórios, assim como toda a incompreensão e vergonha dos protagonistas que não compreendem quase

nada do que presenciam, parece tecer críticas a um comportamento indecoroso e desmoderado, possivelmente, associado não só à classe de libertos, mas a todos os segmentos sociais, sobretudo, à aristocracia da sociedade romana do tempo neroniano.⁵¹ Apesar de vários elementos descritos na casa serem luxuosos, a decoração não respeita o princípio de decoro e mediania⁵² esperados – pelo menos no que tange ao discurso de um aristocrata cortesão romano do século I d.C. Contudo, os aristocratas, ao abandonarem o decoro vigente e o idioma de simplicidade e modéstia que a elite romana comumente teria adotado como exemplar à época,⁵³ seja em seus monumentos, por exemplo, seja em outros aspectos da vida social, merecem também a crítica, que feita a um liberto provoca o riso, embora se feita a um aristocrata provocaria tensão, punição e perigo. Desse modo, o que o banquete parece revelar, denunciando dissimuladamente por meio, principalmente, do personagem do liberto e pela reação de parcela da audiência deste, é uma decadência e imoderação no campo artístico e moral.

REFERÊNCIAS

- AQUATI, Cláudio. O riso e o grotesco no Satíricon, de Petrónio: o tratamento de Quartila (Sat. 15-26). **Letras Clássicas**, n. 7, 2003, p. 171-200.
- AUERBACH, Eric. **Mimeses**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- AZEVEDO, Fernando. No tempo de Petrónio. **Obras Completas**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- BARTSCH, Shadi. **Actors in the Audience: Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian**. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- CONTE, Gian B. **The Hidden Author: An Interpretation of Petronius's Satyricon**. Trans. E. Fantham. Berkeley, CA, 1996, p. 94–103.
- DE GUERLE, J. N. M. **Recherches Sceptiques Sur Le Satyricon Et Son Auteur**. In: PÉTRONE. Oeuvres Complètes de Pétrone. Traduit par M. Héguin de Guerle. Paris: Garnier Frères, s.d.
- DE GUERLE, M. H. **Advertissement du traducteur**. In: PÉTRONE. Oeuvres Complètes de Pétrone. Traduit par M. Héguin de Guerle. Paris: Garnier Frères, s.d.
- ERNOUT, A. Introduction. In: PÉTRONE. **Le Satiricon**. 3ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1950, p. VII-XXXVIII.

FAVERSANI, Fábio. **A pobreza no Satyricon**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

FAVERSANI, Fábio. Ékphrasis e as fronteiras da descrição em Tácito. **Let. Cláss.**, São Paulo, v.19, n. 1, p. 43-53, 2015.

FERREIRA, Paulo Sérgio Margarido. **Os elementos paródicos do Satyricon e o seu significado**. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

GAGLIARDI, Donato. **Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del Satyricon attraverso i secoli**. Firenze: La Nuova Italia, 1993.

HESELTINE. Introduction. In: PETRONIUS. **Satyricon**. Introduction and translation by Michael Heseltine. London: Loeb Classical Library, 1913, p. VII-XVI.

HOLZBERG, Niklas. **The ancient novel. An introduction**. Translated by JACKSON-HOLZBERG, Christine. London; New York: Routledge, 1995.

MARMORALE, Enzo V. **La questione Petroniana**. Bari, 1948.

MARTINS, Paulo. **Pictura loquens, poesis tacens: limites da representação**. Tese de Livre Docência em Livre-docência. São Paulo: FFLCH, 2013.

MORGAN, John R. Petronius and Greek literature. In: PRAG, Jonathan; REPATH, Ian (eds). **Petronius a handbook**. Malden; Oxford; Victoria: Blackwell Publishing, 2009, p. 32-47.

MOURITSEN, H. Freedmen and Decurions: Epitaphs and Social History in Imperial Italy. **JRS** 95: 38-63, 2005.

MOURITSEN, H. **The freedman in the Roman world**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

PANAYOTAKIS, Costas. Quartilla's histrionics in Petronius, *Satyricon* 16, 1-26, 6. **Mnemosyne** XLVII, 3, 1994, p. 319-336.

PANAYOTAKIS, Costas. Petronius and the roman literary tradition. In: PRAG, Jonathan; REPATH, Ian (eds). **Petronius a handbook**. Malden; Oxford; Victoria: Blackwell Publishing, 2009, p. 48-64.

PÉTRONE. **Le Satiricon**. 3ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

PETRÔNIO. **Satíricon**. Trad. e posfácio Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PETRÔNIO. **Satyricon**. Tradução de Sandra M. G. B. Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

PETRONIUS. **Satyricon**. Introduction and translation by Michael Heseltine. London: Loeb Classical Library, 1913.

RAT, Maurice. **Introduction**. In: PÉTRONE. Satiricon. Traduit par Maurice Rat. Paris: Garnier Frères, 1934.

RUDICH, Vasily. **Dissidence and Literature Under Nero: The Price of Rhetoricization**. London: Routledge, 1997.

SLATER, Niall W. Reading the Satyrica. In: PRAG, Jonathan; REPATH, Ian (eds). **Petronius a Handbook**. Malden; Oxford; Victoria: Blackwell Publishing, 2009, p. 16-31.

TACITUS. **Annals**. London: The Loeb Classical Library, 1962.

Recebido em: 01-04-2019.

Aceito em: 21-06-2019.

NOTAS DE FIM

- 1 MARMORALE. *La questione Petroniana*.
- 2 O próprio título da obra já suscita larga discussão. Apesar de alguns adotarem o nome Satíricon, optamos pela nomeação *Satyricon*, pela referência latina. Alfred Ernout, em 1950, diz ter adotado a primeira opção por ser o tradicional na França. Mas a denominação mais antiga dada pelos manuscritos é *Satyricon* que, além disso, combina o termo latino *satura* e o prefixo grego *-ycon*, cumprindo melhor o papel de dar uma noção mais próxima do que parece ser a obra. Cf. ERNOUT. "Introduction", p. XXXVIII; FAVERSANI. *A pobreza no Satyricon*, p. 24. Em meio a tal divergência, o tradutor de uma das versões da obra para o português, Cláudio Aquati, faz uma defesa do título Satíricon. Outra escolha, fundamentada mais gramaticalmente do que historicamente, é a que nomeia como *Satyrice*, sendo mais comum entre os anglófonos e adotada, por exemplo, por Gareth Schmeling e Costas Panayotakis. Sobre esta segunda escolha, Slater diz: "Os manuscritos sobreviventes e as mais antigas traduções dão o título da obra de Petrónio como *Satyricon*, mas ele é a forma latinizada de um genitivo plural entendido como *libri* (Os Livros de *Satyrice*). O título original, portanto, foi *Satyrice*". In: SLATER. *Reading the Satyrice*. Todos os trechos de textos traduzidos do inglês para o português são de tradução nossa.
- 3 Para Paulo Sérgio Margarido Ferreira, "Vem de longe a discussão sobre o gênero a que a obra petroniana pertence: e tem feito jorrar rios de tinta. Assim, Macróbio, escritor dos sécs. IV-V d.C., autor de *Saturnais*, 'reconhece explicitamente a Petrónio a paternidade de um romance erótico' e nega 'qualquer conexão com o romance grego' (GAGLIARDI, 1993, p. 25). João Lido, autor bizantino do séc. VI d.C., realça o timbre realista subjacente à obra do Árbitro das Elegâncias e a estreita relação que mantém com a sátira. [...] Na escolha do título da obra, Petrónio não nos deu grande ajuda para a resolução deste enigma: *Satyricon* é o genitivo do plural grego de *Satyrice*, com a palavra *libri* subentendida (cf. Virgílio, *Georgicon libri* = *Georgica*). Com o uso do sufixo *-ir(a)ca*, presente em *Ephesiaca*, *Milesiaca*, *Babyloniaca*, *Aethiopika*, *Kypriaka* e *Phoenikika*, o autor pode ter pretendido sugerir a ligação da sua obra ao romance grego, enquanto o elemento *satura* poderia indiciar, entre outras coisas, a presença, nesta obra, de temas comuns à sátira romana. Segundo Niklas Holzberg, 'ao chamar à sua obra 'Uma história da terra dos Sátiros', Petrónio torna claro que o seu romance não decorre no mundo idealizado de um país distante. As suas personagens são delineadas, pelo contrário, parcialmente sobre o modo cómico-satírico, parcialmente com traços realistas. Isto é-nos indicado pela palavra 'Sátiros' (HOLZBERG, 1995, p. 64). Estes companheiros de Dioniso, juntamente com o próprio deus, eram conhecidos das quartas partes das tetralogias gregas, em que se parodiava ou ridiculizava o mundo heróico anteriormente representado. Mas não será de excluir liminarmente a hipótese de o título referido pretender sugerir que se trata de uma *satura* em sentido etimológico, isto é, constituir uma narrativa dos assuntos mais diversos". FERREIRA. *Os elementos paródicos do Satyricon e o seu significado*, p. 32.
- 4 HESELTINE. "Introduction", p. X.
- 5 FAVERSANI. *A pobreza no Satyricon*, p. 33-34.
- 6 AUERBACH. *Mimeses*, p. 40.
- 7 AUERBACH. *Mimeses*, p. 26
- 8 FAVERSANI. *A pobreza no Satyricon*, p. 34.
- 9 O autor que defende essa tese é: PANAYOTAKIS. *Quartilla's histrionics in Petronius*, p. 319-336.
- 10 De acordo com Faversoni, o problema da interpretação de Panoyotakis estaria na dificuldade de enquadrar nesse gênero, por exemplo, longos poemas como a Guerra Civil (66-74) e "os diálogos internos, ausentes até mesmo no 'sofisticado' Terêncio" (FAVERSANI. *A pobreza no Satyricon*, p. 34).
- 11 FAVERSANI. *A pobreza no Satyricon*, p. 34-35.
- 12 Ideia defendida em: AZEVEDO. *No tempo de Petrónio*, p. 49. Segundo Faversoni, esta classificação de gênero decorre de uma interpretação

preconceituosa da cultura popular – denominada “folclórica” – mais do que um entendimento das características da obra. Ernout entende que há um fundo grego nas aventuras narradas no *Satyricon*, com Petrônio sendo conhecedor das Fábulas Milésias disseminadas pela bacia Mediterrânica. In: ERNOUT. *Introduction*, p. VII-XXXVIII.

- 13 FAVERSANI. *A pobreza no Satyricon*, p. 36.
- 14 FAVERSANI. *A pobreza no Satyricon*, p. 36.
- 15 FAVERSANI. *A pobreza no Satyricon*, p. 36.
- 16 Em tal interpretação de que o *Satyricon* seria um retrato fiel da realidade, com correspondência direta entre personagens e figuras da elite imperial romana, Trimalquião foi identificado, por exemplo, como Tigelino, pois este teria oferecido um luxuoso banquete a Nero (TAC. *Ann.* XV, 37); também foi identificado como Cláudio por uma coincidência de problemas intestinais que o imperador teria (SUET. *Claud.* 32); e ainda foi identificado como reconhecidos libertos ricos do período imperial. Tais correspondências foram feitas, por exemplo, por: DE GUERLE. *Recherches Sceptiques Sur Le Satyricon Et Son Auteur*, p. VII-XLV; DE GUERLE. *Advertissement du traducteur*, p. I-VI; RAT. *Introduction*, p. XI. Ver sobre tal debate: FAVERSANI. *A pobreza no Satyricon*, p. 29-46.
- 17 Autores que discutem um universo narrativo em que é indispensável disfarçar reais intenções e convicções, devido aos perigos diante do contexto imperial: RUDICH. *Dissidence and Literature Under Nero: The Price of Rhetoricization*; BARTSCH. *Actors in the Audience: Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian*. Afinal, Petrônio era próximo a Nero em um ambiente de intensa competição interna da aristocracia que se refletia na literatura, lembrando que Tácito o definiu como *elegantiae arbiter* da corte de Nero (*Ann.* XVI, 18-19).
- 18 AQUATI. *O riso e o grotesco no Satíricon, de Petrônio: o tratamento de Quartila (Sat. 15-26)*, p. 171.
- 19 Segundo Faversoni, “é importante compreender que como Petrônio tornou cômica a realidade apreendida com ironia em sua obra, como o *Satyricon* se coloca ‘entre a aparência e a realidade’. [...] A *reductio ad absurdum* exagera componentes da realidade em níveis máximos, destacando-os da verossimilhança possível com algum ou mesmo diversos indivíduos ou acontecimentos específicos sem perder com eles toda a proximidade”. FAVERSANI. *A pobreza no Satyricon*, p. 31.
- 20 Sobre a prosa narrativa grega, segundo Paulo Martins, “moderna e equivocadamente pregou-se a etiqueta taxonômica de ‘novela ou romance grego’. São escritores do gênero: Longo, Cáriton, Xenofonte de Éfeso e Heliodoro de Emesa”. Cf. MARTINS. *Pictura loquens, poesis tacens: limites da representação*, p. 35.
- 21 PETRÔNIO. *Satíricon*, p. 229.
- 22 PETRÔNIO. *Satíricon*, p. 174.
- 23 O autor analisa a herança horaciana em Petrônio, para ele muito presente na caracterização do personagem do poeta Eumolpo: não tem sucesso, não é um brilhante poeta e é um profícuo contador de lendas vulgares (p. 50); compara Nasidieno e Trimalquião (p. 51), vendo similitudes e diferenças entre essas personagens. Para ele, “Petrônio elabora em seus modelos horacianos e moderniza-os enriquecendo-os com alusões ao comportamento excêntrico de figuras históricas da era pós-augusta” (p. 51). Ele também traça a relação com outro poeta augustano: Ovídio (p. 55), mostrando que muito do vocabulário de Encólpio possui origem no ovidiano.
- 24 PANAYOTAKIS. *Petronius and the Roman literary tradition*, p. 48.
- 25 PANAYOTAKIS. *Petronius and the Roman literary tradition*, p. 62.
- 26 PANAYOTAKIS. *Petronius and the Roman literary tradition*, p. 52-53.
- 27 MORGAN. *Petronius and Greek literature*. Está também em: PANAYOTAKIS. *Petronius and the Roman literary tradition*, p. 48-64. Para Morgan, as permanências gregas na literatura latina estão em “três áreas principais da literatura grega: primeiramente, a poesia homérica (com uma penumbra mitológica mais vaga), segundo, Platão e, finalmente, a questão controversa sobre até onde a *Satyricon* se desenha por tradições gregas de narrativas ficcionais”. MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 33.

- 28 MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 40.
- 29 SLATER. *Reading the Satyricon*, p. 26. Conte (em *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius's Satyricon*, p. 94–103) também reconhece a “wrath of priapus”.
- 30 MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 35. O tópico da interferência divina na aventura do herói, com deuses semelhantes aos homens, é característico da épica. A ira de Priapo é paródia importante e tema norteador das aventuras no *Satyricon*: “Na *Odisseia*, Ulisses incorre na ira de Poseídon depois de cegar seu filho, o ciclope Polifemo (9,105-566), e isso está na base de muitos de seus sofrimentos, na primeira metade do poema; o ato final de Poseídon a respeito é petrificar o navio dos fenícios que finalmente leva Odisseu de volta para Ítaca (13,125-87). No *Satyricon*, Priapo faz sentir a sua presença em várias ocasiões: Encólpio em ritos secretos no Santuário de Priapo (*Sat.* 17.8); Priapo parece apresentar-se a Licas em um sonho e revela a presença de Encólpio em seu navio (*Sat.* 104.1); Encólpio tenta conciliar a divindade hostil, alegando pobreza como desculpa para um ato de roubo ao templo que deve ter sido narrado em uma das seções perdidas do texto (*Sat.* 133.2-3); pouco tempo depois ele renova a ira do deus por matar involuntariamente o ganso favorito de Priapo (*Sat.* 137.2). A divindade itifálica cobra adequadamente sua vingança através da imposição de impotência sexual; sua ação é, assim, percebida em contextos onde não é chamado, como quando Encólpio culpa a um poder divino não especificado seu fracasso quanto a Gitão (*Sat.* 140.11).” (MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 35).
- 31 MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 34. “Após o desastre com Circe [impotência sexual], Encólpio lamenta ser vítima da ira de Priapo de Helesponto, uma lamentável situação que ele compara a de outras vítimas de ódio divino, incluindo Odisseu (Ulisses) perseguido pela ira de Poseídon (em termos romanos, Netuno)” (MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 34). “Na *Odisseia*, companheiros do herói são metamorfoseados em animais por bruxaria de Circe (10, 203-43), enquanto Ulisses é armado com um poderoso contrafeitiço, posto à cama da feiticeira (10, 274-347). No *Satyricon*, Encólpio é igualmente imune à magia de Circe, mas apenas no sentido de que fica repentinamente impotente com ela. Aqui não são os companheiros, mas o próprio herói que é metaforicamente desumanizado, e como ele lança-se ao papel de Ulisses, ele ao mesmo tempo revela-se como uma versão ineficaz do herói. E, no entanto, ao mesmo tempo, companheiros de Encólpio estão vivendo no luxo, como resultado do golpe que Eumolpo inventou para explorar caçadores de herança em Crotona. De certa forma, tiramos a partir da própria percepção do narrador da situação que eles estão sendo equiparados à alimentação suína dos cochos de Circe, um elemento da operação crítica de satirizar uma vida preocupada apenas com a busca de bens materiais. O episódio Circe/Polieno, no entanto, não é uma mancha isolada de coloração intertextual.” (MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 26).
- 32 Segundo Morgan, a ideia de “mitomania” de Conte corresponde a uma obsessiva assimilação de aventuras/histórias de mau gosto a partir dos gêneros literários elevados. MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 37.
- 33 MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 33.
- 34 MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 37. “É reconhecido que um conjunto de imagens do final do episódio conecta a casa de Trimalquião com o submundo; na alimentação de Gitão, em especial, remetida ao cachorro visto (*Sat.* 72.9) faz lembrar Eneias jogando sopas ao Cérbero no sexto livro da Eneida (6, 417-423 [...]).” MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 35. “A visita de Encólpio à casa de Trimalquião faz-se uma reescrita da escrita de Homero e de Virgílio: a *katábasis* metafórica (κατάβασις – ‘descida’), começando, como em Virgílio, com uma entrada através de um imponente portal decorado com imagens significativas (*Sat.* 28.6-29.8; *Aen.* 6, 14-41), e terminando com uma saída por uma porta diferente (*Sat.* 72.10; *Aen.* 6, 893-898).” MORGAN, *Petronius and Greek literature*, p. 35-36.
- 35 Morgan também indica: “Castidade e resistência de Sócrates em *Potidaea* (*Symp.* 215a-222b), contrastando com a obsessão mórbida do Trimalquião com a morte e seus planos para o seu próprio túmulo monumento (*Sat.* 71-78)” MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 39. E nos mostra que há referência na *Cena* (enterro

de Trimalquião) ao Ciclope, no episódio do Canto nove da *Odisséia* (MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 36). Este autor se ateve a ver a intertextualidade também com Plauto (*Symposium*): MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 38. Por último, ele também vê a contribuição na mistura literária de Petrônio com outro tipo de narrativa ficcional grega: as fábulas milésias, introduzidas por Aristides (100 d.C.), e passadas para o latim por Sisenna, historiador romano que teria sido pretor em 78, informações essas incertas, apesar da referência em Ovídio (*Tristia* 2, 443–444): MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 45.

- 36 MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 37.
- 37 MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 37.
- 38 MORGAN. *Petronius and Greek literature*, p. 36.
- 39 PET. *Sat.* Posfácio por Claudio Aquati, p. 234.
- 40 PET. *Sat.* Posfácio por Claudio Aquati, p. 233. Deve ser considerado também, ao interpretarmos a formação do risível na obra petroniana, que há uma matriz anterior, representada pelo famoso *Ridendo Castigat Mores* (rindo que se corrigem os erros/com o riso se castigam os costumes), de Horácio.
- 41 Além da rica intertextualidade e inúmeras referências paródicas que temos indicado no texto petroniano, chamamos atenção para sua evidente relação com a obra do autor latino Lucano. Heseltine destaca ao descrever o ambiente literário e influências que circundavam a obra petroniana, na introdução de sua tradução inglesa do *Satyricon*: “Gaio Petrônio não foi um homem que se fez passar por poeta, epigramista, e cortesão, em uma época e círculo em que ele tinha enorme destaque. Ele deve ter lamentado a influência poética de Lucano, mas ele não pôde negligenciá-la, pois Lucano foi o poeta de sua época. Nenhuma época foi tão favorável como a de Nero para a aparição de uma obra, extremamente escandalosa, que era um resgate reflexivo e apreciativo da Farsália, o mais excepcional poema daquele tempo”. HESELTINE. “Introduction”, p. IX.
- 42 PET. *Sat.* Posfácio por Claudio Aquati, p. 234.
- 43 FAVERSANI. *A pobreza no Satyricon*, p. 32.
- 44 “Enquanto admiro todas essas coisas, quase quebrei minhas pernas ao cair para trás, pois do lado esquerdo de quem entrava, não longe do compartimento reservado ao porteiro, havia um cão enorme pintado na parede, preso por uma corrente, e, por cima, estava escrito com letras maiúsculas: ‘CUIDADO COM O CÃO’. Para completar, meus companheiros caíram na gargalhada. Eu, no entanto, prendendo a respiração, não deixei de percorrer toda a parede até o fim” (*Ceterum ego dum omnia stupeo, paene resupinatus crura mea fregi. Ad sinistram enim intransibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum CAVE CANEM. Et collegae quidem mei riserunt. Ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi*). In: PET. *Sat.* 29, 1-2. Tradução de Sandra M. G. B. Bianchet, p. 47.
- 45 Outro exemplo que demonstra tal argumento está nos letreiros usados no pórtico de Trimalquião, segundo a descrição de Encópio ao observar o portal da mansão do rico liberto. A pintura do pórtico tem afrescos feitos *diligenter* a mando de Trimalquião, porque eles descreveriam parte da *persona* do liberto, configurando sua imagem pública: “[...] tudo isso o minucioso pintor tinha reproduzido diligentemente, com letreiros” (*omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat*). In: PET. *Sat.* 29, 4. Trad. Sandra B. Bianchet, p. 47. O uso de letreiro representa, inclusive seu uso conjuntamente à imagem do cão (29, 1), a falta de erudição de Trimalquião. Trata-se de uma tentativa de demonstração de domínio das letras e artes, mas também, no caso do liberto, poderia ocorrer má técnica empregada nas pinturas, conferindo comichão à arte associada ao liberto. Não acreditamos ser o caso, pois, tecnicamente a figura do cão foi tão bem produzida que Encópio julgou ser um animal de verdade. Assim, além de poder se tratar de uma tentativa cômica de demonstração de erudição, acreditamos que tal aparição de letreiros marca o traço irônico de Trimalquião. O liberto representou figuras postas de forma que precisam ser explicadas, então, a compreensão seria garantida pelos letreiros, não devido à má técnica nas representações, mas devido à mistura confusa e indecorosa de repertórios, que ocasionava a quebra de decoro que dava forma às imagens.

- 46 *Interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent. "Iliada et Odyssean, inquit, ac Laenatis gladiatorium munus".* In: PET. Sat. 29, 9. Tradução de Sandra M. G. B. Bianchet, p. 49.
- 47 Por exemplo, a descrição da casa do ex-escravo feita pelo narrador, indica que o anfitrião cultua deuses domésticos pelas imagens de Lares de prata: "Além disso, vi uma estante grande, em cujo nicho estavam colocados Lares de prata, uma estátua de mármore de Vênus e uma caixinha de ouro não muito pequena [...]" (Praeterea grande armarium in angulo vidi, in cuius aedicula erant Lares argentei positi Venerisque signum marmoreum). In: PET. Sat. 29, 8. Tradução de Sandra M. G. B. Bianchet, p. 47. Porém, Trimalquião não possui ascendência nobre, portanto, ele mente ao dizer que tem gene gentilício, afirmando possuir, mas nunca informando de qual se trata. As gentes abrangem várias famílias, e cada uma pode ter várias composições de deuses lares. Augusto, por exemplo, cultivou antigos deuses da família a que pertencia por adoção, que é a de Júlio César e antigos deuses da cidade, incorporando e elevando a composição de sua gens. Contudo, o liberto não é um aristocrata, e não tem um lugar de distinção ou título na sociedade. Portanto, ele não possui gens, e as tantas imagens que cultua em sua casa fazem parte de um repertório que o personagem tenta construir para o convencimento de sua então nobre posição social: livre e rico. Por ser liberto, sua ascendência está vinculada àquela de seu ex-senhor, de quem adota o nome também. Ao mesmo tempo em que evidencia seu passado de escravidão, mistura-o com referências de um grupo ao qual não pertence, uma cultura aristocrática em que ele não se encaixa de modo decoroso, especialmente porque as principais famílias aristocráticas desta época herdaram várias alianças que não se limitam aos vínculos ágnatos, mas se compõem também por aqueles cognatos. Assim, não só a linha de transmissão natural, mas também casamentos e adoções ampliam bastante as possibilidades de construção da ascendência. No caso de Trimalquião, o primeiro de sua linhagem, casado com uma liberta, em igual condição portanto, não tinha tais elementos para dispor. Nossa hipótese é que os produziu – de forma exagerada – provocando o riso frente à flagrante falsificação de uma ascendência que não existia. Acresça-se que Trimalquião não tinha problema apenas com sua ascendência. Importante notar que lhe faltava também descendência, que poderia servir bem à projeção de um liberto no universo dos
- livres. Trimalquião e sua esposa, Fortunata, são apresentados por Petrônio como um casal sem filhos.
- 48 Esta gênese é produto de espécie de "regrada inverossimilhança" das imagens que relacionam matéria elevada e baixa, mas também as articulam em forma de um corpo que não é dotado de unidade, próximo ao exemplo do *monstrum* horaciano que introduz o tema da unidade na *Arte Poética* (1-40).
- 49 *Secutum est hos repositorium, in quo positus erat primae magnitudinis aper, et quidem pilleatus, e cuius dentibus sportellae dependebant duae palmulis textae, altera caryatis, altera thebaicis repleta. Circa autem minores porcelli ex coptoplacentis facti (...) Statim pueri ad sportellas accesserunt quae pendebant e dentibus, thebaicasque et caryatas ad numerum divisere cenantibus. Interim ego, qui privatum habebam secessum, in multas cogitationes diductus sum, quare aper pilleatus intrasset. Postquam itaque omnis bacalusias consumpsi, duravi interrogare illum interpretem meum, quod me torqueret. At ille: «Plane etiam hoc servus tuus indicare potest: non enim aenigma est, sed res aperta. Hic aper, cum heri summa cena eum vindicasset, a conviviis dimissus <est>; itaque hodie tamquam libertus in convivium revertitur». Damnavi ego stuporem meum et nihil amplius interrogavi, ne viderer nunquam inter honestos cenasse.* PET. Sat. 40, 3-4; 8; 41, 1-5. Tradução de Sandra M. G. B. Bianchet, p. 65 e 67.
- 50 Os convivas, todos libertos, assim como os escravos, chamam Trimalquião de *dominus*.
- 51 É importante ressaltar que as imagens construídas na narrativa petroniana parecem sugerir, propositalmente, a ideia de que há, ou era necessário haver, uma dissimulação ou incompreensão. Neste sentido, há outras questões a serem pensadas sobre o contexto político e literário da aristocracia do Principado e que também é importante para pensarmos os elementos associados a Trimalquião: os elementos narrativos são produzidos para esconder certos sentidos. Há na obra, portanto, o problema da falsidade, ou da mentira que deve ser identificada, mas não desmascarada. Segundo Faversoni: "com o Principado se cria uma nova fronteira, bastante interessante para a éfrase. Trata-se de descrever a ação que se vê e a ação

que se pretende ocultar pela ação que é mostrada. O que se vê, é a mentira. O que se oculta, a verdade. A narrativa tem que operar com estes dois planos, que se explicam um ao outro, como a noite e a confusão dos combatentes em Tucídides. A ação dissimuladora é como o ambiente”. O autor evidenciou tais ideias analisando a narrativa que Tácito fez sobre os assassinatos de Britânico e Agripina, concluindo que “o Principado não admite testemunhas inocentes de seus acontecimentos. Ao que parece, a história do Principado também não se limita mais à simples descrição. Cabe ao leitor a indiscrição de ver o que a narrativa não pode colocar diante dos olhos”. FAVERSANI. *Ékphrasis e as fronteiras da descrição em Tácito*, p. 50-51.

- 52 Essa falta de mediania – índice, portanto, de falta de mediania moral – viabiliza a ideia do cômico como deformidade física e de caráter e aparece também em Plínio, o Velho, em passagens sobre imagens. A crítica de Plínio coincide com a de Petronio: a falta de unidade e decoro das imagens são análogas da falta de mediania do caráter dos homens que as possuem. Cf. MARTINS. *Post Mortem Uiuere: fronteiras sociais e arte funerária na Cena Trimalchionis (Satyricon, 29-78)*, p. 79. Este autor latino, também do século I d.C., portanto, “tece crítica à arte na Roma de seu período, acusando, sobretudo, o altíssimo desenvolvimento da técnica e da riqueza dos materiais usados, segundo o autor, que causaria a apreciação mais do material do que da representação em si. Plínio também critica o efeito cada vez maior de técnicas e estilos estrangeiros, principalmente do helenístico, que rebaixariam a arte romana tradicional. Nesse sentido, na *História Natural* de Plínio, há uma denúncia da decadência da arte romana tradicional, então associada ao retrato realista. Plínio parece repudiar especificamente as estátuas cujas cabeças eram trocadas. Notamos por meio do texto pliniano que haveria uma crescente vulgarização da retratística e, concomitantemente, difusão de pinacotecas”. Ver análise sobre a crítica artística e moral presente no texto pliniano em: MARTINS. *Post Mortem Uiuere: fronteiras sociais e arte funerária na Cena Trimalchionis (Satyricon, 29-78)*, p. 78-84.

- 53 Como é notório que ocorreu desde muitos séculos, quando Roma se consolida como grande centro imperial e multicultural, embebida cada vez mais em um luxo tomado como estrangeiro. A vigência de tal decoro aristocrático é discutida em: MOURITSEN. *Freedmen and*

Decurions: Epitaphs and Social History in Imperial Italy, 2005, p. 56-57. Ver também: MOURITSEN. *The freedman in the Roman world*, 2011.