

Universidade Federal do Rio de Janeiro

ASPECTOS DIALÓGICOS E INTERTEXTUAIS NO *SATYRICON*, DE
PETRÔNIO

Simone Sales Marasco Franco

2014



UFRJ

ASPECTOS DIALÓGICOS E INTERTEXTUAIS NO *SATYRICON*, DE PETRÔNIO

Simone Sales Marasco Franco

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Clássicas.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Ana Thereza Basílio Vieira

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

ASPECTOS DIALÓGICOS E INTERTEXTUAIS NO *SATYRICON*, DE PETRÔNIO

Simone Sales Marasco Franco

Orientador: Prof^a. Dr^a. Ana Thereza Basílio Vieira

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Examinada por:

Profa. Doutora Ana Thereza Basílio Vieira – PPGLC – UFRJ (Orientadora)

Profa. Doutora Neiva Ferreira Pinto – UFJF

Profa. Doutora Arlete José Mota – PPGLC– UFRJ

Prof. Doutor Prof. Luiz Barros Montez – PIPGLA – UFRJ, Suplente

Profa. Doutora Fernanda Cunha Sousa – UFG, Suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

F825 Franco, Simone Sales Marasco

Aspectos dialógicos e intertextuais no *Satyricon*, de Petrônio /
Simone Sales Marasco Franco. – Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

vii, 79 f.: il.; 31 cm.

Orientador: Ana Thereza Basílio Vieira

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras
Clássicas, 2014.

Bibliografia: f. 77-79.

1. Intertextualidade. 2. Análise do Discurso. 3. Petrônio, séc.I –
Crítica e interpretação I. Vieira, Ana Thereza Basílio. II.
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras.

Agradecimentos:

À Profa. Ana Thereza, pela sua generosa contribuição que tornou possível esse sonho tão almejado.

À Profa. Neiva, minha perpétua gratidão, sem a qual, certamente, nem a graduação seria possível;

À família, que, apesar das condições, ofereceu suporte e força em todos os momentos, principalmente à minha mãe, que ainda zela por mim de onde ela estiver.

Aos amigos Wellington Lima, Fernanda Cunha e Tatiana Franca, pelos telefonemas desesperados nas horas mais inoportunas.

À Thaís Cassiano, pela amizade e ajuda com a língua bárbara.

Ao Pedro, por toda a compreensão, companheirismo, incentivo, pelo alicerce que ele é e por acreditar em mim, mesmo quando eu mesma não acreditava.

RESUMO

ASPECTOS DIALÓGICOS E INTERTEXTUAIS NO *SATYRICON*, DE PETRÔNIO

Simone Sales Marasco Franco

Orientador: Ana Thereza Basílio Vieira

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Este trabalho tende a pensar na obra de Petrônio como um ambicioso projeto literário, mas que esse projeto não necessariamente exclui o cunho moralizante na esfera social e cultural da época na qual se insere, pois nela estão presentes referências que dão ao leitor instrumentos necessários para a reflexão e a crítica do aparato literário e cultural da época de Nero. Através dos conceitos contemporâneos sobre o dialogismo e a intertextualidade, postulados por Bakhtin, e estudos em língua portuguesa, organizados e reunidos por Beth Brait e outros a partir do mesmo autor, serão analisados episódios do *Satyricon* nos quais se acreditaria haver relações dialógicas entre as personagens ou os textos, através da polifonia, bem como relações intertextuais presentes nas passagens épicas virgilianas da obra, para delinear como essas relações são construídas face à decadência criticada pelo autor.

Palavras-chave: dialogismo, intertextualidade, crítica, Petrônio

ABSTRACT

Dialogic aspects in the *Satyricon* of Petronius

Simone Sales Marasco Franco

Orientador: Ana Thereza Basílio Vieira

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

This paper does tend to think about Petronio's work as an ambitious literary project, but this project not necessarily excludes the moralizing aspect in the social and cultural sphere of the period where it is inserted, for there are references in it that give the reader the necessary instruments for such reflection and criticism of the literary and cultural apparatus of Nero's period. Through contemporary concepts about the dialogism and the intertextuality, postulated by Bakhtin, and studies in Portuguese, organized and gathered by Beth Brait and others from the same author, episodes of *Satyricon* will be analyzed, for there has been belief in the existence of dialogical relations between the characters or texts, through polyphony, as well as intertextual relations found in the Virgilian epic passages, in order to outline how such relations are built in the face of the decadence criticized by the author.

Keywords: dialogism, intertextuality, criticism, Petronio.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

Sumário

Resumo	p. vi
Abstract	p. vii
I - Introdução	p. 01
1.1 “Questão Petroniana”.....	p. 01
1.2 Contextualização histórica.....	p. 03
1.3 Enredo	p. 04
II - Alguns apontamentos sobre a Sátira e o Romance	p. 06
2.1 A Sátira	p. 06
2.2 O Romance	p. 17
III - Dialogismo e Intertextualidade	p. 21
3.1 Dialogismo	p. 25
3.2 Intertextualidade	p. 30
IV – Aspectos dialógicos e intertextuais no <i>Satyricon</i>, de Petrónio	p. 35
4.1 O dialogismo em Petrónio.....	p. 35
4.2 A Intertextualidade em Petrónio	p. 59
V - Conclusão	p. 75
Bibliografia	p. 77

I - Introdução

Pretendemos, neste trabalho, analisar a obra de Petrônio à luz dos conceitos de dialogismo e intertextualidade, de Bakhtin, a fim de verificar a existência ou não, no *Satyricon*, da construção de um discurso que demonstra juízos de valor em relação à literatura e à sociedade apresentadas na obra.

Para isso, analisaremos, num primeiro momento, a obra como um todo, buscando delinear os efeitos dialógicos do texto e quais suas implicações. Depois, analisaremos as passagens nas quais verificamos a tentativa de aproximação da obra petroniana com a épica virgiliana, com o intuito de discernir como se dá essa aproximação, seus possíveis efeitos e consequências.

Utilizaremos, para esse trabalho, os textos latinos, tanto da obra de Petrônio, quanto de Virgílio, retirados do site "The Latin Library". Quanto à tradução, para os excertos utilizados de Petrônio, será feita a tradução específica para esse trabalho¹, e para os excertos de Virgílio, utilizaremos a tradução versificada de Odorico Mendes, na edição Clássicos Jackson, de 1970.

Antes de traçar esses aspectos, é interessante contextualizarmos a obra e seu autor, principalmente porque, nesse caso, seria a única obra escrita pelo autor conhecido como “árbitro do bom gosto, maníaco das boas maneiras e dos momentos elegantes”², e da qual nos restam somente três fragmentos, os capítulos XIV, o XV e o XVI, não apresentando, portanto, nem o início, nem o fim dessa narrativa³. Conhecer o autor não é uma tarefa fácil quando se trata de Petrônio. Segundo Aquati, a obra *Satyricon* está figurada dentro do que podemos chamar de “Questão Petroniana”⁴, que discute tanto a autoria da obra, quanto a época em que foi escrita, sua extensão, suas influências e, até mesmo, sua composição.

1.1 “Questão Petroniana”

A crítica já descartou a possibilidade de Petrônio não ser o autor da obra, porém se mantém a dúvida sobre seu nome. Sabemos apenas que *Satyricon* tenha sido atribuída a

¹ Para melhor entendimento do texto em português, utilizamos do privilégio de legibilidade na tradução.

² PARATORE, 1983: 640.

³ Posfácio de Cláudio Aquati. “(...) texto escrito por Tito Petrônio Árbitro entre os anos 62 e 64 d.C., aponta para parte de três livros consecutivos, XIV, XV e XVI, de um grande conjunto do qual faltam o começo e o fim”. (PETRÔNIO, 2008: 223).

Prefácio de Sandra Bianchet “ (...) É impossível conhecer o tamanho exato da obra completa, mas alguns manuscritos trazem a informação, que certamente pode ser colocada sob suspeita, de que a parte do *Satyricon* que se conhece hoje, composta de 141 capítulos, corresponderia apenas aos livros XIV, XV e XVI de toda a obra”. (PETRÔNIO, 2004: 10).

⁴ AQUATI, 2008: 223.

Petronius Arbiter, mas seria esse o mesmo C. Petrônio, cuja morte Tácito descreve nos *Anais*, Livro 16, capítulos 17, 18 e 19, sem mencionar a obra? Seria o P. Petrônio, cuja filha fora vítima de Nero⁵? Ou um homônimo de sua época literária⁶, que, segundo Faversoni⁷, contabilizaram onze?

O fato é que embora não haja um consenso sobre o prenome de Petrônio, sua autoria, com o tempo deixou de ser questionada e autores atuais, como Aquati, Bianchet e Mário Brito, se pautam na descrição pormenorizada de Tácito para atrelar a autoria à obra e, com base nessa citação, Gaio Petrônio, ou *Caius Petronius Arbiter* seria a teoria mais aceitável:

Tratarei um pouco mais detidamente o que respeita a Petrônio. Consagrava o dia ao sono e a noite aos deveres e prazeres da vida. Se outros alcançam nomeada pelo trabalho, ele conseguiu-a pela voluptuosidade. E não tinha a reputação de um homem abismado no deboche, como a maior parte dos dissipadores, mas a dum voluptuoso, verdadeiro conhecedor do sensualismo refinado. A indiferença mesmo e o abandono que afixava nas suas acções e nas suas palavras davam-lhe um ar de simplicidade de que tiravam uma graça nova. Mas viu-se, contudo, procônsul na Bitúnia, e em seguida cônsul, demonstrar vigor e capacidade. Voltando depois aos vícios, ou à imitação calculada dos vícios, foi admitido na corte entre os favoritos de predilecção. Nela, era o árbitro do bom gosto; nada mais agradável, mais delicado, para um príncipe embaraçado na escolha, do que o que lhe era recomendado pelo sufrágio de Petrônio. Tigelino teve ciúme deste favor: julgou ter um rival mais hábil do que ele na ciência das voluptuosidades. Dirige-se, pois, à crueldade do príncipe, contra a qual não podiam alcançar primazia outras paixões, e denuncia Petrônio como amigo de Cevino: um delator tinha sido comprado entre seus escravos, sendo outros, a maior parte, lançados nos ferros, e proibida a defesa ao acusado. O imperador achava-se então na Campânia, e Petrônio tinha-o seguido até Cumas, onde recebeu ordem de ficar. Não quis definhar-se entre o temor e a esperança; e, todavia, não quis lançar também fora bruscamente a vida. Abriu as veias; depois fechou-as; voltou a abri-las, falando com os seus amigos e escutando-os: nessas conversas, nada de grave, nenhuma ostentação de coragem; nenhuma reflexão sobre a imortalidade da alma ou máximas de filósofos; não queria ouvir senão versos joviais, e poesias ligeiras. Recompensou alguns escravos, castigou outros; saiu mesmo de casa; por fim, entregou-se ao sono, para que sua morte, ainda que forçada, parecesse natural. Não procurou, como a maior parte dos que pereciam, lisonjear por seu codicilo ou Nero, ou Togelino, ou qualquer outro dos poderosos do dia. Mas, sob os nomes de jovens impudicos e de mulheres perdidas, traçou a descrição dos deboches de Nero, com os mais monstruosos refinamentos, e enviou-lhe este escrito fechado com o seu sinete; depois quebrou o anel, receando que mais tarde viesse a servir para fazer vítimas⁸.

Também Faversoni, em *A pobreza no Satyricon* (1999), se pauta nessa citação para afirmar que a personagem descrita por Tácito é o autor do *Satyricon*, mas com algumas reservas, porque essa teoria pode ser rebatida por inúmeras vias, devido a elementos mostrados por Tácito, que não podem ser associados à obra. Contudo, Faversoni vai muito

⁵ PARATORE, 1983: 638.

⁶ Prefácio de Mário da Silva Brito. In: PETRÔNIO, 2003: 13.

⁷ FAVERSANI, 1999: 17.

⁸ TÁCITO, *apud* PARATORE, 1983: 637- 638.

além dessa afirmação, pois, comenta inúmeras possibilidades de se chegar à época e ao autor, porque, segundo ele, “a identificação do autor estabelece um limite temporal, assim como o estabelecimento de sua época de produção limita o espectro de possíveis autores da obra”⁹.

Com a citação de Tácito, podemos sugerir que a morte de Petrônio acontecera na época do Imperador Nero. Fav ersani (1999) elenca vários métodos para chegar a essa datação: a busca em outros poetas antigos; o fato de começar a ser citado no séc. III e haver um imenso silêncio sobre a obra antes dessa época; argumentos linguísticos; aspectos econômicos citados na obra, entre tantos outros, os quais ou o autor descarta, com base em argumentos contrários, ou utiliza para ratificar a opinião de outros críticos colocando a obra no tempo neroniano¹⁰.

Tácito nos permite delinear algum aspecto da vida particular de Petrônio: que sua morte acontecera em 66 d. C. – ao se matar cortando seus pulsos e antecipando a sentença de morte decretada por Nero –, mas não sabemos, ao certo, a data de seu nascimento, tampouco sua cidade natal. Não encontramos menção destes dados em Paratore, nem nas edições mais atuais das traduções da obra, como a de Aquati (2008), a edição bilingue de Bianchet (2004), nem na obra crítica-historiográfica de Fav ersani. Paratore (1983) comenta o testemunho de Sérvio, que afirma que o enredo tenha começado em Marselha, e, por esse motivo poder-se-ia deduzir que Petrônio tenha sido gaulês; diz ainda que críticos que não se contentam com essa teoria, acreditam que Petrônio era romano¹¹.

1.2 Contextualização histórica

Petrônio vivia “um clima restritivo à criação artística sob Nero”¹², embora o último e um dos mais perversos imperadores da dinastia dos “Imperadores Júlio-Claudianos” fosse considerado um apaixonado pelo canto e pelos cavalos.

Para situar Petrônio na sua época - o principado de Nero¹³ -, seguimos, principalmente, Suetônio, em *A vida dos doze Césares*, com tradução de Pietro Nasseti (2004).

Nascido nove meses depois da morte de Tibério¹⁴, em 15 de dezembro de 37 d. C., sob os presságios de seu pai, Domício, “que dele e de Agripina nada podia nascer que não fosse detestável e funesto ao bem público”¹⁵, Nero Cláudio César, fora adotado por Tibério

⁹ FAVERSANI, 1999: 16.

¹⁰ *Id, ibidem*: 18-23.

¹¹ PARATORE, 1983: 642.

¹² FAVERSANI, 1999. 25.

¹³ *Id, ibidem*: 22.

¹⁴ SUETÔNIO. *Nero VI*. Tradução de Pietro Nasseti.

¹⁵ *Idem*.

Cláudio, com cuja filha casara mais tarde e de quem herdou o trono, e, desde a infância, Nero teve Sêneca como professor/mestre.

Amante das artes, quando criança era assíduo no teatro e no circo. Aos dezessete anos, assumiu o principado, instituiu os “Jogos Máximos”, o concurso tríplice, os jogos quinquenais, ou “neronianos”, e, muitas vezes, concorria nos jogos olímpicos.

Por sua formação grega, o poema mitológico¹⁶ era um dos mais caros a Nero, e, por esse motivo, o realismo de Petrônio e, mais precisamente, de Lucano era desvalorizado por ele, e reprimido ao anonimato e/ou à não publicação. A literatura já não era mais como a que existia na época de Augusto, principalmente porque a situação socioeconômica era diferente e as necessidades literárias já estavam em um contexto que fugia à *Pax romana*.

Além de impor seu gosto nas artes em geral, com muita influência grega e do oriente, Nero elevou substancialmente os impostos e infringiu a fome à população, mas em momento algum diminuiu o luxo em que vivia¹⁷.

Roma, no tempo de Nero, deu origem ao novo mundo a que Paratore chamou de *graecissantes*¹⁸, com novos-ricos vindos do Oriente, de homens ilustrados com cultura exótica, quando o título sem o dinheiro já não representava muita coisa, e, conseqüentemente, o dinheiro sem o título já era o bastante para se viver muito bem e rodeado de bajuladores.

Foram 14 anos de reinado imersos no luxo sem renda suficiente para manter a si e às artes, as quais eram tidas como belas ou torpes segundo sua vontade – segundo Suetônio, Nero chegava a sacrificar artistas reconhecidos por outros como melhores que ele –. Matou-se, aos 32 anos de idade, com o auxílio de um servo.

Estava com trinta e dois anos de idade quando faleceu, exatamente no mesmo dia em que havia mandado assassinar Otávia. A alegria pública foi de tal maneira que o povo, ostentando o gorro da liberdade, corria de um lado para outro da cidade. Porém, não faltou quem adornasse, durante um longo tempo, o seu túmulo de flores da primavera e do verão e às vezes levasse os Rostros as suas imagens pretextas, ou então, seus éditos, tudo como se ele estivesse vivo e não demoraria a voltar, com grande dano para seus inimigos.¹⁹

1.3 - Enredo

Apresentar o enredo da obra de Petrônio é sempre entrar em um alto risco, dada sua fragmentação, mas o faremos aqui apenas como um apoio de leitura de nosso trabalho. Os

¹⁶ PARATORE, 1983: 647.

¹⁷ SUETÔNIO, *Nero* XXVII, XXVIII, e XIX. Tradução de Pietro Nasseti.

¹⁸ PARATORE, 1983: 648.

¹⁹ SUETÔNIO. *Nero* LVII. Tradução de Pietro Nasseti.

estudiosos parecem de acordo em que a narrativa gira em torno de um trio de personagens, cujo *leitmotiv* é, basicamente, alcançar uma forma de vida fácil e prazerosa. Inicialmente esse trio é formado por Encólpio, nossa personagem principal, caracterizada como um jovem instruído na arte retórica; por Gitão, mais jovem, seu companheiro e amante, que desempenha, muitas vezes, a função de servo; e por Ascilto, amigo de Encólpio nos estudos de retórica e que disputa, com ele, os amores de Gitão. Esse trio, ao longo da narrativa, é refeito com a saída de Ascilto e a entrada de Eumolpo, um velho que se considera um poeta, mas sem nenhum talento para tal.

A história começa em uma cidade não mostrada na obra, em algum excerto perdido, na qual as personagens sofrem os castigos da Sacerdotisa Quartilla, por, possivelmente, terem profanado um templo de Priapo. Depois, através de algumas bajulações, são convidados à ceia de um novo rico, Trimalquião, e sua esposa, Fortunata. Após fugirem desse banquete, o primeiro trio de personagens e o segundo embarcam no navio de Licas e sua esposa, Trifena, em algum litoral também não mencionado na obra.

Encólpio e Gitão eram procurados por Licas por terem se envolvido amorosamente com Trifena, assim que souberam quem eram os donos do navio, começaram um plano, com a ajuda de Eumolpo, para desembarcarem sem serem vistos, mas, por intervenção dos deuses, foram descobertos, e, antes que fossem punidos, uma tempestade destruiu a embarcação, matando Licas.

O trio conseguiu chegar à costa e se estabeleceu em Crotona, onde permaneceu até o final da obra que restou. Lá, Eumolpo fingiu ser um homem muito rico, com muitas posses, e Encólpio e Gitão fingiram ser seus servos para que pudessem desfrutar de uma boa vida enquanto a farsa durasse. Encólpio, porém, não pôde usufruir mais profundamente dessa nova situação, pois a obra acaba - isto é, este é seu final conhecido - quando quando, finalmente, conseguiu uma forma de desfazer um castigo imposto por Priapo, pelo qual perdera sua virilidade.

II - Alguns apontamentos sobre a Sátira e o Romance

Faremos uma breve análise sobre a Sátira e sobre o Romance por serem os gêneros usualmente atribuídos à obra de Petrónio pelos estudiosos contemporâneos, a fim de compreendermos melhor essa falta de consenso na classificação.

2.1 A Sátira

Autores como Graça Videira Lopes²⁰ demonstram que a sátira teve início bem antes da existência de uma literatura clássica, seja ela grega ou latina. Advinda dos orientais e constante na sociedade romana antes da *contaminatio* da literatura grega, estava presente nas tradições orais de cantigas de cunho moralizante, na vontade de melhoria das condições de vida dentro de uma sociedade.

Esta forma de expressão, segundo a mesma autora, era, antes, cantada em rituais festivos, como o culto a Cibele, nos rituais de fertilidade, chamados por Aristóteles de “cantos fálicos”²¹, nas comemorações das colheitas e em ocasiões especiais, como as núpcias, banquetes, etc., aos quais se utilizava um grosseiro discurso improvisado em tom musical, os chamados *iamboi* (ἰαμβοί).

Inseparáveis da mitologia, as festas são, em geral, ocasiões de riso, riso coletivo e organizado. (...) Quando elas ocorrem, os mitos são representados periodicamente, uns sérios, outros cômicos o que permite ver como esses últimos passam e perdem-se na consciência coletiva.²²

No prefácio de *As Vespas*, de Aristófanes, A. Lobo Vilela nos dá uma visão de como eram estas festas na Grécia:

O ambiente em que foi gerada não se harmonizava com o pranto. As dionísias que lhe deram origem eram festas de sabor popular, esfuziantes de alegria, cheias de colorido e de imprevisito, desataviadas de convencionalismos. Representando a volta das vindimas, todo o seu ritual consistia numa procissão, alegre e galhofeira, que deambulava disparando motejos e comentários pícaros sobre os espectadores, para terminar num festim (comos), regado com abundantes libações e decorrendo no meio do ruído estrídulo de trombetas, tímboles e tímpanos que punham notas metálicas nos cantos licenciosos.²³

A própria designação nos demonstra bem esta cronologia. Sempre que pensamos em sátira, temos, como senso comum a origem latina, principalmente depois da expressão muito

²⁰ LOPES, 1994: 35.

²¹ *Id, ibidem*: 37-38. Segundo a autora, temos uma pequena amostra deste ritual em Aristófanes, na cena dos “Arcanos”.

²² MINOIS, 2003: 29-30.

²³ ARISTÓFANES, 1945: 7.

conhecida de Quintiliano, “*satura quidem tota nostra est*”²⁴, e de sabermos sobre o *satura lanx*, usado nas oferendas aos deuses e da *lex per saturam*, a qual compreende diversas leis de Roma.

Embora Graça Videira Lopes (1994), entre outros autores, nos demonstrem essa possível origem da sátira anterior à Grécia, a questão de sua originalidade, muito discutida entre os críticos, principalmente da literatura latina, ainda se restringe a Roma e Grécia, seguindo os preceitos de Quintiliano, para defender a origem latina, e de teorias fundamentadas na leitura de Horácio, bem como em sua admiração pelos gregos²⁵, para defender a influência grega. O fato é que mesmo sendo maior o número de adeptos de Quintiliano, essa questão não tem um fim próximo e o que nos é permitido fazer é conjecturar possibilidades de leituras para o gênero.

Hansen nos mostra a hipótese de uma origem etrusca para o termo *satura*, da qual derivariam as palavras "quatro" e "conjunto", daí o quarteto típico da *satura dramática*²⁶. Podemos analisar, mesmo que lexicalmente, a raiz da palavra começando por *Sat* (adv. Assaz, bastante, de sobra), *Satias*, *-atis* (fartura, abundância), *Satiare* (adv. Até fartar), *Satiatus*, *-a*, *-um* (farto, saciado), *Satietas*, *-atis* (fartura, saciedade), *Satio*, *-as*, *-avi*, *-atum*, *-are* (fartar, saciar, satisfazer), *Satio*, *-onis* (ação de semear), *Satira*, *Satyra ou Satura*, *-ae* (mistura de prosa e de verso) também é mencionada por Hansen²⁷ e Vitorino²⁸, ainda, *Satura*, *-ae* (oferenda sortida de vários frutos)²⁹.

Percebemos, contudo, uma possível influência grega no radical *satyro*, que, além de significar “mistura”, é usada como denominação atribuída a uma figura mitológica companheiro de Baco e aos Sátiros, embora Hansen classifique essa análise mais como poética, que etimológica³⁰. Mônica Vitorino, na obra *Juvenal o Satírico Indignado*, nos mostra outra possibilidade de radical para a mesma palavra, desta vez atribuída por Gilbert Highet³¹, a palavra *satir*, que, também em etrusco, significaria *discurso*.

Abrindo um parêntese, é viável pôr em relevo as considerações que Salvatore D’Onofrio faz em sua tese de doutoramento acerca da latinidade satírica. O autor demonstra

²⁴ QUINTILIANO *Instituições Oratórias* X - I, 93.

²⁵ Veja o que diz Salvatore D’Onofrio sobre as correntes contraditórias seguidas pelos críticos da literatura latina: uma que segue a afirmação de Quintiliano, defendendo a originalidade dos romanos, e a outra defendendo a contaminação da sátira latina pelos comediógrafos gregos, citada por Horácio. (D’ONOFRIO, 1968: 11-27).

²⁶ HANSEN. *In*: VIEIRA e THANNOS, 2011:148.

²⁷ *Id.*, *ibidem*: 149.

²⁸ VITORINO, 2003: 35.

²⁹ SARAIVA, s/d.: 1065.

³⁰ HANSEN, *In*: VIEIRA e THANNOS, 2011:148.

³¹ HIGHET, *Apud* VITORINO, 2003: 26.

que os satíricos romanos, os quais condenavam a cosmovisão grega, se baseavam na corrente tradicionalista dos latinos, ou seja, na oposição à helenização de Roma, colaborando para a visão de legitimidade da sátira.

Na obra de Mônica Vitorino³², porém, a questão da sátira é tratada com o conceito de mistura - questão, aliás, já mencionada em função do radical grego, e a melhor definição, de acordo com o nosso trabalho -, uma junção de várias formas de escrita e várias origens, que vêm desde os etruscos até os latinos. Em outras palavras, torna-se possível a associação da sátira no sentido de “mistura” e “abundância” com a literatura, pois se utiliza da união de diversos tipos textuais, assim como no *satura lanx* - em que a união de diversas oferendas formava um grande banquete aos deuses -, com essa mistura de gêneros, torna-se possível encontrar um texto sem uma característica definida, sem um tema único, sem personagens mais convencionais, sem uso somente de vocabulário padrão, mas, um texto que se caracteriza pela denúncia ou por apresentar figuras "ridículas", "grosseiras" e "vergonhosas". Isso forma uma composição textual para ser apreciada por uns e detestada por outros, e é sob esse aspecto que a obra de Petrônio pode se aproximar da sátira, visto que esta não se enquadra nos exemplos da literatura clássica para esse tipo de construção. Começando pelo título da obra, *Satyricon*, cuja raiz é a mesma das palavras citadas anteriormente, e continuando sob a visão que nos foi proposta sobre a questão da sátira como mistura, podemos dizer que a heterogeneidade estilística, linguística, métrica e, ainda, a utilização da prosa com o verso presentes no *Satyricon* fazem com que este se encaixe no conceito de mistura e mostrem a diversidade da obra em contraposição aos gêneros conhecidos da época.

Ao vermos a sátira como um tipo de gênero literário, seguindo Aristóteles, que, em sua *Poética*³³, diz que um gênero é caracterizado pela classificação das obras segundo os meios, formas e objetos, ao reconhecer que há uma analogia entre os textos, podemos classificá-los como tal (gênero), ou, segundo Hansen³⁴, gênero retórico-poético, e estaríamos apoiados pelos deuses, como diz Georges Minois: “Vitória sobre as lágrimas, sobre a tristeza, triunfo da fertilidade, mas também afirmação da origem divina de um **gênero** literário, o verso iâmbico”³⁵ (grifo nosso). Logo, tomamos a liberdade de utilizar as palavras de Matheus Hodgart para demonstrar que a palavra “sátira” possui diversos sentidos, dentro deles um, em específico, para designar um tipo de texto especial:

³² VITORINO, 2003: 34-35.

³³ ARISTÓTELES, *Poética*, I-13.

³⁴ HANSEN, *In: VIEIRA e THANNOS*, 2011: 146.

³⁵ MINOIS, 2003: 24.

(...) en³⁶ la que los vicios, las tonterías, las estupideces y las injusticias, etc, se exponen para ridiculizarlos y despreciarlos, (...) el empleo al hablar o al escribir del sarcasmo, la ironía, el ridículo, etc, para denunciar, exponer o ridiculizar el vicio, la tontería, las injusticias o los males de toda especie (...) [é] el proceso de atacar mediante el ridículo dentro de *cualquier* medio de expresión, y no solamente en la literatura. (grifo do autor)³⁷

E de José Guillén Cabañero, para designar a sátira como um gênero já fixado, o que nos permite reconhecer tais ou quais características são utilizadas por cada autor:

La³⁸ sátira es una composición poética, aguda, picante, mordaz, dirigida a censurar los defectos, ridiculeces, errores, vicios y crímenes humanos. Puede escribirse la sátira sobre los vicios eternos de los hombres, vanidad, soberbia, tacañería, ambición, lujuria, desaliño, ignorância, etc., resultando de ella una sátira jocosa o familiar.(...) puede también aludirse a los vicios, nombrandolos implícitamente per la corrección amable que se propone en una enseñanza moral. Hay también la sátira personal, nominativa; (...)³⁹

Pelo tom agressivo e pela forma como falava de pessoas da sociedade, claro que fantasiadamente, mas de pessoas reais, como demonstra Aristóteles:

No que concerne à comédia, isso a essa altura já se tornou evidente, pois a fábula é composta segundo as verossimilhanças e depois é que se dão nomes quaisquer às personagens, não como os poetas jâmbicos, que escrevem visando a pessoas determinadas.⁴⁰

Este tipo de manifestação sofreu diversas censuras, até que, por influências de outros povos, provavelmente, do Mediterrâneo, foi se evoluindo até virar a farsa⁴¹, ou seja, paródias também obscenas, apresentadas por atores mascarados.

Em sua fase inicial, era apenas um poema de pouca extensão, que abordava assuntos sérios, gracejos ou zombarias, mas aos poucos, por volta do séc. IV a.C., fora deixando este aspecto religioso e festivo, para tomar espaço nas cidades em forma de intervenção pública e política. Aristóteles, embora com muitas reservas, talvez derivadas de Platão, chega a

³⁶ “na qual os vícios, as bobagens, as estupidezes e as injustiças, etc, se expõem para ridicularizá-los e depreciá-los, (...) o emprego ao falar ou ao escrever do sarcasmo, da ironia, do ridículo, etc, para denunciar, expor ou ridicularizar o vicio, a bobagem, as injustiças ou os males de toda espécie (...) [é] o processo de atacar mediante o ridículo dentro de qualquer meio de expressão, e não somente na literatura”. (Tradução de nossa responsabilidade)

³⁷ HODGART, 1969: 7.

³⁸ “A sátira é uma composição poética, aguda, picante, mordaz, dirigida a censurar os defeitos, ridicularias, erros, vícios e crimes humanos. Pode-se escrever a sátira sobre os vícios eternos dos homens, vaidade, soberba, tacañaria, ambição, luxuria, desalinho, ignorância, etc., resultando dela uma sátira jocosa ou familiar. (...) pode também aludir-se aos vícios, nomeando-os implícitamente pela correção amável que se propõe em um ensino moral. Há também a sátira pessoal, nominativa; (...)”. (Tradução de nossa responsabilidade).

³⁹ CABAÑERO, 1991:31.

⁴⁰ ARISTÓTELES, *Poética*. IX, 3.

⁴¹ CARVALHO, 2008: 45.

mencionar o metro jâmbico⁴² - o qual possui elementos que colaboraram para a elaboração da sátira - em sua Arte poética.

(...) primitivamente, os mais bem dotados para eles, progredindo a pouco e pouco, fizeram nascer de suas improvisações a poesia.

A poesia diversificou-se conforme o gênio dos autores, uns mais graves, representavam as ações nobres e as de pessoas nobres; outros, mais vulgares, as do vulgo, compondo inicialmente vitupérios, como os outros compunham hinos e encômios.

De nenhum autor anterior a Homero podemos citar uma obra desse gênero, embora seja provável que tenha havido muitos; podemos, a partir de Homero, mencionar, por exemplo o seu *Margites* e outros semelhantes, nos quais, em harmonia com o gênero, veio também o metro jâmbico – ainda hoje se denomina poesia jâmbica esse gênero – porque nesse metro se tocavam doestros, houve, pois, entre os antigos, autores tanto de diversos heróicos, quanto de jâmbicos.

(...) O seu metro, de tetrâmetro trocaico, passou a jâmbico; (...) e mais chegando à dança, mas tornando-se diálogo, achou naturalmente o metro próprio, pois o jâmbico é o metro mais coloquial. Demonstra-o o fato de preferirmos na conversação muitos trímetros jâmbicos e raramente hexâmetros, e estes, quando saímos do tom de conversa.⁴³

Dentro desta perspectiva, a sátira se mostra como uma forma irônica, mordaz e sarcástica de se manifestar a insatisfação perante aos constituintes de uma sociedade e fazer com que algo possa mudar, com a esperança de que o bom senso toque no espírito de quem a provoca, induzindo à autocrítica e ao cômico. Entendamos o cômico segundo a designação descrita abaixo:

O cômico não se limita ao gênero da comédia; é um fenômeno que pode ser apreendido por vários ângulos e em diversos campos. Fenômeno antropológico, responde ao instinto do jogo, ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social. Arma social fornece ao irônico condições para criticar seu meio, mascarar sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca. Gênero dramático, centra a ação em conflitos e peripécias que demonstram a inventividade e o otimismo humanos perante a adversidade.⁴⁴

Esta insatisfação pode se dar através da reconstrução (ou reconstituição) irônica dos vícios das pessoas, seja o álcool, o jogo, a lascívia, através dos costumes, do poder, visto que este não pode ser deduzido da economia, das classes sociais, e, principalmente, da política vigente na região. E é com esta reconstrução irônica, que o riso é produzido, como chama Matheus Hodgart, “la risa destructiva”, manifestação quase que involuntária do ser humano ao ver o outro sendo exposto ao ridículo.

⁴² Segundo Jaime Bruna, tradutor da edição da Poética de Aristóteles, In: ARISTÓTELES, 2005: 22, o jâmbico é composto por um pé de duas sílabas, a primeira breve, e a segunda longa. Ele era usado nas invectivas.

⁴³ ARISTÓTELES. *Poética*. IV, 4, 11.

⁴⁴ PAVIS, 1999: 58.

El enojo del satírico se ve modificado por su sentido de superioridad y desprecio hacia su víctima: su aspiración es que ésta le humille y la mejor forma de conseguirlo es la risa destructiva^{45 46}

Há, porém, uma controvérsia quanto à ligação da sátira e dos versos jâmbicos:

(...) os escassos fragmentos da poesia jâmbica helenística não permitem conclusões definitivas sobre as afinidades entre a sátira e a poesia jâmbica. Provavelmente, a idéia de uma composição poética não uniformemente unida por um tema ou por um metro nas sátiras de Ênio – que utilizava, entre outros, também os metros jâmbicos – provém de uma influência exercida pela poesia jâmbica. Além disso, será com a mesma fórmula de Calímaco, *musa pedestris*, que Horácio definirá a sua poesia satírica.⁴⁷

Mas, mesmo com essa ressalva, Mônica Vitorino admite a influência do verso jâmbico na sátira, o que reforça a tese da proximidade destes, de modo a servir como uma base para o traço satírico: “Outra influência importante na sátira, além da comédia e da diatribe, é constituída pela poesia jâmbica”⁴⁸. Considerada por muitos como uma poesia menor, por apresentar agressividade, elementos da moralidade e linguagem popular, os chamados *sermones quotidiani*, este tipo de poesia sobreviveu até os dias atuais em comunhão com a sátira.

Os estudiosos da sátira conhecem a reserva de Aristóteles em relação ao gênero, embora em sua época ainda não fosse considerado como "gênero", mas, mesmo assim, dedicou parte de sua obra à comédia, que, embora a considerasse inferior à tragédia, foi reconhecida por ele como superior aos outros gêneros satíricos. Uma prova dessa afirmação encontra-se na primeira parte do capítulo V, da Arte Poética:

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida,⁴⁹ mas sem expressão de dor⁵⁰.

Essa reserva de Aristóteles ao riso e primazia pelo “bom tom”, ou seja, pelos “justos limites”, possivelmente foi herdada de Platão, pois este pregava que o riso deveria ser enfraquecido, regulado, pois fazia mais apelos às emoções primárias, como a auto-ignorância e a crítica ao vício, do que à razão⁵¹, defendia a seriedade do ser, como uma forma de não cair

⁴⁵ “A ira do satírico se vê modificada por seu sentido de superioridade e desprezo com sua vítima: sua aspiração é que esta lhe humilhe e a melhor forma de consegui-lo é o riso destrutivo”.

⁴⁶ HODGART, 1969: 10.

⁴⁷ VITORINO, 2003: 40-41.

⁴⁸ *Id.*, *ibidem*: 40.

⁴⁹ É bom ressaltar que quando diz “*mas sem expressão de dor*”, o autor se refere às deformações físicas. Segundo MINOIS, 2003: 73, Aristóteles condena o riso derivado de deformações físicas provocadas por dor ou doenças.

⁵⁰ ARISTÓTELES, *Poética*. V, 1.

⁵¹ PLATÃO. *A república*. II, 386-388, X, 606-607, *Apud*: LOPES, 1994: 40.

em vulgaridades. Mas, como podemos observar através do excerto transcrito acima e de demais trechos na mesma obra, a preconização por esses limites não é tão severa como no seu antecessor, pois, ao contrário deste, distingue, dentro da ética aristotélica, as comédias antigas das novas, como nítida referência a Aristófanes (445 a.C.-386 a.C.)⁵², cuja obra não poupa nada nem ninguém, desde os apaixonados até os próprios deuses. Os políticos, como Cléon, Alcebíades, Lâmacos e outros, filósofos como Sócrates, e até Zeus não conseguem fugir de seus insultos verbais, que buscavam provocar a reflexão dos homens de poder. Além disso, condena apenas o excesso e não as pessoas alegres, que possuam um gosto refinado.

Com a perda do livro II da *Arte poética*, o qual seria dedicado à comédia, fica-nos somente essa não condenação absoluta do riso, mas nunca saberemos se a sátira em si, como junção de todos os tipos de traços satíricos, seria abordada mais profundamente e, quem sabe, teorizada por ele.

Várias hipóteses, a partir do parágrafo acima, podem ser cogitadas para explicar a questão da soberania romana em relação à sátira. É válido dizer que, quando nos referimos à soberania, não é uma classificação que os estudiosos do gênero atribuem modernamente, mas sim, uma classificação dos próprios romanos, como Quintiliano. Enfim, algumas dessas hipóteses giram em torno da teorização e aceitação do gênero satírico na Grécia, pois o fato de o livro II da *Arte poética* de Aristóteles não ter chegado até nós, nos deixa muito pouco a saber sobre a repercussão do gênero na época.

Também este preconceito de Platão, assim como a proscrição do riso de todos os estoicos, pode ter deixado heranças, como exemplo o riso de Aristóteles, em outros escritores da região, que seguiam a tradição da *imitatio*, muito preconizada por eles, e, em função deste preconceito e da censura sofrida, poucos autores gregos se arriscavam na arte satírica, como é o caso de Cratino, Ferecrato, Êupolis, mais à frente Menandro é seu principal representante⁵³ - contudo, este não sofrera tanto com a censura, por não ser tão mordaz como Aristófanes. Sua obra é marcada, principalmente por amores e conflitos de gerações, onde o riso com “bom tom”, tão valorizado por Aristóteles, se faz presente.

Mas não podemos, contudo, afirmar que não houve muitos outros, pois como aconteceu com o próprio livro de Aristóteles e, deste, temos notícias, muitas obras foram

⁵² A saber: algumas de suas obras são: *Os Babilônios* (sua primeira peça), *Os arcanianos*, *Os cavaleiros*, *Assembléia das mulheres*, *Lisístrata*, *A paz*.

⁵³ MINOIS, 2003: 41.

perdidas durante o percurso do tempo, por diversas razões. Seja em função de desastres naturais, ou pela também recusa ao riso na sociedade cristã medieval⁵⁴.

O fato é que somente com a diatribe romana⁵⁵ é que a sátira atinge uma dimensão nacional. Essa teorização só veio, efetivamente, com o epicurista Horácio, na *Epistula ad Pisones*, ou a “Arte poética”, como a obra foi batizada posteriormente. Horácio outorga o título de gênero à sátira e isso se torna o principal fator dessa primazia romana. “Além disso, foi exatamente a falta de espaço nos gêneros literários, que levou à imposição de um estatuto próprio para a sátira, baseado não na canonicidade e na normatização, mas na variedade”⁵⁶.

Esta variedade não implica em falta de regras ou na simples mistura de estilos. Características, como em todos os gêneros, são seguidas, mas não tão à risca, como nas demais. Era considerada própria de um satírico a utilização de um vocabulário próximo ao coloquial, semelhante ao dos escravos, dos comerciantes, mas era aconselhável não fugir às pessoas de boa educação, sem excesso de obscenidades, usando termos mais elevados somente como paródias⁵⁷. Há sempre a possibilidade de criar e inventar, de brincar com a realidade, com o comportamento humano, tendo, sempre, como finalidade a manutenção e a defesa das tradições e da ordem em Roma. Segundo Minois, “os romanos, sabe-se, são pessoas práticas: para o cáustico Catão, bem como para o urbano Horácio, o riso é um instrumento a serviço da causa moral; trata-se de transmitir uma lição, com uma palmada ou uma carícia, mas sempre rindo”⁵⁸. Segundo o mesmo autor, essa questão do riso, assume, em (ou pelas mãos de) Quintiliano, uma variedade de práticas sob um só nome – *risus*.

a dicacitas, que provoca o riso provocando as pessoas; o *salsum*, ‘o que tem sal’; o *facetus*, que compreende uma certa delicadeza; o *iocus*, que é o contrário do sério; a *urbanitas*, que tem, visivelmente, sua preferência: ‘Por isso, entende-se, a meu ver, uma linguagem em que as palavras, o tom e o uso revelam um gosto próprio da cidade e um fundo discreto de cultura adquirida pelo convívio com pessoas instruídas; em uma palavra, o contrário do rústico.’⁵⁹

Não só o conteúdo sofreu restrições normativas, o estilo também foi modificado. O jâmbico e a polimetria, foram, tecnicamente, substituídos pelo hexâmetro datílico, principalmente por Horácio, embora outros autores ainda decidissem pela variedade das métricas⁶⁰.

⁵⁴ Essa questão foi tema de um romance contemporâneo famoso: *O nome da Rosa*, de Umberto Eco.

⁵⁵ MINOIS, 2003: 87.

⁵⁶ VITORINO, 2003: 39.

⁵⁷ *Id., ibidem.*

⁵⁸ MINOIS, 2003: 83.

⁵⁹ QUINTILIANO. *Instituições Oratórias*, VI, 3, 17. *Apud*: MINOIS, 2003: 86.

⁶⁰ VITORINO, 2003: 43.

Demonstrando todo este tom tradicionalista, Lucílio é considerado o fundador do gênero em Roma e serviu como modelo para vários outros escritores posteriores – talvez pela já mencionada falta de definição teórica para a sátira. Denunciou os vícios e os defeitos dos grandes poderosos, assim como criticou as invasões, tanto físicas, quanto linguísticas de sua região, com o intuito de, ao apresentá-las ao povo, manter a tradição inalterada. Não poupou os literatos, tampouco as mulheres. Suas principais características acabaram por se confundir com as características fundamentais da sátira latina: a invectiva pessoal, a censura moral do comportamento social, que extrapola os limites estabelecidos para e pela sociedade e a agressividade. Temos registrada a existência de trinta livros, dos quais nos ficaram apenas breves fragmentos⁶¹, a partir deles, podemos dizer que o autor não utiliza o metro jâmbico, mas vários outros metros, como o hexâmetro datílico, o dístico elegíaco e o trocaico. Um de seus sucessores foi Ênio, que compôs uma variedade de poemas breves, entre eles, diálogos, fábulas e alguns com conteúdo crítico dos costumes da época, relacionados entre si somente por esse conteúdo polêmico, pois a forma variava entre metros jâmbicos, hexâmetros, entre outros, mas com respeito à moral e à política pública, as *saturae*. Ênio serviu, também, de exemplo para outros autores, como Varrão⁶².

Varrão é famoso pela construção conhecida como “sátira menipeia”, seguindo o modelo de Menipo de Gadara, ou seja, da mistura de prosa e verso, cuja tradição o autor misturou ao gênero local, e das teorias alexandrinas, sendo, aliás, precursor nesta teoria em Roma. Ele nos deixou um livro intitulado *Saturarum Menippearum libri*, também conhecido como “sátiras cínicas”. Além da mistura de verso e prosa, o autor abusava da mistura entre o latim, o grego e outras línguas, bem como a cultura de diversos lugares e conteúdos diversos.

Esse gênero deve a sua formação ao filósofo do século III a. C. Menipo de Gadare, que lhe deu forma clássica, no entanto, o termo, enquanto denominação de um determinado gênero, foi propriamente introduzido pela primeira vez pelo erudito do século I a. C., Varron, que chamou à sua sátira de '*saturae menippeae*'. Mas o gênero propriamente dito surgiu bem antes e seu primeiro representante tenha sido Antistheno, discípulo de Sócrates e um dos autores dos 'diálogos socráticos'.⁶³

Pouco sabemos sobre a sátira menipeia, pelo fato de a obra de Menipo não ter chegado aos tempos atuais, o que nos restaram foram apenas relatos escassos e indiretos sobre esse tipo de construção⁶⁴. Uma das melhores caracterizações feitas desse gênero, que não se restringe ao classificá-la como uma composição que mistura versos e prosa, é de Bakhtin, que

⁶¹ CABAÑERO, 1991: 45.

⁶² D'ONOFRIO, 1968: 43.

⁶³ BAKHTIN, 1981: 97.

⁶⁴ VITORINO, 2003: 40.

destaca quatorze características principais e, por isso, embora um pouco extenso, as reproduziremos aqui:

1- (...) na menipéia aumenta globalmente o peso específico do elemento cômico (...). 2- A menipéia liberta-se totalmente daquelas limitações histórico-memorialísticas que ainda eram inerentes ao 'diálogo socrático' (embora a forma memorialística externa às vezes se mantenha), está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital (...). 3- (...) a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma idéia filosófica (...). 4- Uma particularidade muito importante da *menipéia* é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o *naturalismo de submundo* extremado e grosseiro (...). 5- (...) Procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade (...). 6- Considerando o universalismo filosófico da menipéia, aqui se manifesta uma estrutura assentada em três planos: a ação e as síncries dialógicas se deslocam na Terra para o Olimpo e para o inferno (...). 7- Na menipéia surge a modalidade específica do *fantástico experimental*, totalmente estranho à epopéia e à tragédia antiga. 8- Na menipéia aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem (...). 9- São muito características da menipéia as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declamações inoportunas (...). 10- A menipéia é plena de contrastes agudos e de oximoros (...). 11- (...) incorpora frequentemente elementos da *utopia social*, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos (...). 12- amplo emprego dos gêneros intercalados: as novelas, as cartas, discursos oratórios, *simpósios*, etc., e pela fusão dos discursos da prosa e do verso (...). 13- A existência dos gêneros intercalados reforça a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade da menipéia (...). 14- a derradeira particularidade da menipéia é sua *publicística* atualizada. Trata-se de uma espécie de gênero 'jornalístico' da Antigüidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica (...)⁶⁵.

O cômico era usado com o intuito de manter a tradição. Não obstante, para glorificar novo governante, costumava-se ridicularizar o anterior morto. É o que podemos perceber em Sêneca (4 a.C. 65 d.C.), que faz uma sátira burlesca e obscena contra o imperador Cláudio, usando o riso profanador, *Apokolokyntosis*, ou *Aboborização*, zomba do gordo imperador Cláudio Germânico, ao transformá-lo em uma imensa abóbora.

Juvenal e Marcial são símbolo da sátira romana no séc. II. A indignação de um complementa a descontração dos epigramas do outro, embora o primeiro goze de mais prestígio entre os estudiosos. Juvenal publicou dezesseis sátiras, subdivididas em cinco livros: o primeiro, com cinco sátiras; o segundo, com apenas uma; o terceiro, com três; o quarto, com outras três e o quinto, com as três restantes. Conhecido como censor dos vícios⁶⁶, Juvenal é marcado pela agressividade e pela indignação frente à postura dos poderosos e dos governantes, em uma primeira fase, e pela tranquilidade e meditação em uma segunda fase, constituindo uma miscelânea moral, política e de crítica literária.

⁶⁵ BAKHTIN, 1981: 98-102.

⁶⁶ VITORINO, 2003: 43.

Apuleio, em seu romance *Metamorphoses*, ou o *Asno de ouro*, dissemina, em sua obra, o tema satírico; nela encontramos a mistura do religioso e o profano e, em cada capítulo, revela a carnavalização dos costumes daquela época. Ao contrário de Pérsio, de quem conhecemos apenas seis sátiras e alguns escólios, obscuros pela ação dos provérbios - e que só nos chegaram por vontade da Igreja, que via nele, o favorecimento de sua moral⁶⁷ - fundamentados pela moral estoica, pela crítica filosófica da cultura e dos costumes da sociedade.

Horácio escreveu as *odes* ou *epodos*, as *sátiras* e as *epístolas*, também designadas como *sermones*, as quais são fundamentadas seguindo o princípio da diatribe helenística⁶⁸. Sua poesia segue uma evolução contínua, buscando sempre a perfeição da forma e do gênero. Usando o tom coloquial, tratou de uma grande variedade de temas, desde cartas escritas a amigos, questões sociais e morais, até temas literários. A moderação, o equilíbrio, o *fugere urbem*, a elegância, são características de sua obra, embora tenha passeado por campos nebulosos, em seu livro I, das *Sátiras*⁶⁹. Esse seu tom moderado e sutil nos faz dizer que Horácio é o oposto de Catão, contrapondo o humor “leve”, dizendo nos termos humanistas, da *urbanitas*, ao humor “pesado”, com gosto pela zombaria mordaz, da *dicacitas*⁷⁰.

A crítica à estética da evolução literária em Roma, ou seja, a crítica literária e gramatical, a função poética na nova literatura de Roma, que não se restringe ao gênero satírico, sem dúvida, é a principal herança deixada pelo poeta para a atualidade. É sobre este tema que Horácio escreve três extensas cartas, uma destinada a Augusto, que reivindica ter a poesia uma utilidade pública; outra destinada a Floro, a quem Horácio previne quanto à paixão pela poesia e lhe recomenda a filosofia; e a última delas, destinada a uma família, denominada Pisões, apesar de, na verdade, não haver diálogo, completa o seu tratado sobre a poesia e sobre a arte poética, na qual são reunidos princípios teóricos sobre a poética. Este “tratado”, como podemos dizer, pode ser dividido em três partes claramente distinguíveis: a primeira, que trata sobre o poema, que se estende do princípio até meados do verso 110; a segunda, que trata sobre a poesia e se estende dos versos 120 aos 150, aproximadamente; e a terceira, que trata sobre o poeta, que parte dos 150 até os 365.

É essa insatisfação com a literatura da época que encontramos em Petrônio, um pouco mais tarde e que assistia a um declínio ainda maior. Porém, ao contrário de Horácio que compõe obras com o intuito de resgatar a excelência literária, compõe uma obra que

⁶⁷ CABAÑERO, 1991: 307.

⁶⁸ BICKEL, 1987: 548.

⁶⁹ MINOIS, 2003: 95.

⁷⁰ *Id., ibidem*: 82.

critica os valores deturpados de uma nova sociedade burguesa, e de escolas que formam maus profissionais de retórica.

Plauto e Terêncio são os maiores representantes da comédia latina, da *fabula palliata*⁷¹. Muito respeitados, seus textos estão mais centrados no riso tradicional, na crítica aos costumes familiares. Abordam temas como a avareza, o casamento por interesse, as peripécias dos deuses, a relação dos escravos com seus senhores – quase sempre mais inteligentes e astutos que eles, as traições das esposas e esposos, a lascívia, entre outros, mas, principalmente os velhos, abordados sob vários aspectos, devido à obstinação contra o *pater familias*⁷², que gerava conflitos de gerações em sua época. Às vezes chega a ser violento: histórias de estupro, chantagem, prostituição. Todavia, não fazem crítica ou ataques pessoais, não aborda, nem ao menos menciona os vícios e os equívocos dos governantes e nem dos poderosos, não se enquadrando, portanto, na linha satírica dos demais poetas aqui mencionados.

Muitos críticos distinguem e classificam a comédia como um gênero completamente isolado e distinto da sátira, talvez por essas distinções claras entre as formas de escrita. Segundo o dicionário de teatro, a comédia “do grego **komedia**, [é uma] canção ritual por ocasião do cortejo em homenagem a Dionísio”⁷³. Derivada dos ritos de fertilidade em homenagem a Dioniso, era uma “sátira violenta, muitas vezes grotesca e obscena (Crates, Cratinos e sobretudo Aristófanes)”⁷⁴ e a comédia nova “teatro cômico grego (século IV a.C.) que pintava a vida cotidiana, apela para tipos e situações estereotipadas (Menandro, Dífilo). Influencia os autores latinos (Plauto, Terêncio) prolonga-se na *Commedia dell’arte* e na comédia de situação e de costume da era clássica”⁷⁵.

Contudo, não é este nosso foco principal e não nos ateremos nesta discussão. Essa explanação serve apenas para mostrar que, apesar de ser conhecida por alguns estudiosos como uma Sátira, não classificaremos a obra de Petrónio como uma, apenas apontamos seu traço satírico.

2.2 O Romance

A leitura do livro de Petrónio não causa tanto estranhamento ao leitor não habituado, tal como acontece com a leitura da *Eneida*, da *Ilíada*, da *Odisseia*, com as *Sátiras* de Horácio

⁷¹ BICKEL, 1987: 512.

⁷² MINOIS, 2003: 101.

⁷³ PAVIS, 1999: 52.

⁷⁴ *Id.*, *ibidem*: 54.

⁷⁵ *Id.*, *ibidem*: 56.

ou com as *Metamorfoses* de Ovídio. É uma leitura fluída, fácil e divertida. Isso nos faz pensar muito no romance, embora a ideia de um romance latino ainda soe muito estranho, pois é mais comum ouvir-se dizer que esse gênero começou a nascer na literatura da Idade Média, mais especificamente com a *langue doc*, no espaço do *romanzo*, ou com a ascensão do capitalismo burguês. E assim, quando pensamos no gênero Romance, nos vêm à mente autores como Cervantes, José de Alencar, William Blake, Alexandre Dumas, ou até mesmo, outros mais antigos, como Chrétien de Troyes e Jean Renard.

É interessante notar como, mesmo tendo consciência de toda a produção intelectual da antiguidade greco-romana, a ideia da existência de um romance grego ou latino provoque estranhamento em leitores contemporâneos⁷⁶, mesmo quando começamos a enxergar em obras como *Satyricon*, de Petrônio, características marcantes, como a narrativa em prosa, o tipo de personagem, o jogo feito com a fala dessas personagens, a narração e outras características próprias do gênero que, hoje, conhecemos como romance.

Estudos bem recentes⁷⁷ sobre a questão do surgimento do romance, mesmo no Brasil, têm mostrado como é longa sua história. Jacyntho Brandão, na obra *A invenção do Romance*, de 2005, nos mostra que os motivos deste estranhamento podem se dar ou por um possível desdém dos estudiosos, mesmo os mais antigos, pelos textos em prosa, com a preferência pelo estudo das obras em verso que culminou em uma falta de teorização e classificação das obras em prosa na época, ou pela aceitação da origem fundada no *romanice loqui*, a qual fez com que o romance se fixasse como uma arte literária estritamente moderna.

Em sua busca pela origem do romance, Brandão apresenta conceitos diversos de romance, indo desde os fundados por Aristóteles, no que diz respeito aos gêneros, até outros autores, como Luciano, que, na perspectiva do autor, ultrapassa as teorias aristotélicas acerca da questão do discurso, pontuando o *deficit* sofrido pela narrativa em prosa desde aquela época. Brandão apoia-se em sugestões e propostas de autores como Valbuena, Daniel Huet, Fócio, Reardon dentre muitos, ora concordando, ora discordando sobre as análises feitas por eles sobre as obras antigas, a fim de constituir uma base sólida para a evolução feita pelo romance, ou mesmo em autores como Benjamin, Bakhtin e Kristeva para analisar teorias advindas desde Aristóteles, como a narrativa, o gênero e os tipos de narradores e personagens.

É interessante como, nesta busca pela origem do gênero, o autor nos mostra perspectivas de autores que a buscam em outras culturas, como as orientais, por exemplo, na

⁷⁶ Alguns autores, contudo, como Aquati, citam o romance grego como influenciador de Petrônio, citando autores como Xenofonte e Cáriton. AQUATI, 2008: 232. A falta de confirmação das datas dessas obras podem ser causadoras de análises diversas.

⁷⁷ Cf. MOTTA, 2006.

tentativa de encontrar, *ab initio*, uma obra que seja a precursora deste gênero literário. Contudo, através desses estudos, chegou a uma proposta em que o romance se fundamenta em uma narrativa mimética em prosa, em que o conteúdo foge do que os clássicos chamavam de *verdadeiro*, passando para uma perspectiva basicamente ficcional, e para a qual autores como Luciano⁷⁸, segundo o autor, defendem uma criação regida pela liberdade do escritor, com forma agradável, com uma recepção que não visa à utilidade, mas ao divertimento, ao “descanso das coisas sérias”, ou seja, ao prazer⁷⁹.

Brandão defende que o romance tenha surgido do diálogo existente entre o conjunto da tradição literária da época clássica, ou seja, os relatos de viagem, a elegia erótica helenística, a biografia, o diálogo, a epistolografia e, principalmente, a historiografia, demonstrando o sincretismo entre os gêneros e chegando à conclusão de que o romance grego é, na verdade, pós-clássico, pois circula entre os gêneros absorvendo ou contrastando suas características, surgindo da crise em que o sentido antigo se perdera e dando, neste novo tipo de texto, margem à experimentação.

A obra de Petrónio se apresenta com muitas características de um romance, e para Bakhtin participa do que chamou de tradição da “sátira menipeia”, ou “menipeia antiga”, ou, simplesmente, “menipeia”; porém diz que “O *Satyricon*, de Petrónio, não passa de uma ‘sátira menipeia’ desenvolvida até os limites do romance”⁸⁰. Desse modo, é certo que ela se enquadra perfeitamente na denominação de “prosaica”, dada pelo mesmo autor a discursos que correspondem ao domínio da prosa.

Tomamos por base essa questão de gêneros por entender que assim como as formulações de Bakhtin sobre o dialogismo propõem uma alternativa para a *Poética*, de Aristóteles, que, a seu ver, na esfera do mundo discursivo, deixara a prosaica à margem da retórica e da poética, também a obra *Satyricon*, fora abandonada por muito tempo e pode, sim, ser retomada através dessa nova concepção, a qual o autor descobriu a partir do romance russo e que lhe parecia demasiadamente “rebelde” - para citar nas palavras de Irene Machado⁸¹ - para uma estrutura pré-determinada.

Embora não se apresentem como uma teoria sobre gêneros, as formulações sobre o dialogismo propõem uma alternativa para a *Poética*, dirigindo seu alvo para uma esfera do mundo discursivo que ficara à margem tanto da retórica quanto da poética. Essa esfera corresponde ao domínio da prosa. (...) Na verdade, o romance só lhe interessou porque nele o Bakhtin encontrou a representação da voz na figura dos homens que falam, discutem ideias, procuram posicionar-se no mundo. Isso para não

⁷⁸ Luciano de Samósata, escritor grego do século segundo de nossa era.

⁷⁹ BRANDÃO, 2005, *passim*.

⁸⁰ BAKHTIN, 1981: 97.

⁸¹ MACHADO, In: BRAIT, 2012: 163.

dizer que, no romance, a própria cultura letrada se deixou conduzir pelas diversas formas discursivas da oralidade contra as quais ela se insurgira. Além disso, por se reportar a diferentes tradições culturais, o romance surge como um gênero de possibilidades combinatórias não apenas de discursos como também de gêneros. Enquanto o descritivismo das ações grandiosas imprimiu grandiloquência retórica aos gêneros poéticos clássicos, as formas discursivas da comunicação interativa em suas combinações favoreceram o avanço da cultura prosaica de valorização das ações cotidianas dos homens comuns e de suas enunciações ordinárias. Mais do que reverter o quadro tipológico das criações estéticas, o dialogismo, ao valorizar o estudo dos gêneros, descobriu um excelente recurso para ‘radiografar’ o hibridismo, a heteroglossia e a pluralidade de sistemas de signos na cultura.⁸²

Apesar do constante “problema” em conseguir acesso às bibliografias que dizem respeito à sátira menipeia e às noções extremamente vagas que encontramos quando há citações, podemos dizer que *Satyricon* faz parte, não há como negar, dessa tradição a que Terêncio – ou há quem atribua a Varrão⁸³ – chamou de *saturae menippeae*, cuja escola desprezava as riquezas e as convenções sociais.

Em Paratore encontramos a seguinte referência:

Como dissemos, o *Satyricon* é misto de prosa e de verso, e tem, por conseguinte, a forma duma Menipeia. Contudo, uma menipeia tão gigantesca, dividida em livros, era uma novidade, e na realidade tender-se-ia a pensar que Petrónio, terá satisfeito o capricho (talvez suscitado nele pelo *Ludus* de Sêneca) de dar forma Menipeia a um romance, sobretudo para dar uma nota de maior dignidade literária a um gênero ainda desprezado, e para garantir a possibilidade de inserir na narrativa todas as digressões que a sua fantasia caprichosa quisesse acariciar: de facto, as digressões poéticas mais longas, naquilo que conservámos do *Satyricon*, são paródias literárias.⁸⁴

É interessante notar que, mesmo não se tratando de um romance, os pesquisadores mais recentes não denominam a obra de Petrónio como uma sátira, nem mesmo como uma menipeia, mas como um romance, como um proto-romance, como uma novela⁸⁵, ou apenas a denominando como a “obra” de Petrónio, como é o caso de Faversoni⁸⁶, e será como a designaremos no presente trabalho, dado todas as controvérsias sobre este assunto.

⁸² *Ibidem*: 153.

⁸³ CARVALHO, 2008: 47.

⁸⁴ PARATORE, 1983: 643

⁸⁵ É o caso de Paratore, que, apesar de sempre dizer que tem a forma de uma menipeia, (1983: 638), diz no excerto supracitado “na realidade tender-se-ia a pensar que Petrónio, terá satisfeito o capricho (talvez suscitado nele pelo *Ludus* de Sêneca) de dar forma Menipeia a um romance”. Raymond Queneau, na apresentação do livro de Aquati (2008: 10), diz: “Há nesse romance, um dos maiores de todas as literaturas, aquele conhecimento do homem que só se aprende no amanhecer de uma noite passada em ‘maus’ lugares, ...”. Alex Martins, no pós-fácio de sua tradução da obra de Petrónio (2003: 173), também o nomeia como romance: “O romance de Petrónio, do qual só se conservam partes...”. Bignami (1971: 130), diz: “*Saturarum* o *Satyricon libri*, specie di romanzo, per gran parte satirico, di cui molto andò perduto” (*Saturarum* ou *Satyricon libri*, romance, em grande parte satírico, do qual muito se perdeu). Ou Millares (1995: 136), “y la novela por Petrónio.”. Por fim, Auerbach (1987: 22): “Este trecho pertence ao romance de Petrónio, do qual só se conservou um episódio completo, o banquete de Trimalcião, o rico liberto.”

⁸⁶ FAVERSONI, 1999: 45.

III - Dialogismo e Intertextualidade

Ao iniciarmos o estudo sobre o dialogismo, vimos que, como Beth Brait diz no artigo “As vozes Bakhtinianas e o Diálogo inconcluso”, presente no livro *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*, organizado por Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin⁸⁷, caímos em conceitos redutores da investigação de Bakhtin e de seus pensamentos.

Até então, pensávamos em dialogismo como simples sinônimo de diálogo, pensávamos que o diálogo entre os textos, de forma implícita ou explícita, seria a manifestação principal que chamavam de dialogismo. Tal prática sempre foi muito difundida, principalmente entre os clássicos, sem uma classificação definida, até mesmo porque os autores latinos diziam “beber na fonte dos gregos”, mas ganhou um tom pejorativo na época moderna, muito preocupada com a originalidade.

Nesse sentido, à medida que tomávamos contato com essa expressão, começávamos a traçar a distinção entre o dialogismo e a intertextualidade, embora ambos os conceitos derivassem do estudo de Bakhtin sobre o dialogismo, que ao longo das últimas décadas tomaram especificações bem distintas, mas que ainda não foram tão difundidas entre as pessoas que não se debruçam sobre essa linha de estudos, se levarmos em consideração a abrangência de alguns enganos, dos quais falaremos mais adiante.

Para melhor entendermos esses conceitos, faremos, a partir de agora, uma separação puramente organizacional, na qual trataremos, inicialmente, de dialogismo, e, posteriormente, de intertextualidade, para delimitarmos qual se enquadra melhor à obra de Petrônio.

Para esse trabalho, uma pequena pesquisa a respeito do dialogismo e da intertextualidade foi feita para tentarmos abarcar um *corpus* teórico que abrangesse diferentes definições interpretadas e analisadas por diferentes teóricos, sem que, no entanto, o estudo tomasse uma forma exaustiva, procurando, apenas, uma maneira de compreendermos as concepções de Bakhtin e podermos analisar a obra de Petrônio com mais propriedade.

Selecionamos, então, além de obras do autor russo, os estudos organizados por Beth Brait, Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin, a respeito do dialogismo, e Ingedore Koch e Graça Paulino *et alii* a respeito da intertextualidade, estudiosos que buscam em Mikhail Bakhtin as bases de fundamentação para suas pesquisas. Por isso, embasando-nos na tradução das obras do autor e em seus grandes estudiosos em língua portuguesa.

⁸⁷ BRAIT, *In*: FIORIN e BARROS, 2011: 16.

As obras de Mikhail Mikhailovich Bakhtin tornaram-se conhecidas e reconhecidas a partir dos anos 90. Embora tenha publicado apenas 3 livros, *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963), *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965)⁸⁸ e *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1965), teve vários de seus artigos publicados após sua morte e todo esse conjunto contribuiu para a organização de suas considerações sobre o dialogismo, a polifonia e, posteriormente, a intertextualidade.

É interessante ressaltar que, segundo Beth Brait⁸⁹, Bakhtin não propôs formalmente uma “teoria e/ou análise do discurso” ou mesmo um conjunto de preceitos que funcionassem como uma perspectiva teórico-analítica fechada para os estudos do discurso, os quais tomamos como base para estudo atualmente, mas, segundo ela, não se pode negar que o pensamento bakhtiniano representa uma das mais importantes contribuições para os atuais estudos da linguagem. Nesse sentido, citamos neste trabalho a palavra “concepção” para designar as considerações feitas por Bakhtin em suas obras e de seus companheiros a quem hoje designamos *Círculo de Bakhtin*.

Ainda segundo Brait, no livro, *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade* (2011), compreendem ao *Círculo de Bakhtin* dois nomes que o autor possivelmente utilizava para dar autoria a seus textos, V. N. Voloshinov e Pavel Medvedev⁹⁰, informação que a própria não confirma em outro livro, anterior a esse, intitulado *Bakhtin Dialogismo e Polifonia* (2009), no qual diz que os três autores “tiveram uma intensa convivência intelectual” e que participaram de grupos de discussão nas cidades de Nevel, Vitebsk e Leningrado⁹¹. Porém, se são textos do próprio Bakhtin ou se são membros do famoso *Círculo*, o que nos interessa primordialmente, aqui, é que os textos desses “autores” contribuem significativamente para os estudos das concepções do autor russo, sendo, inclusive, muito utilizados nos estudos que elaboraremos neste trabalho.

O romance era algo que muito interessava a Bakhtin por suas formas pluriestilísticas, por sua heteroglossia, por reunir em só espaço uma diversidade de tradições culturais e suas maneiras de lidar com o mundo, uma diversidade de ideias expostas sob a figura de diferentes personagens, diferentes formas de discursos sob o aspecto de diferentes olhares sobre a realidade.

⁸⁸ A respeito das diversas traduções, em português e em línguas estrangeiras, bem como reedições com notas explicativas, ver capítulo “Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem”, *In*: BRAIT, 2009.

⁸⁹ BRAIT, 2010: 9.

⁹⁰ BRAIT, *In*: FIORIN e BARROS, 2011:14.

⁹¹ BRAIT, 2009: 48.

O autor russo viu na personagem dostoiévskiana, no “ser inacabado e em luta consigo mesmo”⁹², como diz Iris Zavala, a fonte de inspiração para seus estudos. A partir disso, começou a analisar as vozes presentes neste tipo de discurso, e como elas se comportavam.

Um primeiro passo para começarmos os estudos sobre o dialogismo e a intertextualidade, é tentarmos delinear as diferenças entre essas duas concepções que, como dissemos, muitas vezes são utilizadas como sinônimos uma da outra - o que gera confusão em suas definições -, para depois fazermos um estudo mais detalhado de cada uma delas. José Luiz Fiorin diz que a concepção de dialogismo foi empobrecida a partir da difusão dos conceitos postulados por Julia Kristeva, sobre a intertextualidade⁹³:

Quando o semiótico russo foi introduzido no Ocidente, provocou vivo interesse. No entanto, seu pensamento foi um pouco empobrecido. À rica e multifacetada concepção do dialogismo em Bakhtin se opôs o conceito redutor, pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso de intertextualidade. Foi Kristeva quem, no ambiente do estruturalismo francês dos anos 60, pôs em voga esse conceito.⁹⁴

Da mesma forma, Adail Sobral, em *Bakhtin: conceitos-chave* (2012), fala sobre esse “empobrecimento” da concepção:

Outro motivo para insistir nisso é que há hoje uma tendência a usar frouxamente e sem rigor conceitos seus como os de dialogismo, carnavalização e, ultimamente, gênero – que se transformou no sucedâneo da nomenclatura gramatical e é aplicado indistintamente a tudo e por todos numa atitude formalista, e mesmo teoreticista, que Bakhtin critica desde “Arte e Responsabilidade” (1919) (ou “Responsabilidade”) e de **Para uma filosofia do ato** (1920 – 1924), que são seus primeiros textos.⁹⁵

Beth Brait, em *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade* (2011), afirma que:

Talvez seja esse o ponto que faz os pesquisadores atuais se dividirem entre admiração incondicional pelas descobertas pioneiras de Bakhtin, e aí ele aparece como o guru do humanismo, e a recorrência constante a conceitos redutores de sua investigação e de seu pensamento. Tanto num como noutro caso, a banalização de conceitos e a complacência perversa impedem uma leitura mais crítica, proveitosa e abrangente do alcance da produção deste autor. Esses diferentes graus de miopia, ou

⁹² ZAVALA, In: BRAIT, 2009: 153.

⁹³ Através desse estudo, percebemos que há duas linhas de pensamento conflitantes a respeito das classificações de dialogismo e intertextualidade. Uma linha, seguida, por exemplo, por Beth Brait e Fiorin, que afirma que há um “empobrecimento” da concepção que Bakhtin chamou de dialogismo, e que esse empobrecimento não permite a distinção entre dialogismo e intertextualidade sem voltar aos estudos das considerações de Bakhtin e repensar, de acordo com ele, toda a análise do discurso apontada pelo autor russo. Outra linha, seguida por Kristeva e estudiosos da corrente semiótico-francesa, que afirma que a intertextualidade é uma forma de dialogismo que estuda suas manifestações nos textos. Preferimos, aqui, não entrar propriamente nesta questão, tampouco sugerir se uma ou outra está com a razão. Optamos, apenas, por seguir a linha de pensamento traçada por Beth Brait e Fiorin, por entender que se adequaria mais ao estudo proposto neste trabalho.

⁹⁴ FIORIN, In: FIORIN e BARROS, 2011: 29.

⁹⁵ SOBREAL, In: BRAIT, 2012: 134.

mais especialmente de deficiência auditiva simulada ou real, começam a ser corrigidos com a leitura mais atenta e menos etiquetada de um conjunto teórico que, ao se tornar mais divulgado, sujeita-se a avaliações diferenciadas e a um campo menos marcado de leitores.⁹⁶

E, ainda, Cristóvão Tezza,

Transformada em moda, a polifonia bakhtiniana perde sentido de origem e se torna aquilo que negava: uma instância narrativa estrutural da Literatura ou da Linguística, confundindo-se, muitas vezes, com simples intertextualidade; tornada um conceito reiterável, passa a ser um modelo a se aplicar em qualquer narrativa com dois ou três pontos de vista gramaticais distintos. Mas a complexidade do conceito sobre ele não era mesmo fácil de resolver. [...] Para colocar de novo a bola no chão, digamos desse modo, é preciso voltar ao próprio Bakhtin, agora com a visão do conjunto de sua obra (incluindo os manuscritos filosóficos da década de 1920), e retomar seus pressupostos. A primeira tarefa é recolocar nos trilhos originais a polifonia bakhtiniana.⁹⁷

Para compreendermos a diferença entre as concepções, é necessário estabelecermos, também, a diferença entre o *interdiscurso* e o *intertexto*, a *interdiscursividade* e a *intertextualidade*. Segundo Fiorin, a “questão do interdiscurso” é o mesmo que “dialogismo”, e tem duas leituras distintas, a primeira diz que o “dialogismo equivale a diálogo”, no sentido de conversa, a segunda se desdobra em outras duas, o dialogismo entre interlocutores e o dialogismo entre discurso⁹⁸.

Para afastar essas concepções, Fiorin se apoia nas considerações de Bakhtin que afirma que a relação dialógica não pode, em hipótese alguma, se apoiar no discurso real, como a conversa comum, a discussão científica, etc., por mais complexa que seja⁹⁹. Da mesma forma, Beth Brait afirma que “Para Bakhtin, toda voz autenticamente criadora só pode ser uma segunda voz dentro do discurso, na medida em que o **escritor** é alguém capaz de trabalhar a língua situando-se fora dela, alguém que possui o dom da fala indireta”¹⁰⁰ (grifo nosso). Logo, o dialogismo só existiria, segundo esses autores, nas relações de sentido de enunciados escritos, e não orais, fato que não interferiria em nossa pesquisa.

Fiorin diz, ainda, que o *discurso* e o *texto*, bases do *interdiscurso* e do *intertexto*, estão em esferas diferentes de significação,

⁹⁶ BRAIT, *In*: FIORIN e BARROS, 2011: 16.

⁹⁷ *Apud* BRAIT, *In*: BRAIT, 2010: 14-15.

⁹⁸ FIORIN, *In*: BRAIT, 2010: 165-166.

⁹⁹ Para as considerações de Bakhtin, ver capítulo “Interdiscursividade e intertextualidade” de Beth Brait. *In*: BRAIT, 2010.

¹⁰⁰ BRAIT, *In*: FIORIN e BARROS, 2011: 23-24.

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. No entanto, é preciso verificar que nem todas as relações dialógicas mostradas no interior do texto devem ser consideradas intertextuais. Bakhtin fala em “relações dialógicas intertextuais e intratextuais” (Idem, *ibid.*). Como já mostramos, seria mais fiel ao texto russo falar em relações dialógicas entre textos e dentro do texto.¹⁰¹

portanto, “pode-se fazer uma diferença entre interdiscursividade e intertextualidade. Aquela é qualquer relação dialógica entre enunciado; esta é um tipo particular de interdiscursividade, aquela em que se encontram num texto duas materialidades textuais distintas”¹⁰².

3.1 Dialogismo

Esses “diálogos”, como caracteriza Bakhtin, podem se dar de forma intra-textual, através do dialogismo entre personagens polifônicos ou entre essas personagens e o autor-criador, ou de forma extra-textual, quando os textos, ou melhor, quando “culturas” dialogam entre si, traçando uma interinfluência e tomando a forma tanto de concordância quanto de convergência, “No encontro dialógico duas culturas não se fundem nem se mesclam mas cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, mas ambas se enriquecem mutuamente”¹⁰³.

Podemos notar que é a relação de sentido que faz com que um discurso ou um texto tenha qualquer tipo de aspecto dialógico em sua função. Portanto é através da linguagem, algo precioso a Bakhtin, que poderemos estabelecer mais precisamente o que seria esse dialogismo.

Segundo Bakhtin (2002), a linguagem em si, seja qual for o uso que se faça dela, está, sempre, repleta de relações dialógicas:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano,

¹⁰¹FIORIN, In: BRAIT, 2010: 181.

¹⁰² *Id.*, *ibidem*: 191.

¹⁰³ BAKHTIN, *Apud* BRAIT, In: BRAIT, 2012: 161.

concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar.¹⁰⁴

Não podemos, porém, ater-nos só e completamente a um excerto apenas, sem considerar seu contexto, pois teríamos uma concepção simplista a que alguns autores tanto repreendem no início desse capítulo. Tratamos, aqui, de um discurso vivo, repleto de perspectivas externas, históricas, sociais, presente em diversos sujeitos para que se surgisse uma relação dialógica.

Diana Luz diz que,

(...) sua obra (de Bakhtin) caracteriza-se fundamentalmente pela *visão de conjunto* do texto. Critica fortemente as análises parciais, sejam internas ou externas, e prega a análise do todo do texto: de sua organização, da interação verbal, do contexto ou do intertexto.¹⁰⁵

Logo, para Bakhtin, o dialogismo surge do diálogo do *eu* com o *outro* e tem como principal elemento articulador a *linguagem*¹⁰⁶. É, em suma, a “condição de sentido do discurso”¹⁰⁷, que não existe senão contextualizado dentro de uma situação social e histórica e se desdobra, segundo Diana Luz Pessoa de Barros, entre a “interação verbal entre enunciador e enunciatário do texto” e “a intertextualidade no interior do discurso”¹⁰⁸.

Essas considerações sobre dialogismo surgiram a partir dos estudos de Bakhtin sobre o romance, mais especificamente sobre o romance polifônico, ou seja, o romance com multiplicidade de vozes. Correspondendo ao domínio da prosa, o dialogismo veio como uma alternativa para uma forma discursiva que não fora atendida nem pela Retórica, tampouco pela Poética¹⁰⁹.

Bakhtin analisou a obra de Dostoiévski, e, a partir dos textos deste autor, chegou à inovação de suas concepções sobre o romance polifônico, deixando com que o texto revelasse sua “forma de produzir sentido”¹¹⁰.

A polifonia, ou seja, a multiplicidade de vozes é elemento primordial para o discurso dialógico. Segundo Norma Discini (2010), “A polifonia de uma obra diz respeito à multiplicidade de vozes que, orientadas para fins diversos, se apresentam libertas do centro

¹⁰⁴ BAKHTIN, 2002: 88.

¹⁰⁵ BARROS, *In*: FIORIN e BARROS, 2011: 2-3.

¹⁰⁶ BRAIT, *In*: FIORIN e BARROS: 2011: 12.

¹⁰⁷ *Idem*, *In*: BRAIT, 1997: 98.

¹⁰⁸ BARROS, *In*: FIORIN e BARROS, 2011: 2.

¹⁰⁹ MACHADO, *In*: BRAIT, 2012: 153.

¹¹⁰ BRAIT, *In*: BRAIT, 2010: 24.

único incorporado pela intencionalidade do autor”¹¹¹. Ou seja, o simples fato de um enunciado apresentar múltiplas vozes não é elemento suficiente para uma relação dialógica. Todas elas podem estar presentes para colaborarem para uma única voz, uma voz poderosa, que quer convencer seu interlocutor de sua verdade. Normalmente essa voz, una e preponderante é a voz do autor, que se utiliza de “outras vozes” para dar credibilidade e veracidade ao que foi dito. Isso nada mais é que uma única visão de mundo, uma única perspectiva social e histórica dentro do enunciado, ou seja, uma voz monológica.

A voz dialógica é expressa, ao contrário, quando duas ou mais vozes demonstram suas consciências, suas visões de mundo, suas perspectivas sociais. “Nesse caso, a polifonia atinge sua plenitude: as vozes que dialogam e polemizam “olham” de posições sociais e ideológicas diferentes, e o discurso se constrói no cruzamento de pontos de vista”¹¹². São vozes completamente distintas constituindo um enunciado polivalente, sem fechamento, sem uma concepção una, repleto de influências internas e externas, ou seja, influências entre os interlocutores e entre discursos exteriores ao enunciado construído por essas personagens, que não estão ali para exemplificar o posicionamento de seu narrador ou autor, mas estão presentes para demonstrar a pluralidade de pensamentos, assim como acontece na sociedade, e participar do ato de narrar.

Edward Lopes, em artigo publicado no livro *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade* (2011), estabelece uma distinção bem apropriada, segundo nossa linha de pesquisa, ao que Bakhtin chamou de “romances monológicos ou polifônicos”:

- são *monológicos*

os romances que possuem vários personagens, que são sempre veículos de posições ideológicas, para exprimir unicamente uma visão do mundo, uma ideologia dominante, a do próprio autor da obra; assim, embora nesses romances muitos personagens falem, *todos eles exprimem a voz do autor*; de acordo com Bakhtin, Tolstoi é o representante máximo desse tipo de narrativa na Rússia;

- são *polifônicos*

os romances em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando *cada personagem fala com a própria voz*, expressando seu pensamento mais particular, de tal modo que, existindo *n* personagens, existirão *n* posturas ideológicas; no entender de Bakhtin, Dostoiévski inaugura o romance polifônico na Rússia.¹¹³

¹¹¹DISCINI, In: BRAIT, 2010: 72.

¹¹²BARROS, In: FIORIN e BARROS, 2011: 5.

¹¹³LOPES, In: FIORIN e BARROS, 2011: 74.

Porém, autores como Leonor Fávero (2011), utilizam-se de formas atenuantes para referirem-se aos discursos monológicos e dialógicos:

Poder-se-ia ainda perguntar a Bakhtin: se toda palavra é dialógica, se ‘toda a vida da linguagem está impregnada de relações dialógicas’, como fica a questão do monológico? Parece que no monológico há a ilusão de um sujeito único, centrado, e que a monofonização e a polifonização podem-se apresentar em maior ou menor dimensão e que melhor seria dizer, em vez de discurso monológico e dialógico, discurso com tendência à monofonização e à polifonização¹¹⁴.

Não é nosso intuito, aqui, estabelecer se a nomenclatura estipulada por tal ou qual pesquisador a respeito do polifonização/monofonização é relevante ou não para a concepção central de dialogismo. Cabe-nos, entretanto, visto que não se tem uma concepção fechada, a qual pudéssemos falar “dialogismo é...”, buscar entender quais considerações, interpretações e contribuições feitas pelos teóricos estudiosos de Bakhtin a respeito das considerações desse autor, para que possamos, o mais razoavelmente possível, nos aproximar de um possível entendimento a respeito deste tema.

Essa não parece uma tarefa fácil, pois a própria relação dialógica é considerada por Fiorin como contraditória,

Como nota Faraco, um dos significados da palavra *diálogo* é o que remete à ‘solução de conflitos’, ‘entendimento’, ‘promoção de consenso’; no entanto, o dialogismo é tanto convergência, quanto divergência; é tanto acordo, quanto desacordo; é tanto adesão, quanto recusa; é tanto complemento, quanto embate (Faraco, 2003, p.66) [...] ‘O Círculo de Bakhtin entende as relações dialógicas como espaços de tensão entre enunciados’¹¹⁵

pois não se trata apenas de enunciado plurivocal, mas de um enunciado repleto de ideologias, muitas vezes, contraditórias ou conflitantes, sem estabelecer, contudo ou necessariamente, um consenso após ou durante o embate.

Há, segundo Fiorin (2010: 174), duas maneiras de incorporar vozes distintas em um mesmo enunciado. A primeira diz respeito à citação do enunciado do outro de forma aberta e de fácil associação, deixando claro onde e como o outro enunciado foi incorporado e como ele se comporta neste novo enunciado. A segunda, ao contrário, um enunciado é incorporado ao novo enunciado sem que isso declare esse processo de forma aparente, explícita, mas um interlocutor experiente conseguiria identificá-lo como enunciado de outro.

¹¹⁴ FÁVERO, *In*: FIORIN e BARROS, 2011: 52.

¹¹⁵ FIORIN, *In*: BRAIT, 2010: 170.

As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais. O único que pode diferenciar-se é a relação de reciprocidade entre essas duas vozes. A transmissão da afirmação do outro em forma de pergunta já leva a um atrito entre duas interpretações numa só palavra, tendo em vista que não apenas perguntamos como problematizamos a afirmação do outro. O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras das nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas¹¹⁶.

Essa forma de relação dialógica é, hoje, também associada à intertextualidade, visto que, como pudemos perceber anteriormente, o dialogismo pode, também, estar presente na intertextualidade, sem que necessariamente, a intertextualidade seja uma forma dialógica. Trata-se aqui, no primeiro caso, do discurso direto, indireto, aspas, negação, incorporadas e repletas de sentido dentro do novo enunciado, no segundo caso, do discurso indireto livre, da paródia, da estilização, da polêmica velada ou clara, etc.

Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), faz considerações sobre essas formas citadas por Fiorin. O excerto extraído é relativamente longo, porém, consideramos importante mostrar que o próprio autor russo embasa o posicionamento de considerar esses tipos de “diálogos” como parte constitutiva das relações dialógicas:

Ao discurso parodístico é análogo o emprego irônico e todo emprego ambíguo do discurso do outro, pois também nesses casos esse discurso é empregado para transmitir intenções que lhe são hostis. No discurso prático da vida é extremamente difundido esse emprego do discurso do outro, sobretudo no diálogo em que um interlocutor muito amiúde repete literalmente a afirmação do outro interlocutor, revestindo-a de novo acento e acentuando-a a seu modo com expressões de dúvida, indignação, ironia, zombaria, deboche, etc.

[...]

Passemos à última variedade do terceiro tipo de discurso. Na estilização e na paródia, isto é, nas duas variedades precedentes ao terceiro tipo, o autor emprega as palavras propriamente ditas de outro para expressar as suas próprias idéias. Na terceira variedade, a palavra do outro permanece fora dos limites do discurso do autor, mas este discurso a leva em conta e a ela se refere. Aqui a palavra do outro não se reproduz sem nova interpretação mas age, influi e de um modo ou de outro determina a palavra do autor, permanecendo ela mesma fora desta. Assim é a palavra na polêmica velada e, na maioria dos casos, na réplica dialógica.

Na polêmica velada, o discurso do autor está orientado para o seu objeto, como qualquer outro discurso; neste caso, porém, qualquer afirmação sobre o objeto é construída de maneira que, além de resguardar seu próprio sentido objetivo, ela possa atacar polemicamente o discurso do outro sobre o mesmo assunto é afirmação do outro sobre o mesmo objeto. Orientado para o seu objeto, o discurso se choca no próprio objeto com o discurso do outro. [...] Na estilização, o protótipo real-estilo do outro a ser reproduzido também permanece à margem do contexto do autor, e subentendido. Ocorre o mesmo na paródia, onde um determinado discurso real parodiado é apenas subentendido. Mas aqui o próprio discurso do autor ou se faz

¹¹⁶ BAKHTIN, 1981: 169.

passar pelo discurso do outro ou faz este passar por seu discurso. Em todo caso, ele opera diretamente com o discurso de um outro, o protótipo (o discurso real do outro) subentendido fornece apenas a matéria e é um documento que confirma que o autor realmente reproduz um certo discurso do outro. Já na polêmica velada o discurso do outro é repellido e essa repelência não é menos relevante que o próprio objeto que se discute e determina o discurso do autor. Isto muda radicalmente a semântica da palavra: ao lado do sentido concreto surge um segundo sentido – a orientação centrada no discurso do outro. Não se pode entender de modo completo e essencial esse discurso, considerando apenas a sua significação concreta direta. O colorido polêmico do discurso manifesta-se em outros traços puramente lingüísticos: na entonação e na construção sintática.¹¹⁷

Devemos, no entanto, tomar cuidado para verificar se as características das relações dialógicas estão realmente presentes nesses discursos, pois essa relação se dará dependendo da utilização que o autor faz dessa “ferramenta”. Algumas vezes, o autor se utiliza desses recursos apenas para corroborar um pensamento dominante, sem que haja qualquer tipo de influência do discurso que ele “pega emprestado”.

Efetivamente, na estilização, na narração e na paródia a palavra do outro é absolutamente passiva nas mãos do autor que opera com ela. Ele toma, por assim dizer, a palavra indefesa e sem reciprocidade do outro e a reveste da significação que ele, autor, deseja, obrigando-a a servir aos seus novos fins. Na polêmica velada e no diálogo, ao contrário, a palavra do outro influencia ativamente o discurso do autor, forçado a mudar adequadamente sob o efeito de sua influência e envolvimento.¹¹⁸

3.2 Intertextualidade

A intertextualidade “ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores”¹¹⁹.

Tiphaine Samoyalt diz que “O termo intertextualidade foi tão utilizado, definido, carregado de sentidos diferentes que se tornou uma moção ambígua do discurso literário”¹²⁰, mas que hoje os estudiosos preferem utilizar termos metafóricos, menos técnicos para designar a presença de um texto em outro, como “tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação, ou simplesmente diálogo”¹²¹

Independente da nomenclatura que se utilize, segundo Paulino, a intertextualidade pode ser expressa através de várias formas, que vão desde as formas explícitas, como a

¹¹⁷ BAKHTIN, 1981: 168-170

¹¹⁸ *Id.*, *ibidem*: 171

¹¹⁹ KOCH, 2008: 17

¹²⁰ SAMOYALT, 2008: 9

¹²¹ *Idem*.

citação, a referência, a alusão, como de formas mais implícitas, e muitas vezes de difícil discernimento, através da paráfrase, da paródia e do pastiche. “Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis”¹²². Várias formas de intertextualidade são estudadas atualmente, e suas classificações variam, muitas vezes, de um teórico para outro. Por exemplo, Samoyalt diz que, para Gérard Genette, além da intertextualidade, temos também a hipertextualidade, a transtextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade¹²³. A intertextualidade, para ele, fundamenta-se “na presença efetiva de um texto em um outro”¹²⁴; mas que a hipertextualidade é encontrada em textos que podem ser construídos a partir da derivação de outros textos; a transtextualidade seria mais distante do texto influenciador, utilizando-se apenas de título, prefácio, etc.; a metatextualidade seria o “diálogo” entre os textos, os comentários presentes em um texto sobre um outro; a arquitextualidade não é bem explicada no texto de Samoyalt, diz apenas que “determina o estatuto genérico do texto”¹²⁵.

Dentro dessas cinco categorias propostas por Genette, Samoyalt mostra as subdivisões existentes. Dentro da intertextualidade, por exemplo, encontramos a citação ou a colagem – termo que utiliza no lugar de “citação”, apoiando-se em *Les collagens* de Aragon¹²⁶ –, o plágio, a referência e a alusão; da hipertextualidade, a paródia e o pastiche; da transtextualidade a epígrafe.¹²⁷

Graça Paulino (2005), por sua vez, apoiada pela pesquisa de Julia Kristeva, não faz distinção entre intertextualidade ou outra possível nomenclatura. Para ela, a intertextualidade, ou seja, a presença de um texto em outro pode ser observada sob a forma de Epígrafe, Citação, Referência, Alusão, Paráfrase, Paródia, Pastiche e tradução, sem fazer qualquer subclassificação entre eles.

Koch (2008) faz uma exposição mais detalhada a respeito da intertextualidade. Primeiramente, faz a distinção entre a *Intertextualidade lato sensu* e a *Intertextualidade stricto sensu*, mas que aparece em seu texto apenas como *Intertextualidade*, e a subdivide respeitando as relações temáticas - encontrada em textos constitutivos de uma mesma área do saber –, estilísticas – em textos cujo autor “imita”, parodia estilos e/ou variedades linguísticas

¹²² FIORIN, In: BRAIT, 2010: 164.

¹²³ SAMOYALT, 2008: 28-34.

¹²⁴ *Id.*, *ibidem*: 29.

¹²⁵ A respeito dessas definições de Genette, Cf. capítulo 6 do livro KOCH (2008), intitulado “Intertextualidade: outros olhares”.

¹²⁶ Cf. sobre *Les Collagens* de Aragon, In: SAMOYALT, 2008: 36.

¹²⁷ Samoyalt (2008) não menciona mais a metatextualidade.

–, explícitas – em textos que explicitam a fonte de um outro texto com o qual dialoga – e implícitas – em textos que incorporam outros textos sem fazer menção a esse processo.

Além dessa subdivisão, Koch propõe, ainda, a *intertextualidade intergenérica* e a *intertextualidade tipológica*. Aquela é caracterizada como

(...) um gênero que exerce a função de outro, o que revela ‘a possibilidade de operação e maleabilidade que dá aos gêneros enorme capacidade de adaptação e ausência de rigidez’ (Marcuschi 2002, p.31). É muito comum, por exemplo, o uso de fábulas, contos infantis, cartas etc. em colunas opinativas de jornais, bem como em gêneros de caráter parodísticos, irônico e/ou argumentativo, inclusive as charges políticas.¹²⁸

ou seja, utiliza das características estilísticas e de conteúdo, isto é, a moldura, de determinado gênero para criar um texto que normalmente não pertenceria a ele, para produzir determinado efeito de sentido. Esse tipo de produção, por sua vez, por não fazer parte de sua estrutura inicial, é assinalado por reunir todas as características textuais, linguísticas e estilísticas em outro grupo de textos, por isso a identificação é feita através de sua superestrutura¹²⁹.

A Intertextualidade *lato sensu* retoma o conceito amplo de intertextualidade, segundo Koch, de que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto”¹³⁰ e apoia-se na perspectiva da Linguística antropológica, principalmente nos trabalhos de Bauman e Briggs (1995). Segundo a autora, “a perspectiva escolhida assume que as ligações que podem ser estabelecidas entre um texto e outro(s) texto(s) ocorrem não apenas com enunciados isolados, mas com *modelos gerais e/ou abstratos de produção e recepção de textos/discursos* (Bauman e Briggs, 1995)”¹³¹.

A epígrafe (do grego *epi* = em posição superior + *graphé* = escrita)¹³² é, por excelência, uma escrita introdutória, geralmente pequeno, de outro texto, utilizado no início de um trabalho, de um livro, entre outros, resumindo sua ideia principal, ou passando algum tipo de motivação, exprimindo seu tema, ou introduzindo um assunto.

Podemos dizer que a citação, “*a retomada explícita de um fragmento de texto no corpo de outro texto*”¹³³, é uma referência direta ao texto com o qual dialoga, fazendo uma “menção” de informações extraídas de outra fonte, deixando claras as informações de quem é o autor, em que obra está presente, etc.

¹²⁸ KOCH, 2008: 64.

¹²⁹ *Id.*, *ibidem*: 76.

¹³⁰ KRISTEVA (1974), *Apud* KOCH, 2008: 85.

¹³¹ KOCH, 2008: 85.

¹³² PAULINO *et al.* 2005: 25.

¹³³ *Id.*, *ibidem*: 28.

A alusão, segundo Paulino, “é um tipo de intertextualidade fraca”¹³⁴, pois faz simples menção a outro texto e de forma implícita. Somente é identificada quando olhado com bastante atenção.

A referência é uma remissão explícita a personagens ou entidades, normalmente de grande visibilidade cultural, social etc., de outros textos.

A diferença entre a metáfrase e a paráfrase é apenas sua extensão: nesta acontece, normalmente, uma ampliação do texto e naquela uma redução. Ambas reproduzem outro texto mantendo suas ideias originais.

A paródia tem o objetivo de satirizar, contestar, ridicularizar outros textos. Normalmente há uma ruptura com as ideologias do texto parodiado, transformando seu sentido e fazendo com que os leitores repensem o que foi dito anteriormente, de uma forma mais crítica.

O plágio é a apropriação do texto de outro autor como sendo de sua autoria; “O plágio é uma situação de apropriação indébita, pois se usa a passagem, que pode ser de extensão variada, do texto de outrem como se fosse da própria autoria”¹³⁵.

A tradução é a passagem de um texto de uma língua para outra. Embora se pense em uma possível neutralidade nessa ação, vemos aqui que o texto acaba sofrendo interferências de seu tradutor, seja pela interpretação que foi feita do texto base, seja dificuldade de transmitir em uma determinada cultura a ideia de uma cultura diferente.

O pastiche é, basicamente, a imitação de outra obra, seja no estilo, na temática, etc., acentuando sua semelhança, mas sem um tom pejorativo. Pode ser visto, muitas vezes, como uma montagem de vários textos.

Por último, a versão não tem o compromisso com o conteúdo do texto anterior, mas se torna uma variante desse texto, aproveitando vários recursos estilísticos, semânticos, sintáticos, de conteúdo, etc.

Para uma boa percepção do dialogismo e da intertextualidade em um texto é necessário que o pesquisador tenha uma determinada experiência de mundo, um nível cultural significativo, boas e diversas leituras, além de muita atenção e um pouco de criatividade. Logo, essa não é uma tarefa fácil, principalmente dentro de uma cultura tão distante da nossa.

Não foi nossa intenção, neste trabalho, estipular ou delimitar uma concepção sobre o dialogismo, longe disso, buscamos entender melhor as considerações feitas por Bakhtin e os estudos realizados por estudiosos da área, bem como as concepções estipuladas por Julia

¹³⁴ PAULINO *et al.* 2005: 29.

¹³⁵ KOCH, 2008: 128.

Kristeva e seus estudiosos para compreendermos melhor as estratégias utilizadas por Petronio na obra *Satyricon*.

Não abordamos, aqui, as considerações de Bakhtin sobre a carnavalização, tampouco sobre a questão dos gêneros, pois compreendemos que se tornaria uma abordagem exaustiva e fugiria às nossas intenções iniciais.

Segundo Beth Brait, “essa nova dimensão vem ressaltar e respaldar a idéia de que a natureza dialógica da linguagem é um conceito central, e ainda em aberto, nas diferentes tentativas de compreender o pensamento bakhtiniano”¹³⁶. E acrescenta,

Ele (Bakhtin) não tinha um conceito *ad hoc* de polifonia para testar nos escritos de Dostoiévski. É a partir dos textos de Dostoiévski que o conceito é formulado, constituído. Portanto, essa é sem dúvida uma das características de uma teoria/análise dialógica do discurso: não aplicar conceitos a fim de compreender um discurso, mas deixar que os discursos revelem sua forma de produzir sentido, a partir do ponto de vista dialógico num embate.¹³⁷

Traçar aspectos dialógicos e intertextuais na obra de Petronio não será tarefa fácil, porque, conforme Bakhtin, os discursos são manifestações de pluralidade, e, conforme Kristeva¹³⁸ “todo texto é um mosaico de citações, todo texto é uma retomada de outros textos. Tal apropriação pode-se dar desde a simples vinculação a um gênero, até a retomada explícita de um determinado texto”. O que fez Homero, senão transmitir em meios escritos (gêneros secundários), os diálogos orais (gêneros primários) de sua cultura? E Virgílio, senão, a partir do modelo homérico, transmitir também os diálogos de sua cultura? E assim aconteceu, também, com Camões. Isso para citar os consagrados e não gerar dúvidas sobre a *contaminatio*.

¹³⁶ BRAIT, In: FIORIN e BARROS, 2011: 12.

¹³⁷ *Idem*, In: BRAIT, 2010: 24.

¹³⁸ KRISTEVA, *Apud* PAULINO *et al.* 2005: 21-22.

IV – Aspectos dialógicos e intertextuais no *Satyricon*, de Petrónio

4.1 O dialogismo em Petrónio

Ao idealizarmos o trabalho sobre o *Satyricon*, propusemo-nos a estudar o dialogismo e a intertextualidade nessa obra, para analisar como se comportavam as inúmeras vozes existentes em seu enredo.

Dissemos no início do capítulo anterior, que ao rever os estudos sobre esses temas, deparamo-nos com duas correntes de estudo sobre o dialogismo. Ambas partindo dos estudos de Mikhail Mikhailovich Bakhtin a respeito da multiplicidade de vozes, a polifonia e o dialogismo, mas que fizeram com que enxergássemos esse termo com outros olhos, de uma forma diferente da qual começamos nossa pesquisa, e, por isso, mudou todo o seu curso.

A partir do momento em que foi traçada a distinção entre o romance polifônico em contraposição ao monológico, o dialogismo se mostrou de forma aparente e se distinguiu, então, da intertextualidade, pois podemos dizer, a partir da concepção de Bakhtin, que o dialogismo somente pode estar presente em um romance polifônico, ao passo que essa não é uma condição *sine qua non* para a intertextualidade, que pode ser encontrada em qualquer tipo de discurso, sob diferentes maneiras.

Se o dialogismo se caracteriza pela presença de personagens autônomas, com posições ideológicas, pensamentos e posturas distintas, independentes e até mesmo discordantes do autor, chegamos a uma situação em que não podemos afirmar haver dialogismo na obra de Petrónio, pelo menos nos fragmentos remanescentes. Pois as personagens da obra, como um conjunto, corroboram, de forma significativa, a imagem sócio-econômica e literária negativa da época demonstrada no texto.

Não dizemos que não há um plurilinguismo em sua composição. Pelo contrário, o próprio Bakhtin¹³⁹ diz que esse plurilinguismo do dia-a-dia está presente tanto em Petrónio quanto em Apuleio, e que exerceu grande influência no gênero romanescos desde a Idade Média até os tempos atuais, mas que essa composição representaria apenas um embrião da construção composicional e temática para o romance polifônico, não sendo, propriamente, o romance polifônico como fora estipulado pelo autor russo na *Poética de Dostoievski*; portanto, não apresentaria o dialogismo da forma como a concepção foi estabelecida pelos estudiosos.

¹³⁹ BAKHTIN, 2002: 184-188.

Para compreendemos melhor o fato de dizermos que não há dialogismo em Petrônio, o que poderia soar autoritário e talvez, descabido, faremos uma breve análise dos pontos principais que nos dão embasamento para tal afirmação:

As personagens de Petrônio demonstram de uma forma cômica e exagerada a sociedade da época¹⁴⁰, ou, pelo menos, a sociedade que o autor mostra, dentro de uma possível verossimilhança. Uma sociedade que não contempla mais o *mos maiorum*, cujos valores se perderam assim como a qualidade literária, segundo a obra, na qual escravos abandonam sua condição para tornarem-se os novos “poderosos”, possuidores dos bens de valores e bajulados por interesseiros¹⁴¹.

Essa decadência é demonstrada dentro de todas as camadas sociais – por meio das mais diversas personagens, desde os protagonistas da obra, deuses e até meros coadjuvantes, através, principalmente, de suas ações – e está presente em todas as esferas da vida e sociedade, desde o comportamento de uma pessoa com as outras, ludibriando, enganando, extorquindo, bajulando, até as manifestações políticas, culturais e artísticas, como a retórica, a poesia, a pintura, as artes plásticas, entre outras.

No início do capítulo LXXXVIII, em uma conversa de Encólpio e Eumolpo, dentro de uma pinacoteca, temos uma boa explanação de o quanto as artes sofriam em detrimento ao comportamento humano.

[LXXXVIII] Erectus his sermonibus consulere prudentiorem coepi <atque ab eo> aetates tabularum et quaedam argumenta mihi obscura simulque causam desidia praesentis excutere, cum pulcherrimae artes perissent, inter quas pictura ne minimum sui vestigium reliquisset. Tum ille: "Pecuniae, inquit, cupiditas haec tropica instituit. Priscis enim temporibus, cum adhuc nuda virtus placeret, vigeabant artes ingenuae summumque certamen inter homines erat, ne quid profuturum saeculis diu lateret. Itaque herbarum omnium sucos Democritus expressit, et ne lapidum virgultorumque vis lateret, aetatem inter experimenta consumpsit Eudoxos quidem in cacumine excelsissimi montis consenuit ut astrorum caelique motus deprehenderet, et Chrysippus, ut ad inventionem sufficeret, ter elleboro animum detersit. Verum ut ad plastas converterat, Lysippum statuae unius lineamentis inhaerentem inopia extinxit, et Myron, qui paene animas hominum ferarumque aere comprehenderat, non invenit heredem. At nos vino scortisque demersi ne paratas quidem artes audemus cognoscere, sed accusatores antiquitatis vitia tantum docemus et discimus. Vbi est dialectica? ubi astronomia? ubi sapientiae cultissima via? Quis unquam venit in templum et votum fecit, si ad eloquentiam pervenisset? quis, si philosophiae fontem attigisset? Ac ne bonam quidem mentem aut bonam valitudinem petunt, sed statim antequam limen Capitolii tangant, alius donum

¹⁴⁰ Gostaríamos de deixar bem claro aqui que não assumimos a leitura da obra de Petrônio como uma obra puramente “retratista”, tampouco que o autor retrate a sociedade de sua época com fidedignidade. Trata-se de uma obra que foge a qualquer tipologia e que não se encaixa dentro de um gênero específico, visto sua complexidade. O historiador Fábio Faversoni (1999), no subcapítulo intitulado “Estilo e intenções petronianas”, comenta as diversas leituras feitas da obra, por diversos autores e pesquisadores, pontuando as possíveis intenções de Petrônio dentro das perspectivas de cada autor.

¹⁴¹ A respeito do “Realismo Petroniano” Cf. FAVERSANI, 1999: 29-46.

promittit, si propinquum divitem extulerit, alius, si thesaurum effoderit, alius, si ad trecenties sestertium salvus pervenerit. Ipse senatus, recti bonique praeceptor, mille pondo auri Capitolio promittere solet, et ne quis dubitet pecuniam concupiscere, Iovem quoque peculio exorat. Noli ergo mirari, si pictura defecit, cum omnibus dis hominibusque formosior videatur massa auri, quam quicquid Apelles Phidiasque, Graeculi delirantes, fecerunt.

LXXXVIII - Animado por aquelas conversas, comecei a consultar o sapientíssimo <e, a partir dele> as idades dos quadros e alguns assuntos obscuros para mim e, ao mesmo tempo, indagar a causa da presente preguiça, que as belíssimas artes teriam desaparecido, entre as quais a pintura não teria deixado o mínimo vestígio de si. Então ele "o dinheiro, diz ele, a cobiça começou essas mudanças. Porque, nos tempos antigos, quando a virtude nua ainda agradava, as artes naturais eram vigorosas e havia o mais elevado esforço entre os homens, para que não ocultasse algo útil por muitos séculos. E assim, Demócrito extraiu os sucos de todas as ervas, e para que a força das pedras e das ramagens não ficasse escondida Eudoxo¹⁴², na verdade, consumiu a vida entre os experimentos, envelheceu no cume do elevadíssimo monte, a fim de compreender o movimento dos astros e do céu, e Crisipo, a fim de apresentar-se à invenção, três vezes purgou o pensamento com heléboro. Na verdade, voltando aos escultores, Lisipo destruiu a si mesmo¹⁴³ pela falta de retoques a uma só estátua, e Míron, que quase exprimira a vida dos homens e dos animais selvagens no bronze, não encontrou herdeiro. Nós, porém, mergulhados no vinho e em meretrizes, não ousamos compreender, na verdade, os aparatos artísticos, mas, acusadores da antiguidade, aprendemos e ensinamos somente vícios. Onde está a dialética? Onde está a astronomia? Onde está a via cultíssima da sabedoria? Quem, algum dia, veio ao templo e fez voto, se chegar à eloquência? Quem, se atingir a fonte da filosofia? E, de fato, nem buscam a boa mente nem a boa saúde, mas, imediatamente, antes que alcancem a soleira do Capitólio, um oferece uma oferenda se tiver enterrado um parente rico, outro, se tiver desenterrado um tesouro, o terceiro, se, com saúde, atingir os trezentos sestércios¹⁴⁴. O próprio Senado, preceptor do bom e do reto, está acostumado a prometer mil pesos de ouro ao Capitólio, e para que ninguém duvide que cobiçam o dinheiro, também abranda Júpiter com um mimo. Por isso, não se deve¹⁴⁵ admirar que se abandonou a pintura, como um pedaço de ouro pareça mais formoso a todos os deuses e homens, que qualquer coisa que Apeles e Fídeas, gregos delirantes, fizeram.

É interessante notar que, ao colocar em evidência as artes passadas, Eumolpo chama a atenção para a falta de prestígio e reconhecimento dos artistas anteriores, e se inclui naqueles artistas ruins que não se dedicam aos estudos das suas obras e se entregam aos vícios. A transformação de "eles", no tempo em que havia glória e virtude - passado -, para "nós", no tempo da decadência - presente - é o ponto principal para demonstrar a insatisfação com o tempo vivido. Aparece, aqui, uma das únicas passagens em que uma personagem da obra tem discernimento e mostra, de forma clara, a crítica ao contexto literário da época.

O primeiro ponto relevante para começarmos a demonstrar que as vozes presentes no discurso se unem para vislumbrar a decadência da época está na concepção de retórica

¹⁴² Acusativo plural.

¹⁴³ Particípio presente. Tradução literal "inerente".

¹⁴⁴ Sandra e Aquati colocam como trinta milhões de sestércios.

¹⁴⁵ "Nolui".

presente na obra. Objeto de estudo desde Platão, a retórica fora colocada em plenitude na época de Cícero por servir tanto à sociedade, quanto à formação do cidadão. Porém, aqui, perde o prestígio atribuído a ela e passa a ser alvo de insatisfação.

[I] Num alio genere Furiarum declamatores inquietantur, qui clamant: 'Haec vulnera pro libertate publica excepi; hunc oculum pro vobis impendi: date mihi duces, qui me ducant ad liberos meos, nam succisi poplites membra non sustinent?' Haec ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris viam facerent. Nunc et rerum tumore et sententiarum vanissimo strepitu hoc tantum proficiunt ut, cum in forum venerint, putent se in alium orbem terrarum delatos. Et ideo ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his, quae in usu habemus, aut audiunt aut vident, sed piratas cum catenis in litore stantes, sed tyrannos edicta scribentes quibus imperent filiis ut patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentiam data, ut virgines tres aut plures immolentur, sed mellitos verborum globulos, et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa.

I - Porventura, os declamadores são inquietados por outro gênero de Fúrias, os quais clamam: "recebi estas feridas em favor da liberdade pública; consagrei este olho em favor de vocês; deem-me um comandante, que me leve aos meus filhos, pois os joelhos espedaçados não sustentam os membros? Essas mesmas coisas seriam¹⁴⁶ toleráveis, se levassem à via para a eloquência. Agora, pela linguagem exagerada das coisas e pelo ruído inutilíssimo das sentenças, avançam este tanto que, como tivessem vindo ao fórum, pensam ser levados a outro orbe das terras. E, por isso, eu avalio os adolescentes se tornarem tolíssimos nas escolas, porque nada sai deles que tenhamos em uso, ou ouvem ou veem, mas piratas que esperam com correntes no litoral, mas os tiranos que escrevem ordens, pelas quais ordenassem para os filhos que cortem as cabeças de seus pais, mas as respostas dadas na peste, a fim de que três ou mais virgens sejam imoladas, mas as palavras de mel, e todos os ditos e feitos como semeados de papoula e sésamo.

Essa passagem inicia o livro de Petrônio. Nela, encontramos a personagem principal discursando no pórtico na presença dos mestres de retórica e da população. Podemos notar que o autor critica a inutilidade das escolas de retórica, seus ensinamentos e o estilo que utilizam nesses discursos. No próximo excerto, veremos que o autor reconhece o valor dos ensinamentos dos mestres antecessores e lamenta que tenha se perdido a habilidade com que tratavam essa arte.

[II] Qui inter haec nutriuntur, non magis sapere possunt quam bene olere qui in culina habitant. Pace vestra liceat dixisse, primi omnium eloquentiam perdidistis. Levibus enim atque inanibus sonis ludibria quaedam excitando, effecistis ut corpus orationis enervaretur et caderet. Nondum iuvenes declamationibus continebantur, cum Sophocles aut Euripides invenerunt verba quibus deberent loqui. Nondum umbraticus doctor ingenia deleverat, cum Pindarus novemque lyrici Homericis versibus canere timuerunt. Et ne poetas quidem ad testimonium citem, certe neque Platona neque Demosthenen ad hoc genus exercitationis accessisse video. Grandis et, ut ita dicam, pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exsurgit. Nuper ventosa istaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigravit animosque iuvenum ad magna surgentes veluti pestilenti quodam sidere adflavit, semelque corrupta regula eloquentia stetit et obmutuit. Ad summam, quis postea Thucydidis, quis Hyperidis ad famam processit? Ac ne carmen quidem sani coloris enituit, sed omnia quasi eodem cibo pasta non potuerunt usque ad

¹⁴⁶ Tradução literal: "fossem".

senectutem canescere. Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam invenit.

II - Os que são nutridos entre essas coisas, não podem ter mais sabor do que ter bom cheiro aqueles que moram na cozinha. Seja permitido ter dito suas coisas em paz, foram os primeiros de todos a perder a eloquência. Pois, fazendo sair alguma zombaria¹⁴⁷ com sons leves e inúteis fizeram com que o corpo da oração fosse enfraquecido e caísse. Os jovens ainda não eram mantidos nas declamações, quando Sófocles ou Eurípedes inventaram palavras com as quais devessem falar. O mestre da eloquência que ensina em casa ainda não destruíra as índoles, quando Píndaro e os nove líricos hesitaram cantar em versos homéricos. E, na verdade, para que eu não cite poetas para o testemunho, certamente, não vejo nem Platão, nem Demóstenes terem se aproximado deste gênero de exercício. Uma grande e, para que assim eu diga, virtuosa oração não é maculosa, nem túrgida, mas ergue-se pela beleza natural. Ultimamente, essa loquacidade enorme e empolada mudou da Ásia para Atenas, inspirou as mentes dos jovens para as grandes coisas que surgem como algum astro pestilento, e, da mesma forma, corrompida a regra, a eloquência cessou e emudeceu. Em suma, quem depois chegou à fama de Tucídides e Hipérides? E, na verdade, nem um poema de caráter são brilhou, mas todas as coisas não puderam envelhecer com o mesmo alimento ou massa. Do mesmo modo, a pintura não teve outro êxito, depois que a audácia dos egípcios alcançou o atalho de tão grande arte.

Quando diz “*Qui inter haec nutriuntur, non magis sapere possunt quam bene olere qui in culina habitant*”, a personagem diminui o *status* do orador, e mostra que “*leuibus atque inanibus sonis*” fazem a derrocada da oratória, a bela arte que existira com Platão e Demóstenes e nos tempos de Sófocles e Eurípedes.

Em resposta, o mestre Agamêmnon interfere na fala de Encólpio, eximindo os mestres de qualquer culpa, atribuindo-a aos alunos imaturos e forçados aos estudos pelos pais.

[III] Non est passus Agamemnon me diutius declamare in porticu, quam ipse in schola sudaverat, sed: "Adulescens, inquit, quoniam sermonem habes non publici saporis et, quod rarissimum est, amas bonam mentem, non fraudabo te arte secreta. <Nihil> nimirum in his exercitationibus doctores peccant qui necesse habent cum insanientibus furere. Nam nisi dixerint quae adulescentuli probent, ut ait Cicero, 'soli in scolis relinquuntur'. Sicut ficti adulatores cum cenas divitum captant, nihil prius meditantur quam id quod putant gratissimum auditoribus fore — nec enim aliter impetrabunt quod petunt, nisi quasdam insidias auribus fecerint — sic eloquentiae magister, nisi tanquam piscator eam imposuerit hamis escam, quam scierit appetituros esse pisciculos, sine spe praedae morabitur in scopulo.

III - Agamêmnon não me permitiu declamar no pórtico por mais tempo que o mesmo suara na escola, mas: "Jovem, diz, porque tem um discurso que foge do gosto popular e, o que é raríssimo, ama o bom juízo, não te privarei da arte secreta. <Em nada>, certamente, os mestres pecam nessas exercitações, que têm necessidade de enlouquecer com os que enlouquecem. Pois, a não ser que tenham dito as coisas que os jovens aprovem, como diz Cícero: 'serão deixados sozinhos nas escolas'. Do mesmo modo, os falsos aduladores quando ambicionam as ceias dos ricos, não pensam em mais nada que naquilo que julgam ser¹⁴⁸ agradabilíssimo aos ouvintes - nem, com efeito, de outro modo, conseguirão o que pedem, a não ser que façam algumas ciladas aos ouvidos - desta maneira, o mestre da eloquência, a não ser que,

¹⁴⁷ Neutro plural.

¹⁴⁸ Infinitivo futuro de *esse*.

tal qual um pescador, coloque aquela isca nos anzóis, que saberá ser apetitoso aos peixinhos, morará na rocha sem esperança de presa.

Continuando seu discurso em resposta a Encólpio, Agamêmnon acrescenta:

[IV] Quid ergo est? Parentes obiurgatione digni sunt, qui nolunt liberos suos severa lege proficere. Primum enim sic ut omnia, spes quoque suas ambitioni donant. Deinde cum ad vota properant, cruda adhuc studia in forum impellunt, et eloquentiam, qua nihil esse maius confitentur, pueris induunt adhuc nascentibus. Quod si paterentur laborum gradus fieri, ut sapientiae praeceptis animos componerent, ut verba atroci stilo effoderent, ut quod vellent imitari diti audirent, <ut persuaderent> sibi nihil esse magnificum quod pueris placeret: iam illa grandis oratio haberet maiestatis suae pondus. Nunc pueri in scholis ludunt, iuvenes ridentur in foro, et quod utroque turpius est, quod quisque <puer> perperam didicit, in senectute confiteri non vult. Sed ne me putes improbasse schedium Lucilianae humilitatis, quod sentio, et ipse carmine effingam:

IV - O que há, então? São dignos de repreensões os pais que não querem seus filhos progredirem em uma lei severa. De fato, primeiramente, assim como tudo, também dão suas esperanças à ambição. Depois, quando se aproximam das promessas, levam trabalhos até então imaturos ao fórum, vestem a eloquência, visto que declaram não ter nada maior, nos filhos, que estão ainda nascendo. Porque, se fosse permitido serem feitos degraus de trabalhos, a fim de que a sabedoria¹⁴⁹ compusesse as mentes aos ocupados, a fim de que riscassem as palavras com estilo inexorável, a fim de que ouvissem aquilo que querem imitar em abundância, <a fim de que persuadissem> a si nada ser magnífico, que agradasse aos meninos, já aquela grande oração teria o peso de sua importância. Agora, os meninos brincam nas escolas, jovens riem no fórum, e o que é mais torpe para ambos os casos, o que cada <menino> aprendeu de depravado, não quer declarar na velhice. Mas, para que não me julgue ter reprovado os versos de improviso de simplicidade luciliana, o que sinto, eu representarei neste mesmo poema.

Os discursos transcritos aqui fazem parte de uma improvisação, são, como diz Marcos Martinho, no prefácio de *Ensaio de Retórica antiga*, diálogos, cujos discursos são concebidos na ocasião da fala do oponente, cada um tentando refutar o argumento de seu antecessor¹⁵⁰. No caso, Encólpio dizendo que os ensinamentos das escolas de retórica são inúteis e descontraídos, e Agamêmnon dizendo que os ensinamentos estão corretos, mas que os alunos não têm responsabilidade e que não querem aprender.

No poema de Agamêmnon, podemos notar que o autor nos adverte a termos uma visão crítica da literatura, defende também o conhecimento e o letramento a partir dos autores gregos, desde que sejam para iniciantes, mas, principalmente, defende uma criação livre, o que não agrada a Encólpio, que defende a beleza das artes, e não aceita criações que fiquem

¹⁴⁹ Plural.

¹⁵⁰ ASSUNÇÃO e MARTINHO, 2010: 14. Em contraposição à exibição, Martinho diz: “(...) a exibição é um discurso contínuo, em que um único toma a palavra diante de outros que o ouvem calados, de modo que aquele se estenda num discurso longo (*makrología*); o diálogo por sua vez, é um discurso descontínuo, em que dois ou mais dividem a palavra, de modo que todos intervenham com falas breves (*brakhylogía*)”.

aquém daquelas já conhecidas. Esse poema pode ser considerado, ao contrário do diálogo anterior, como uma exibição, pois não há troca de turnos, nem um interlocutor. Esses recursos são largamente utilizados por Platão, como dito por Martinho¹⁵¹, e nos mostra que Petronio utiliza dos conhecimentos teóricos da retórica, os reproduz, mas os distorce, como veremos a seguir:

[V] Artis severae si quis ambit effectus
mentemque magnis applicat, prius mores
frugalitatis lege poliat exacta.
Nec curet alto regiam trucem vultu
cliensve cenas inpotentium captet,
nec perditis addictus obruat vino
mentis calorem; neve plausor in scenam
sedeat redemptus histrioniae addictus.
Sed sive armigerae rident Tritonidis arces,
seu Lacedaemonio tellus habitata colono
Sirenumque domus, det primos versibus annos
Maeoniumque bibat felici pectore fontem.
Mox et Socratico plenus grege mittat habenas
liber, et ingentis quatiat Demosthenis arma.
Hinc Romana manus circumfluat, et modo Graio
exonerata sono mutet suffusa saporem.
Interdum subducta foro det pagina cursum,
et fortuna sonet celeri distincta meatu.
Dent epulas et bella truci memorata canore,
grandiaque indomiti Ciceronis verba minentur.
Hi animum succinge bonis: sic flumine largo
plenus Pierio defundes pectore verba.

V - Se alguém procura os resultados da séria arte
e aplica a mente às grandes coisas, que antes
nivele os costumes da frugalidade do que uma exata lei.
Não satisfaça a corte cruel de elevado semblante
ou o cliente ambicione os jantares dos insolentes,
nem o escravo por dívidas afogue no vinho
a inspiração do gênio; ou, nem o que aplaude no teatro,
escravo assoldado pelo ator, tome assento.
Mas, ou se as cidades da guerreira Minerva riem,
ou se a terra habitada pelo colono Lacedemônio
e a casa das sereias, que dê os primeiros anos aos versos
e beba da fonte das musas de coração feliz.
Em pouco tempo, saciado pela multidão socrática, solte as correias,
livre, e agite as armas do importante Demóstenes.
Desse momento, que a mão romana transborde, e do modo grego
aliviada, mude o gosto banhado pela palavra.
Algumas vezes, subtraída do fórum, dê andamento na página,
e a fortuna cante, distinta pelo movimento rápido.
Deem banquetes e guerras famosas pelo canto cruel,
e as grandes palavras do invencível Cícero ameacem.
Rodeie o espírito com essas boas coisas. Assim, pelo abundante rio
satisfeito, profira palavras de coração às Musas.

¹⁵¹ ASSUNÇÃO e MARTINHO, 2010: 15.

Notemos que o anti-helenismo predomina na fala do mestre, sem que, com isso, deixe de admitir suas qualidades, restringindo-as, porém, aos conceitos básicos. O autor, aqui, demonstra sua insatisfação com a literatura da época, literatura essa, praticada por tradicionalistas que renegavam sua fonte grega¹⁵², por escravos com pouco estudo, pelos novos ricos que brotavam aos montes na época de Nero. Através desse poema, demonstra o pensamento dessa nova corrente literária e mistura, conscientemente, a métrica, algo incomum na literatura latina clássica. No latim, podemos verificar que o autor inicia o poema com os 8 primeiros versos em coliambo, ou seja, versos jâmbicos impuros: seis pés em sequência de longas e breves – é como se mancasse – e os demais em hexâmetros datílicos, usados para assuntos sérios, como na *Eneida*, por exemplo, ou jâmbicos puros, usado por Catulo para proferir xingamentos.

Com esse diálogo, podemos ter uma ideia de como era o pensamento de Encólpio – um homem preocupado com a educação, comprometido com a *re publica*, engajado nas questões sociais, afinal, expressou toda a sua indignação e descontentamento publicamente em prol dos jovens estudantes, um honroso orador – mas não é isso o que encontramos no resto do livro.

VI (...)Et dum in hoc dictorum aestu in hortis incedo, ingens scolasticorum turba in porticum venit, ut apparebat, ab extemporali declamatione nescio cuius, qui Agamemnonis suasoriam exceperat. Dum ergo iuvenes sententias rident ordinemque totius dictionis infamant, opportune subdixi me et cursim Ascyllon persequi coepi. (...).

VI - E, enquanto eu caminho nos jardins, nesta agitação de palavras, uma enorme confusão de retóricos veio ao pátio, como parecia, para uma declamação improvisada não sei de quem, que observara o discurso deliberativo de Agamêmnon. Portanto, enquanto os jovens riem das sentenças e censuram a opinião de toda palavra, oportunamente, retirei-me e comecei a perseguir rapidamente Ascilto. (...)

Causar a discórdia, a agitação, a transgressão, são características próprias dessa personagem. Encólpio não queria o bem de todos, como diz Aristóteles, na *Arte retórica*, fazer parte da postura de um orador, muito menos sugeriu algo que fosse útil à educação ou à população, visto que era isso o que ele condenava, “O mesmo se diga de tudo quanto é bom em geral, por exemplo, de tudo o que se faz pela pátria em detrimento do interesse próprio, e de tudo o que é bom por natureza, com a condição de não ser reservado ao indivíduo, de contrário este só teria em vista seu interesse particular”¹⁵³, ao contrário, se retirou

¹⁵² D’ONOFIO, 1968: 23.

¹⁵³ ARISTÓTELES. *Arte Retórica*. Livro I, IX. Tradução de João Pinto de Carvalho.

oportunamente enquanto jovens ridicularizavam o mestre, e acabou por se enfiar em um prostíbulo, em busca de Ascilto.

O mercado montado diante do fórum revela as intenções escusas no processo de comercialização das mercadorias. Primeiro, é montado no final do dia e início da noite, para que os “clientes” não percebam a falta de qualidade e defeitos nas peças. Segundo, nessas condições, é mais fácil “passar para frente” mercadorias roubadas. Nesse mesmo episódio, encontramos a cena dos personagens principais, Encólpio, Gitão e Ascilto tentando vender uma mercadoria roubada e reconhecem, com um *rusticus*, um manto perdido que camuflava um dinheiro roubado. Tentando reaver seu pertence, as personagens se envolveram em uma disputa que demonstra claramente a falta de caráter tanto delas, quanto dos representantes da lei envolvidos no caso e que deveriam assegurar que a segurança se mantivesse e que a lei fosse cumprida.

[XV] "Videmus, inquit, suam cuique rem esse carissimam; reddant nobis tunicam nostram et pallium suum recipiant." Etsi rustico mulierique placebat permutatio, advocati tamen iam paene nocturni, qui volebant pallium lucri facere, flagitabant uti apud se utraque deponerentur ac postero die iudex querelam inspiceret. Neque enim res tantum, quae viderentur in controversiam esse, sed longe aliud quaeri, <quod> in utraque parte scilicet latrocinii suspicio haberetur. Iam sequestri placebant, et nescio quis ex cocionibus, calvus, tuberosissimae frontis, qui solebat aliquando etiam causas agere, invaserat pallium exhibiturumque crastino die affirmabat. Ceterum apparebat nihil aliud quaeri nisi ut semel deposita vestis inter praedones strangularetur, et nos metu criminis non veniremus ad constitutum. <. . .> Idem plane et nos volebamus. Itaque utriusque partis votum casus adiuvit. Indignatus enim rusticus quod nos centonem exhibendum postularemus, misit in faciem Ascyli tunicam et liberatos querela iussit pallium deponere, quod solum litem faciebat.

XV - "Vemos, diz ele, seu bem ser caríssimo para cada um, restituam para nós, a nossa túnica e recuperem o seu manto". Embora a troca agradasse¹⁵⁴ ao camponês e à mulher, os advogados, contudo, já quase ladrões noturnos, que desejavam fazer o manto de lucro, solicitavam que cada um lhes confiasse que (os bens) fossem colocados em segurança, e, no outro dia, o juiz examinasse a queixa. Com efeito, nem só as coisas que eram vistas estarem na controvérsia, mas, tudo seria bem examinado, porque em uma e outra parte a suspeita de roubo seria tratada. Os depositários já agradavam, e não sei quem dentre os corretores, o careca, de protuberantíssima testa, que também tinha o costume, algumas vezes, de conduzir causas, roubara o manto e afirmava que iria exibi-lo no dia seguinte. Porém, parecia que nada dos outros era examinado, a não ser que, logo depositada a veste entre os ladrões, seria roubada, e, por medo do crime, não venhamos no dia aprazado. <...> Nós consentimos inteiramente o mesmo. E, assim, a promessa de uma e de outra parte favoreceu o fim. Com efeito, o camponês, indignado porque solicitássemos que exibissem-nos¹⁵⁵ o manto de farrapos, atirou a túnica no rosto de Ascilto e liberados da queixa, ordenou ceder o manto, que somente fazia o litígio.

¹⁵⁴ Pretérito imperfeito do indicativo.

¹⁵⁵ Gerundivo.

Podemos perceber, nesse excerto, alguns aspectos bem distintos. O primeiro refere-se ao fato de Encólpio pensar primeiramente em resolver qualquer querela em juízo. Aristóteles, na *Arte Retórica*, diz justamente que “julgamos poder cometer injustiça sem incorrer no menor castigo quando possuimos o talento de falar”¹⁵⁶ e, nesse caso, o talento de falar de Encólpio faz com que acredite que todas as coisas que deseja possam ser alcançadas através do discurso e das leis, mesmo que estejam erradas.

Por outro lado, temos o fato de Ascilto temer as leis, apesar de ser um orador, teme as leis por se saber viver à margem destas, e por levar em consideração a situação em que se encontra. Segundo Aristóteles, “A justiça é a virtude, mercê da qual cada um possui o que lhe pertence, de acordo com a lei; pela justiça, apropria-se do bem alheio, contrariamente à lei”¹⁵⁷ e Ascilto se apropria de um bem alheio, e mais, depois de perdido, tenta reaver esse bem como seu de direito, o que faz com que tente resolver suas querelas sem a interferência das leis.

E, ainda, que atribuem a injustiça até aos oficiais de justiça, que, teoricamente, deveriam garantir que a lei prevaleça e que a ordem seja mantida. A corrupção das pessoas só não está expressa no camponês e na mulher, pessoas simples, sem instrução, sem posses. O conhecimento e o poder trazem, aqui, a ganância e a injustiça. E fazer aquilo que seria justo, ou seja, reclamar um bem de acordo com a lei, é substituído por acordos que satisfaçam ambas as partes: “É preferível vingar-se dos inimigos, a reconciliar-se com eles, visto ser justo pagar na mesma medida, e uma vez que o justo é belo e compete ao homem corajoso não se deixar vencer”¹⁵⁸, violando a conduta de um homem honrado, e preferindo cometer a injustiça, que sofrê-la, atitude que teria um homem honrado.

E, como ele mesmo sabe, somente com a palavra de uma pessoa, sem um testemunho da veracidade dos fatos e sem alguém de credibilidade que lhes desse apoio, não conseguiriam ganhar causa alguma em um tribunal.

Os testemunhos referem-se tanto à nossa pessoa, como à parte adversa; uns referem-se à própria causa; outros aos costumes dos litigantes. Claramente se vê que em nenhuma circunstância pode faltar-nos um testemunho útil. Admitindo que, sobre a própria causa, não tenhamos testemunho que confirme nossas declarações, nem testemunho que contradiga as do adversário, encontrá-la-emos, ao menos, relativamente aos costumes para confirmar nossa honestidade e o caráter vil do adversário¹⁵⁹.

¹⁵⁶ ARISTÓTELES. *Arte Retórica*. I, XII, 2. Tradução de João Pinto de Carvalho.

¹⁵⁷ *Id.*, *ibidem*, I, IX, 7.

¹⁵⁸ *Id.*, *ibidem*, I, IX, 24.

¹⁵⁹ *Id.*, *ibidem*, I, XV, 18.

Então, para conseguirem a túnica de volta sem recorrer à contestação em juízo, resolvem vender o manto roubado para comprarem-na:

[XIV] (...) Cum primum ergo explicuimus mercem, mulier operto capite, quae cum rustico steterat, inspectis diligentius signis iniecit utramque laciniae manum magnaue vociferatione latrones tenere clamavit. Contra nos perturbati, ne videremur nihil agere, et ipsi scissam et sordidam tenere coepimus tunicam atque eadem invidia proclamare, nostra esse spolia quae illi possiderent. Sed nullo genere par erat causa, et cociones qui ad clamorem confluerant, nostram scilicet de more ridebant invidiam, quod pro illa parte vindicabant pretiosissimam vestem, pro hac pannuciam ne centonibus quidem bonis dignam.

XIV - (...) Portanto, quando desembulhamos a mercadoria pela primeira vez, uma mulher com a cabeça coberta, a qual estivera de pé com o camponês, examinadas diligentemente as marcas, deitou uma e outra mão no retalho e gritou com grande vociferação para segurar os ladrões. Por outro lado, nós, perturbados, para não sermos vistos sem fazer nada, começamos nós mesmos a segurar a túnica rasgada e suja e, com o mesmo despeito, a gritar, muito alto, serem nossas peles, as de que eles tomaram posse. Mas, de modo algum a questão era igual, e os corretores, os quais se reuniram pelo clamor, certamente riam de nosso despeito em nosso comportamento, porque daquela parte, reivindicavam uma preciosíssima veste, e desta, um trapo, na verdade, nem digno de bons retalhos.

Outro ponto crucial na nossa análise é a sociedade que está presente em toda a obra. Logo depois do episódio diante do pórtico, as figuras dos idosos, denominados “*mater*” (a velhinha) e o “*pater familiae*” (o senhor distinto) como aliciadores desconstroem a visão de pessoas sérias que a “mãe” e o “pai” teriam na sociedade, mostrando a deturpação de seus valores primários.

Já no episódio de Quartilla, considerado por muitos como o início de uma Priapeia dentro do *Satyricon*¹⁶⁰, podemos destacar o poder da sacerdotisa, que consegue retirar os protagonistas do albergue em que estavam instalados sem chamar a atenção das outras pessoas, para submetê-los a um castigo dentro de um ritual priápico – o que pressupõe um contato anterior dessas personagens na obra, visto que são castigados por terem violado um ritual sagrado. Toda a riqueza e refinamento durante o ritual, já na casa de Quartilla, e a quantidade de escravos e de pessoas presentes, demonstram o poder e a influência da sacerdotisa, em contraposição ao comportamento pervertido de uma “representante dos deuses”, postura contrária ao que é esperada de uma pessoa nessa posição.

Na “*cena Trimalchionis*”, sem dúvida, é uma riquíssima fonte intertextual, da qual trataremos mais adiante, mas a multiplicidade de vozes passa uma ideia uníssona de decadência, contrapondo-se aos parâmetros tradicionais clássicos, de sociedade, literatura e economia.

¹⁶⁰ Sobre a Priapeia, Cf. o Livro *Falo no jardim: priapeia grega, priapeia latina*, de João Ângelo de Oliva Neto, 2006.

Encontramos nessa passagem inúmeras personagens, entre escravos, libertos, novos-ricos, pobres e pessoas de origem livre. Dentre elas, destacamos o Anfitrião Trimalquião e sua esposa Fortunata. O primeiro mostra a condição do novo-rico que tenta, de todas as maneiras, demonstrar as riquezas reunidas ao longo da vida. Seja pelo fato de não servir água para seus convidados – até as mãos serem lavadas com vinho e aromas.

[XXXIII] Subinde intraverunt duo Aethiopes capillati cum pusillis utribus, quales solent esse qui harenam in amphitheatro spargunt, vinumque dederunt in manus; aquam enim nemo porrexit.

XXXIV - (...) Depois, entraram dois Etíopes cabeludos com pequenos odres, os quais têm o costume de ser os que espalham areia no anfiteatro, e aplicaram vinho na mão, porque ninguém ofertava água. (...)

[XLVIII] Trimalchio autem miti ad nos vultu respexit et: "Vinum, inquit, si non placet, mutabo; vos illud oportet bonum faciatis. Deorum beneficio non emo, sed nunc quicquid ad salivam facit, in suburbano nascitur eo, quod ego adhuc non novi. Dicitur confine esse Tarraciniensibus et Tarentinis. Nunc coniungere agellis Siciliam volo, ut cum Africam libuerit ire, per meos fines navigem. Sed narra tu mihi, Agamemnon, quam controversiam hodie declamasti?"

XLVIII - Além disso, Trimalquião voltou-se para nós com semblante doce e: "O vinho, diz, se não agrada, mudarei; é preciso que vocês o tornem bom. Com o benefício dos deuses, não compro, mas agora, tudo o que faz crescer água na boca nasce aqui perto da cidade, que até agora não conheci. Dizem ser próximo de Tarracina e de Tarento. Agora quero unir a Sicília por pequenos campos, para quando me agradar ir à África, eu navegue pelos meus limites. Mas, fale você para mim, Agamemnon, qual questão judiciária declamou hoje?"

Até mostrar que tudo o que era servido para seus convidados era produzido em suas terras, dentro da maior qualidade possível, segundo ele.

[XXXVIII] "Nec est quod putes illum quicquam emere. Omnia domi nascuntur: lana, credrae, piper; lacte gallinaeum si quaesieris, invenies. Ad summam, parum illi bona lana nascebatur; arietes a Tarento emit, et eos culavit in gregem. Mel Atticum ut domi nasceretur, apes ab Athenis iussit afferri; obiter et vernaculae quae sunt, meliusculae a Graeculis fient. Ecce intra hos dies scripsit, ut illi ex India semen boletorum mitteretur. Nam mulam quidem nullam habet, quae non ex onagro nata sit. Vides tot culcitrae: nulla non aut conchyliatum aut coccineum tomentum habet. Tanta est animi beatitudo! Reliquos autem collibertos eius cave contemnas. Valde succosi sunt. Vides illum qui in imo imus recumbit: hodie sua octingenta possidet. De nihilo crevit. Modo solebat collo suo ligna portare. Sed quomodo dicunt — ego nihil scio, sed audivi — quomodo Incuboni pilleum rapuisset, et thesaurum invenit. Ego nemini invidio, si quid deus dedit. Est tamen sub alapa et non vult sibi male. Itaque proxime cum hoc titulo proscripsit: C. POMPEIVS DIOGENES EX KALENDIS IVLIIS CENACVLVM LOCAT; IPSE ENIM DOMVM EMIT. Quid ille qui libertini loco iacet? Quam bene se habuit! Non impropero illi. Sestertium suum vidit decies, sed male vacillavit. Non puto illum capillos liberos habere. Nec mehercules sua culpa; ipso enim homo melior non est; sed liberti scelerati, qui omnia ad se fecerunt. Scito autem: sociorum olla male fervet, et ubi semel res inclinata est, amici de medio. Et quam honestam negotiationem exercuit, quod illum sic vides! Libitinarius fuit. Solebat sic cenare, quomodo rex: apros gausapatos, opera pistoria, avis, cocos, pistores. Plus vini sub mensa effundebatur, quam aliquis in cella habet.

Phantasia, non homo. Inclinator quoque rebus suis, cum timeret ne creditores illum conturbare existimarent, hoc titulo auctionem proscripsit: C. IVLIVS PROCVLVS AVCTIONEM FACIET RERVM SVPERVACVARVM."

XXXVIII - Não julgues¹⁶¹ que ele compra alguma coisa. Nasce tudo na casa dele: lã, cedros¹⁶², pimenta, leite de galinha, se procurar, encontrarás. Em suma, nascia pouca lã boa para ele; comprou carneiros de Tarento e reproduziu-os em seu rebanho. Para que nascesse mel ático na casa, ordenou serem trazidas abelhas de Atenas; e, de passagem, as que são da casa, tornar-se-ão um tanto melhor [por causa] das gregas¹⁶³. Eis, nestes dias, escreveu, a fim de que fosse enviada semente de cogumelos da Índia. De fato, é verdade que (ele) não tem uma mula, a qual não tenha nascido de um burro selvagem. Vê tão grande número de travesseiros: todos¹⁶⁴ têm enchimento ou de púrpura ou de escarlata. Tamanha é a felicidade da alma! Por outro lado, tome cuidado (para que não) menospreze os outros colibertos dele. São excessivamente ricos. Vê aquele, o último que se deita por último: hoje possuí seus oitocentos. Brotou do nada. Somente estava acostumado a transportar lenha¹⁶⁵ em seu pescoço. Mas, como dizem – eu nada sei, mas ouvi – quando roubou o púlpito do guarda noturno¹⁶⁶, encontrou um tesouro¹⁶⁷. Eu não invejo ninguém, se um deus deu alguma coisa. Contudo, está sob a liberdade e não quer (nenhum) mal a si. E assim, afixou uma placa com a inscrição próxima disso: C. POMPEU DIÓGENES ALUGA QUARTO A PARTIR DAS CALENDAS DE JULHO; NA VERDADE, O MESMO COMPROU A CASA. [Quanto]¹⁶⁸ àquele que está sentado no lugar do liberto? Como se ocupou bem! Não o censuro. Viu seus sestércios dez vezes (mais), mas vacilou muito. Não avalio que ele tenha cabelos livres. Não, por Hércules, por sua culpa; na verdade, não há homem melhor que o mesmo; mas os libertos criminosos, os quais fizeram¹⁶⁹ tudo para si. Por outro lado, saiba: uma panela de legumes mal ferve, e quando, de uma vez só, a coisa está em declínio, os amigos se afastam do meio. E praticou tantas negociações honestas, que o vê desta maneira! Foi agente funeral. Estava acostumado a jantar assim, como um rei: javalis cobertos com uma capa, pães¹⁷⁰, aves, cozinheiros, padeiros. Era derramado mais vinho sob a mesa, que qualquer um tem no depósito. Fantasia, não um homem. Caídos também os seus bens, como temesse, que os credores julgassem-no falir, afixou uma placa de venda¹⁷¹ em hasta pública com esta inscrição: C. JÚLIO PRÓCULO FARÁ VENDA EM HASTA PÚBLICA DAS COISAS SUPÉRFLUAS”

Já Fortunata, que, segundo o interlocutor de Encólpio, não era nada antes de seu casamento.

XXXVII - (...) Vxor, inquit, Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere. Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet. (...)

¹⁶¹ Suprimimos o "est".

¹⁶² Não encontramos uma boa tradução para a palavra "cedrae" no dicionário, adotamos, portanto, a tradução da Sandra, como "cedros".

¹⁶³ Gregas com tom pejorativo.

¹⁶⁴ Dupla negação: "Nenhum não tem..."

¹⁶⁵ Acusativo plural neutro.

¹⁶⁶ "Incubo, onis". Dativo.

¹⁶⁷ Suprimimos o "et".

¹⁶⁸ No lugar de "Quid".

¹⁶⁹ Mantivemos o verbo "facio", porém, nesse contexto, está mais para "roubar", como dizem hoje, no coloquialismo, "fizeram o rapaz".

¹⁷⁰ "Opera pistoria" – obra (de) padeiro = pão.

¹⁷¹ Acusativo singular.

XXXVII - (...) “A esposa de Trimalquião, disse, chama-se Fortunata, a qual mede o dinheiro¹⁷² em alqueire. E ainda há pouco, muito pouco, o que era? Você me desculpe, não desejaria receber um pão da mão dela. Agora, sem o quê nem por que, chegou à glória e é a pessoa de confiança de Trimalquião. Em suma, se em pleno dia (ela) disser a ele ser noite, acreditará. (...)”

Ela coordena toda a riqueza do marido, mas em suas aparições, não nos dá um embasamento para traçar, com certeza, um perfil dialógico. Sabemos, apenas, que possui boas qualidades, “*sobria, bonorum consiliorum*”, “reservada, de bons conselhos”, além de ajudar o marido e ser “boa” com os escravos, mas é “*lupatria*” “cadela”, “*malae linguae*” “língua ferina”, “*pica puluinaris*” “fofoqueira de marca maior”¹⁷³.

Quanto aos demais participantes do banquete, podemos notar, durante as ausências do anfitrião, que seus discursos são voltados para comentar a nova situação econômica e social daquela sociedade, e nisso são bem consoantes. Falam sobre a carestia, sobre como a situação estava ruim para os que sobreviviam da agricultura naquela região, sobre a inteligência dos que ascendiam socialmente, apesar das dificuldades, e como os que algum tempo atrás gozavam de certa riqueza, naquele momento amarguravam da maior decadência. Todas essas conversas serão riquíssimas para nós mais adiante, ao falarmos sobre a intertextualidade, pois seus relatos estão repletos de histórias, contos, etc., mas em relação ao dialogismo, só corroboram a visão de decadência passada pelo autor.

Mais à frente, vendo-se presos no barco de Licas, Encólpio e Gitão, ajudados por Eumolpo, tentam formas de ludibriar o dono da embarcação, de quem fogem por conta de um caso extraconjugal de Gitão com Trifena. Sobre esse episódio, repleto de situações que fogem às regras de boa conduta, dois aspectos devem ser levados em consideração: o primeiro diz respeito à falta de cortesia dos tripulantes em relação ao seu comandante, Licas.

Gitão e Encólpio são levados ao barco de Licas por Eumolpo, sem que soubessem a quem pertencia a embarcação. Seguindo a boa conduta, eles deveriam respeitar seu anfitrião e ajudar para que o traslado fosse feito em segurança. Para tentarem se disfarçar de escravos fugitivos, o que, por si só, já seria uma falta de respeito com aquele que os acolheu, ao raspar os cabelos e as sobrancelhas, trouxeram mau augúrio para a embarcação e para a viagem.

[CIII] (...) Non est dilata fallacia, sed ad latus navigii furtim processimus, capitaque cum superciliis denudanda tonsori praebuimus. Implevit Eumolpus frontes utriusque ingentibus litteris, et notum fugitivorum epigramma per totam faciem liberali manu duxit. Vnus forte ex vectoribus, qui acclinatus lateri navis exonerabat stomachum nausea gravem, notavit sibi ad lunam tonsorem intempestivo inhaerentem

¹⁷² *Nummos*, plural.

¹⁷³ Características descritas no capítulo XXXVII.

ministerium, execratusque omen, quod imitaretur naufragorum ultimum votum, in cubile reiectus est. Nos dissimulata nauseantis devotione ad ordinem tristitiae redimus, silentioque compositi reliquas noctis horas male soporati consumpsimus.

CIII - Não foi aumentado o engano, mas saímos furtivamente para o lado da embarcação, e as cabeças com as sobranceiras oferecemos para o barbeiro desnudar. Eumolpo encheu as testas de um e de outro com grandes letras e traçou inscrições de fugitivos por toda a face com mão generosa. Por acaso um dos passageiros, que aliviava o estômago cheio de náusea inclinado na lateral do navio, notou, pela lua, o barbeiro trabalhando em ofício inoportuno, e, amaldiçoando o presságio, porque imitasse a última oração dos naufragos, dirigiu-se para o quarto. Nós, desprezada a maldição, voltamos à ordem da tristeza, e, propensos ao silêncio, consumimos as horas restantes da noite, adormecidos miseravelmente.

O segundo episódio envolve as relações extraconjugais de Gitão com Trifena e Encólpio e Licas. Podemos dizer, seguramente por conta da passagem no capítulo posterior ao citado, que já havia acontecido um encontro anterior entre Licas e Trifena com Encólpio e Gitão, pois aqueles são avisados pelos deuses, através do sonho, da presença destes dentro do navio. Esse encontro, certamente desastroso, se deu, provavelmente, em algum fragmento perdido da obra, conforme afirma Faversoni¹⁷⁴, e mostra a conduta de Trifena, uma grande representante da Luxúria.

A infiel e exilada, “*Tryphaenam exulem*” (Cap. C, 6) Trifena – τρυφή¹⁷⁵ (*Tryphe*) em grego, “volúpia” –, que “viaja daqui para ali por prazer”, com seu esposo Licas, além de pedir para que o marido não castigue o amante, após a descoberta da armação, depois de feito um acordo e estabelecida a paz entre as personagens, inicia outra invectiva em Gitão, que só é interrompida com o início da tempestade.

Antes, porém, Eumolpo faz uma breve consideração sobre a degradação do comportamento feminino, seguido de um conto sobre a Matrona de Éfeso para ilustrar seus argumentos:

[CX] (...) “Ceterum Eumolpos, et periclitantium advocatus et praesentis concordiae auctor, ne sileret sine fabulis hilaritas, multa in muliebrem levitatem coepit iactare: quam facile adamarent, quam cito etiam filiorum obliviscerentur, nullamque esse feminam tam pudicam, quae non peregrina libidine usque ad furorem averteretur. Nec se tragoedias veteres curare aut nomina saeculis nota, sed rem sua memoria factam, quam eiturum se esse, si vellemus audire:”

CX - (...) Porém, Eumolpo, advogado dos que estão em perigo e autor da presente na concórdia, para que a alegria não tenha se calado sem histórias, começou a dizer muitas coisas [da] levandade feminina: como amassem facilmente, como também facilmente esquecessem dos filhos, nenhuma mulher era tão pudica que não se voltasse para uma paixão com uma estranha luxúria. Não se trata¹⁷⁶ das tragédias

¹⁷⁴ FAVERSANI. 1999: 111

¹⁷⁵ Contribuição da Professora de Grego da UFJF, Profa. Dra. Charlene Miotti.

¹⁷⁶ Infinitivo.

antigas ou dos nomes conhecidos pelos séculos, mas de coisa feita na sua memória, que contar-se-á¹⁷⁷, caso¹⁷⁸ queiramos ouvir.

Em outro momento, na chegada dos personagens, agora também com a presença de Córax, a Crotona, um *uilius* dá a descrição do lugar, mostrando que pessoas com bons costumes não se dariam bem naquela cidade por contado comportamento das pessoas que lá habitavam.

[CXVI] Hoc peracto libenter officio destinatum carpimus iter, ac momento temporis in montem sudantes conscendimus, ex quo haud procul impositum arce sublimes oppidum cernimus. Nec quid esset sciebamus errantes, donec a vilico quodam Crotona esse cognovimus, urbem antiquissimam et aliquando Italiae primam. Cum deinde diligentius explorarem qui homines inhabitarent nobile solum, quodve genus negotiationis praecipue probarent post attritas bellis frequentibus opes: "O mi, inquit, hospites, si negotiatores estis, mutate propositum aliudque vitae praesidium quaerite. Sin autem urbanioris notae homines sustinetis semper mentiri, recta ad lucrum curritis. In hac enim urbe non litterarum studia celebrantur, non eloquentia locum habet, non frugalitas sanctique mores laudibus ad fructum perveniunt, sed quoscunque homines in hac urbe videritis, scitote in duas partes esse divisos. Nam aut captantur aut captant. In hac urbe nemo liberos tollit, quia quisquis suos heredes habet, non ad cenas, non ad spectacula admittitur, sed omnibus prohibetur commodis, inter ignominiosos latitat. Qui vero nec uxores unquam duxerunt nec proximas necessitudines habent, ad summos honores perveniunt, id est soli militares, soli fortissimi atque etiam innocentes habentur. Adibitis, inquit, oppidum tanquam in pestilentia campos, in quibus nihil aliud est nisi cadavera quae lacerantur, aut corvi qui lacerant." < . . >

CXVI - Concluído de bom grado esse dever, tomamos o caminho destinado, e, em certo espaço de tempo, subimos, suando, em um monte, do qual vimos, claramente, não longe, uma cidade localizada no alto de uma montanha. Errantes, não sabíamos o que fosse [aquilo], até que tivemos informação por algum administrador ser Crotona, uma antiquíssima cidade, e, outrora, a primeira da Itália. Depois, como espreitássemos mais diligentemente quais homens habitassem o nobre solo, ou que gênero de negociação prezassem particularmente após enfraquecidas as riquezas pelas frequentes guerras: "Oh, meus viajantes, diz, se são negociantes, mudem o propósito e busquem outro meio de vida. Mas, de outro modo, homens de maneira desavergonhadíssima exercem sempre mentir, corram em linha reta para o lucro. Com efeito, nesta cidade, os estudos das letras não são celebrados, a eloquência não tem lugar, a moderação e os sagrados costumes não alcançam fruto nas honras, mas quaisquer homens que terão visto nesta cidade, saibam serem divididos em duas partes. Porque ou são capturados ou capturam. Nesta cidade, ninguém gera filhos, porque quem quer que for que tenha herdeiros, não é admitido nem em jantares, nem em espetáculos, mas é proibido do proveito de tudo, esconde-se entre os vergonhosos. Na verdade, os que nunca tomam esposas, nem têm parentes próximos, alcançam as mais altas honras, isto é, só os soldados e também só os mais fortes e honestos são reconhecidos. Percorrerão a cidade como campos com peste, nos quais, nada há senão cadáveres que são dilacerados ou corvos que dilaceram.

Esse episódio da chegada a Crotona já começa com uma farsa, na qual Eumolpo se faz de uma pessoa rica para conseguir favores das pessoas da cidade. Não se trata mais de um

¹⁷⁷ Sandra adota "expositurum" no lugar de "eiturum". Também adotamos essa modificação.

¹⁷⁸ Suprimimos o "se."

pequeno golpe para sobrevivência, mas de um grande plano para mudar a vida das personagens, por isso a mudança de determinados comportamentos e nisso se consolida essencialmente a falta de caráter das personagens. Depois de divididas as atribuições e papéis de cada um na trama, não buscaram um albergue para a instalação na cidade, como de costume, mas a casa de alguém, como qualquer pessoa de prestígio o faria.

Depois de instalados, Encólpio já sofrendo o castigo da perda de sua virilidade, pelo fato de ter violado um ritual sagrado, a figura da sacerdotisa de Priapo, chamada para curar-lhe, pode ser interessante a descrição em relação à decadência social e à degradação dos costumes. Enotéia não se assemelha, nem de longe, à sacerdotisa Quartilla, poderosa, refinada, ao contrário:

[CXXXIII] Dum haec ago curaque sollerti deposito meo caveo, intravit delubrum anus laceratis crinibus nigraque veste deformis, extraque vestibulum me iniecta manu duxit.”.

CXXXIII - Enquanto faço essas coisas com cuidado e tomo providência para meu hábil moribundo, entrou no templo uma velha feia com os cabelos arrancados e veste negra e me conduziu com mão firme para fora do vestíbulo.

A “bruxa” é feia, descabelada, suja e vive em um modesto casebre, sujo, rústico, escurecido pela fumaça, e sem recursos, pois precisa pegar, com a vizinha, o fogo para iniciar o ritual priápico em Encólpio, como podemos verificar no capítulo [CXXXV]. Além disso, sua conduta não é das mais impecáveis: após o assassinato do ganso pelo “herói” Encólpio, a velha faz um escândalo pelo fato de ele ter profanado seu templo com a morte do bicho predileto de Priapo, mas lhe concede o perdão, logo que o assassino oferece uma recompensa em dinheiro que daria para comprar uma avestruz.

Por último, nesse aspecto, podemos evidenciar a figura de Filomena, a quem o narrador atribui uma irônica descrição:

[CXL] Matróna 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 perseverabat extendere. (...)

CXL - Uma matrona, honesta dentre as mais, de nome Filomela, a qual frequentemente extorquirá muitas heranças em função da idade, então, velha e de flor apagada, atirava o filho e a filha aos velhos do mundo e preservava sua arte alongando essa sucessão.

A matrona deseja garantir um bom futuro para seus filhos através de favores de outras pessoas. Para isso, procura o “honradíssimo” Eumolpo a fim de unir, matrimonialmente, sua

filha e garantir uma boa educação para o filho, o que não dá certo, porque, mesmo após a união, Eumolpo, que não tinha bens para deixar, afinal tudo aquilo fazia parte de uma grande farsa, fez um testamento, no qual os beneficiários só poderiam gozar dos bens deixados, se ingerissem a carne do defunto.

A poesia é outro ponto que corrobora a nossa análise sobre a decadência. Eumolpo coloca em relevância a importância e a beleza da poesia, principalmente, a de Homero, Virgílio e Horácio, mostrando a formação classicista do poeta. Essa passagem pode ser lida como um parâmetro para a boa literatura, segundo a obra, visto que está repleta de exemplos para não serem seguidos; aqui, encontramos uma das poucas passagens na quais ficam explícitos bons exemplos:

[CXVIII] EVMOLPVS. "Multos, inquit Eumolpus, o iuvenes, carmen decepit. Nam ut quisque versum pedibus instruxit sensumque teneriorem verborum ambitu intexuit, putavit se continuo in Heliconem venisse. Sic forensibus ministeriis exercitati frequenter ad carminis tranquillitatem tanquam ad portum feliciorum refugerunt, credentes facilius poema extrui posse, quam controversiam sententiolis vibrantibus pictam. Ceterum neque generosior spiritus vanitatem amat, neque concipere aut edere partum mens potest nisi intrenti¹⁷⁹ flumine litterarum inundata. Refugiendum est ab omni verborum, ut ita dicam, vilitate et sumendae voces a plebe summotae¹⁸⁰, ut fiat odi profanum vulgus et arceo. Praeterea curandum est, ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae, sed intexto vestibulo colore niteant. Homerus testis et lyrici, Romanusque Vergilius et Horatii curiosa felicitas. Ceteri enim aut non viderunt viam qua iretur ad carmen, aut visam timuerunt calcare. Ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere labetur. Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi vaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides. (...)

CXVIII - EUMOLPO "Oh jovens, diz Eumolpo, a poesia enganou muitos. Com efeito, como cada um construiu um verso com metros e escreveu um sentimento mais terno no âmbito das palavras, pensou-se ter chegado imediatamente ao Hélicon, Desta maneira, frequentemente, os que têm o hábito com os trabalhos forenses retiram-se para a tranquilidade do poema, tal qual para a maior felicidade no porto, crenças de poder compor mais facilmente um poema do que uma controvérsia ornada com máximos pensamentos vibrantes. Porém, nem um espírito mais generoso ama a futilidade, nem uma mente pode conceber ou gerar a não ser que inundada por um grande rio de letras. Há de se fugir, como direi, de toda barateza de palavras, e há de se tomar as vozes separadas pela plebe, para que aconteça o 'odeio e afastamento do povo analfabeto'. Além disso, há de se cuidar para que as sentenças expressas não sobressaiam além do corpo da oração, mas que brilhem segundo a cor inserida nas vestes. Homero [é] testemunha, os líricos, o romano Virgílio e a felicidade de Horácio na expressão. Com efeito, ou os outros não veem o caminho pelo qual se chega ao poema, ou, visto, temem trilhá-lo. Eis que quem quer que for que tenha se interessado pela grande obra da guerra civil, se não [for] provido de letras, cairá sob a carga. Com efeito, os fatos ilustres não deverão ser concebidos em versos, porque os historiadores fazem isso muito melhor, mas o espírito livre há de se lançar por ambiguidades, pelos ofícios dos deuses, pelo

¹⁷⁹ Sandra utiliza "*ingenti*". Optamos por essa versão.

¹⁸⁰ Sandra utiliza "*semotae*". Também optamos por essa versão.

fabuloso suplício de sentenças, para que, antes, uma profecia da alma desvairada apareça do que a fidelidade da oração fiel a testemunhas.

Voltando ao banquete, Trimalquião faz algumas considerações a respeito da poesia. Mopso, segundo o narrador, ocupa papel de relevância dentre essas considerações.

[LV] Comprobamus nos factum et quam in praecipiti res humanae essent, vario sermone garrimus."Ita, inquit Trimalchio, non oportet hunc casum sine inscriptione transire; statimque codicillos poposcit et non diu cogitatione distorta haec recitavit:

"Quod non expectes, ex transverso fit
et supra nos Fortuna negotia curat:
quare da nobis vina Falerna puer."

Ab hoc epigrammate coepit poetarum esse mentio < . . > diuque summa carminis penes Mopsum Thracem commorata est < . . > donec Trimalchio: "Rogo, inquit, magister, quid putas inter Ciceronem et Publilium interesse? Ego alterum puto disertioem fuisse, alterum honestiorem. Quid enim his melius dici potest?"

Luxuriae ructu Martis marcent moenia.
Tuo palato clausus pavo pascitur
plumato amictus aureo Babylonico,
gallina tibi Numidica, tibi gallus spado.
Ciconia etiam, grata peregrina hospita
pietaticultrix, gracilipes, crotalistris,
avis exul hiemis, titulus tepidi temporis,
nequitiae nidum in caccabo fecit modo.
Quo margaritam cara tibi, bacam¹⁸¹ Indicam?
An ut matrona ornata phaleris pelagiis
tollat pedes indomita in strato extraneo?
Smaragdum ad quam rem viridem, pretiosum vitrum?
Quo Carchedonios optas ignes lapideos?
Nisi ut scintillet probitas e carbunculis?
Aequum est induere nuptam ventum textilem,
palam prostare nudam in nebula linea?

LV - Nós aprovamos inteiramente o fato e conversamos em tom variado como as coisas humanas estivessem em perigo. "Assim, diz Trimalquião, não é bom este caso passar sem inscrição, e imediatamente exigiu tabuinhas de escrever e não muito tempo depois, distorcido o pensamento, recitou essas coisas:

"O que não esperas, acontece de repente
e a Fortuna cuida dos negócios mais do que nós:
Portanto dê-nos vinhos falernos, menino".

A partir desse epigrama, a menção começou a ser sobre os poetas <...> e, por muito tempo, a importância do poema deteve-se em Mopso da Trácia <...> até que Trimalquião: "Pergunto, diz, professor, o que pensa diferenciar-se entre Cícero e Publílio? Eu penso um ter sido mais hábil, o outro mais honrado. O que de melhor, de fato, pode-se dizer sobre eles?"

Os excessos debilitam as muralhas com o arrote de Marte.
Um pavão é criado cerrado para o teu paladar,
coberto com penas [de] ouro Babilônico,

¹⁸¹ *Bacca, ae.*

a galinha da Numídia para ti, o galo eunuco para ti.
 Também a cegonha, grata peregrina estrangeira,
 praticante da piedade filial, de pernas delgadas, tocadora de castanhola,
 ave exilada de inverno, um sinal de tépido tempo,
 fez, neste instante, um ninho de corrupção no caldeirão.
 Por que a pérola é cara a você, pérola indiana?
 Porventura, para que a matrona ornada com colares de púrpura
 indomada, levante os pés em uma boa cama alheia?
 Para que fim, esmeralda verdejante, precioso vidro?
 Por que deseja o brilho das pedras cartaginesas?
 A não ser que a proibidade brilhe a partir do carbúnculo?
 É justo uma mulher casada vestir tecido como o vento,
 publicamente pôr-se à vista nua em véu muito fino?

O poema atribuído a Publílio¹⁸², por Trimalquião – que exalta suas qualidades colocando-o acima de Cícero e faz questão de mostrar um conhecimento literário que definitivamente não tem –, faz uma crítica à luxúria instaurada em Roma, sua interlocutora. As aves estrangeiras bem como as pedrarias constituem um exagero, ainda mais quando combinadas com tantas aliterações e a falta de parâmetros métricos, mostrando a ruína da cidade.

Quanto à literatura, além de alusões míticas e literárias equivocadas por parte de Trimalquião, como confundir Medeia com Cassandra, Ganimedes e Diomedes com Castor e Pólux, associar Aníbal com a origem do bronze de Corinto, entre outros, demonstrando a falta de conhecimento por parte de uma pessoa tão importante dentro daquele contexto, o autor coloca na boca dos escravos, de forma deplorável, autores consagrados, como Virgílio, mostrando que as recitações já não eram tão prestigiadas como outrora.

[LXVIII] (...) Interim puer Alexandrinus, qui caldam ministrabat, lusciniis coepit imitari clamante Trimalchione subinde: "Muta!". Ecce alius ludus. Servus qui ad pedes Habinnae sedebat, iussus, credo, a domino suo proclamavit subito canora voce:

Interea medium Aeneas iam classe tenebat. . .

Nullus sonus unquam acidior percussit aures meas; nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem, miscebat Atellanicos versus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit. Lassus tamen cum aliquando desisset, adiecit Habinnas et "Nunquam, inquit, didicit, sed ego ad circulatorum eum mittendo erudibam. Itaque parem non habet, sive muliones volet sive circulatorum imitari. Desperatum valde ingeniosus est: idem sutor est, idem cocus, idem pistor, omnis Musae mancipium. Duo tamen vitia habet, quae si non haberet, esset omnium numerum: recutitus est et stertit. Nam quod strabonus est, non curo; sicut Venus spectat. Ideo nihil tacet, vix oculo mortuo unquam. Illum emi trecentis denariis". . .

LXVIII (...) Durante aquele tempo, um escravo moço, de Alexandria, o qual servia água quente, começou a imitar rouxinóis, em seguida, com Trimalquião gritando:

¹⁸² Publílio Siro escreveu as *Sententiae*. Segundo CARLO, 1995: 57, floreceu, em Roma, por volta de 45 a. C.

"mude"! Eis outro jogo. O servo que sentava aos pés de Habina, ordenado, creio, por seu senhor, proclamou subitamente com sonora voz:"

Durante aquele tempo, Eneias já ocupava o centro com a armada...

Jamais nenhum som mais desagradável feriu meus ouvidos; pois, além de um clamor aumentado ou diminuído de costume inconstante, misturava versos atelânicos, de modo que, então, pela primeira vez até Virgílio teria me incomodado. Cansado, contudo, quando finalmente terminou, Habinas acrescentou, e: "nunca, diz, estudou, mas eu ensinava enviando-o aos ambulantes¹⁸³. E assim, não há igual em talento, quer se imitar cocheiros ou ambulantes. É muito hábil, para [nosso] desespero: é igualmente sapateiro, cozinheiro, padeiro, escravo de toda Musa. Contudo, tem dois vícios, que se não tivesse seria¹⁸⁴ de toda perfeição: é circunciso e ressona dormindo. De fato, porque é vesgo, não me importo, Vênus olha da mesma forma. Por isso não cala nada, jamais, dificilmente algum dia fica com o olho paralisado. Comprei-o por trezentos denários".

A recitação é interrompida pela fala da personagem que atribui valor pejorativo ao ato. Porém, a insatisfação não se restringiu ao som "*nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem*", "além de um clamor aumentado ou diminuído de costume inconstante", mas incorporou a emulação feita pelo escravo, que alterou a métrica virgiliana com os "*Atellânicos versus*", utilizados nas farsas e considerados *grosseiros*, mostrando que a prática da *imitatio/aemulatio*, tão difundida e apreciada na sociedade literária clássica, perdera seu grau de refinamento tão particular. Além disso, mostra que a educação tradicional deixa de ser relevante, ao mostrar que seu dono preferiu que o escravo aprendesse com artistas de rua, ao invés de mandá-lo à escola para aprender poesia.

Ao pensar na poesia no *Satyricon*, embora Encólpio também se aventure na arte, principalmente com alguns dísticos e alguns sotádicos¹⁸⁵, não podemos deixar de falar de Eumolpo, seu maior representante dentro da obra e por isso, com maior destaque.

Seu nome, em grego, possivelmente foi derivado do verbo εὐμολπέω: "cantar bem", e ainda, do substantivo feminino μολπή, que pode indicar não só o canto, mas também a dança¹⁸⁶. Ou seja, Eumolpo cantaria e dançaria muito bem, dentro dessa etimologia, o que não constatamos na obra, pois é rechaçado sempre que começa a declamar algum poema. Essa figuração passa a impressão para o leitor de uma pessoa que, embora tenha conhecimento sobre a arte, visto que cita, com certa segurança, os clássicos, como veremos no capítulo seguinte – a queda de Troia, a Guerra Civil –, não tem o dom ou a habilidade para criar: outra crítica aos poetas contemporâneos.

¹⁸³ "charlatões".

¹⁸⁴ Tradução literal "fosse".

¹⁸⁵ Segundo QUERIQUELLI, 2009: 39, o verso sotádico é aquele que pode ser lido da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, ou invertendo a ordem das palavras.

¹⁸⁶ Contribuição da Professora de Grego da UFJF, Profa. Dra. Charlene Miotti.

No próximo excerto, podemos verificar a caracterização do poeta, feita por Encólpio, no instante em que é inserido na obra para completar o trio protagonista, que fora rompido com o afastamento de Ascilto.

[LXXXIII] (...) Ecce autem, ego dum cum ventis litigo, intravit pinacothecam senex canus, exercitati vultus et qui videretur nescio quid magnum promittere, sed cultu non proinde speciosus, ut facile appareret eum <ex> hac nota litterat<or>um esse, quos odisse divites solent. Is ergo ad latus constitit meum.

"Ego, inquit, poeta sum et, ut spero, non humillimi spiritus, si modo coronis aliquid credendum est, quas etiam ad imperitos deferre gratia solet. 'Quare ergo, inquis, tam male vestitus es?' Propter hoc ipsum. Amor ingenii neminem unquam divitem fecit".

LXXXIII (...) Eis que, contudo, enquanto eu luto com os ventos, entrou na pinacoteca um velho da cabeça branca, de semblante agitado e que parecia prometer não sei o quê de grande, mas de educação igualmente não elegante, como aparentasse facilmente ele ser desses conhecidos literatos, os quais os ricos têm o costume de odiar. Ele, assim, parou ao meu lado.

"Eu, disse, sou um poeta e, como tenho esperança, não de baixíssima inspiração, se, contudo, se pudesse confiar alguma coisa para as coroas, as quais também aos imperitos tem-se o costume de conceder por bondade. 'No entanto, você pergunta, Por que está tão mal vestido?' Por causa disso mesmo. O amor ao talento jamais fez alguém rico".

Notemos que o poeta é referido como *senex canus*, "um velho de cabeça branca" e ele mesmo admite que está "*tam male vestitus*", embora se considere um "*poeta non humillimi spiritus*". Mostrando que, a pessoa que se dedica às artes, na época, se não aceita ser "cuidada" por outra "poderosa", está fadada à falta de recursos e à pobreza, ou seja, o *ingenium* não é valorizado, visto que o *imperitus*, muitas vezes, é coroado sem mérito.

Depois de alguma conversa, Eumolpo recita, para Encólpio, um poema relativamente longo, com 65 versos, no qual trata sobre a queda de Troia. Uma análise desse poema será feita mais adiante, quando tratarmos seus aspectos intertextuais, mas, para agora, apesar da visível irregularidade métrica, interessa-nos, propriamente, o ocorrido imediatamente após a declamação:

[XC] Ex is, qui in porticibus spatiabantur, lapides in Eumolpum recitantem miserunt. At ille, qui plausum ingenii sui noverat, operuit caput extraque templum profugit. Timui ego, ne me poetam vocaret. Itaque subsecutus fugientem ad litus perveni, et ut primum extra teli coniectum licuit consistere: "Rogo, inquam, quid tibi vis cum isto morbo? Minus quam duabus horis mecum moraris, et saepius poetice quam humane locutus es. Itaque non miror, si te populus lapidibus persequitur. Ego quoque sinum meum saxis onerabo ut, quotiescunque coeperis a te exire, sanguinem tibi a capite mittam". Movit ille vultum et: "O mi, inquit, adulescens, non hodie primum auspicatus sum. Immo quoties theatrum, ut recitarem aliquid, intravi, hac me adventicia excipere frequentia solet. Ceterum ne et tecum quoque habeam rixandum, toto die me ab hoc cibo abstinebo. — Immo, inquam ego, si eiuras hodiernam bilem, una cenabimus."

XC - Dentre aqueles¹⁸⁷ que passeavam nos pórticos, atiraram pedras em Eumolpo, que recitava. Mas, ele, que reconhecera o aplauso de seu talento, cobriu a cabeça e fugiu para fora do templo. Eu temi que não me chamassem de poeta. E, seguindo o fugitivo, alcancei a praia, e, quando, logo que foi possível parar fora do alcance do ataque: “pergunto, digo, o que quer com esta moléstia? Você fica comigo menos de duas horas, e falou mais vezes como poeta que como homem. Assim, não me admira se o povo te persegue com pedras. Eu também cobrirei de pedras minha bolsa para que cada vez que você começar a perder as estribeiras, eu tire sangue de tua cabeça”. Ele mudou o semblante e: “Oh meu jovem, disse, hoje não fui consagrado pela primeira vez. Não, pelo contrário, todas as vezes que entrei no teatro, para recitar alguma coisa, quem chega tem o costume de me receber com essa boa vinda. Porém, para que eu não tenha que brigar também com você, me absterei desse alimento por todo o dia – Mas antes, digo eu, se você recusar a tristeza no dia de hoje, cearemos juntamente”.

A resposta das pessoas para Eumolpo está ligada tanto ao fato de ser poeta quanto à sua inaptidão como tal. Este aspecto, “*qui plausum ingenii sui noverat*”, fica exposto na fala do narrador, considerando que o próprio Eumolpo teria certa consciência disso, ainda mais quando diz já estar habituado a tal situação, “*O mi, inquit, adulescens, non hodie primum auspicatus sum. Immo quoties theatrum, ut recitarem aliquid, intravi, hac me adventicia excipere frequentia solet*”. Aquele, entretanto, é colocado na voz do protagonista, Encólpio, “*Rogo, inquam, quid tibi vis cum isto morbo? Minus quam duabus horis mecum moraris, et saepius poetice quam humane locutus es. Itaque non miror, si te populus lapidibus persequitur*”, que o ameaça, caso queira manifestar seu “lado poeta” novamente.

Por último, o poema mais longo da obra – e, por isso não o reproduziremos aqui –, em hexâmetro datílico, a última declamação de Eumolpo, trata da guerra civil e faz uma possível indicação à obra de Lucano, *Farsália*, que, segundo Brunno Vieira¹⁸⁸, teria sido escrita um século depois da obra virgiliana, se afastando em muito das características da épica de seu antecessor, pelo fato de, por exemplo, não apresentar interferências mitológicas e por tratar de assuntos históricos recentes.

Enfim, nos interessa, aqui, ressaltar a crítica que Eumolpo faz à cobiça e à necessidade insaciável de Roma por riquezas “*Orbem iam totum victor Romanus habebat, / qua mare, qua terrae, qua sidus currit utrumque; / nec satiatu erat.*”, “O romano vencedor já tinha todo o mundo / corre por mar, por terra, e por ambos lados da lua / e não estava saciado”. O verso 19 deixa muito clara essa intenção: “*Heu, pudet effari perituraque prodere fata*”, “Ah! É vergonhoso falar e mostrar destinos que hão de morrer”, e nesse ponto, Petrônio e Lucano se aproximam. Mostra que a ganância faz com que os deuses levem sangue ao povo de Roma, “*Fax stellis comitata novis incendia ducit, / sanguineoque recens descendit Iuppiter imbre*”,

¹⁸⁷ "is" - is, ea, id - singular.

¹⁸⁸ LUCANO. 2011: 7. Tradução Brunno V. G. Vieira.

“A luz acompanhada de novos astros provoca incêndios, / e Júpiter, há pouco tempo, desceu numa chuva sangrenta”, movido pelo desejo de vingança de César. A gradação presente no verso 215, “*Arma, cruor, caedes, incendia totaque bela / ante oculos volitant.*”, “Armas, carnificina, sangue derramado, incêndios e todas as guerras / volteiam diante dos olhos” tenta aproximar a poesia ao gênero épico no qual se narra a guerra, no caso, travada entre César e Pompeu, porém, o cunho moralizante, nesse caso, se sobrepõe aos fatos narrados pelo *aedo*, e corrobora a visão da decadência de Roma.

Os pontos levantados até aqui são suficientes para ilustrar que, embora tratem de temas diferentes, com personagens diferentes, todos caminham para um mesmo fim: mostrar que a decadência está presente nas mais diversas manifestações culturais e sociais na época.

Se a principal característica do dialogismo consiste na multiplicidade de vozes que se encontram para a formação – numa visão de conjunto – de um discurso plural, com diferentes aspectos e pontos de vista, ou seja, se o dialogismo se baseia na relação de vozes singulares, muitas vezes, destoantes que criam um único discurso no qual o leitor atento encontra diversas leituras e possibilidades de interpretação para as questões levantadas; logo, não podemos, realmente, afirmar o dialogismo, como postulado por Bakhtin, na obra de Petrónio.

As atitudes tomadas frente às circunstâncias, as posturas tomadas e assumidas na sociedade, os pensamentos expostos através do narrador, em todas as personagens da obra – não há uma única personagem que não se mostre corrompida pelos vícios, pela ganância ou pela luxúria, nem as personagens introduzidas na obra por alguma digressão ou menção, como o homem lobo, as pessoas citadas no banquete ou a Matrona de Éfeso –, sejam elas ricas, pobres, com ou sem instrução e inserção no mundo das Letras, sacerdotisas ou escravos, todos formam um único tipo de voz para respaldar um único discurso que se pretende passar: que a sociedade já não é como outrora, que o homem romano não têm mais como princípios a honra, a dignidade, a piedade, e que isso se traduz na produção literária, pois a retórica já não tem mais a utilidade de antes, que, além de instruir, servia à república e à população, a poesia já não tem a beleza e a erudição, entre outros.

Bom, não há o dialogismo, mas há muita intertextualidade, como afirma Aquati (2008: 228) “além da extraordinária qualidade literária, alcançada com recursos habilmente empregados, como o de dar voz aos libertos, (...) o emprego da paródia, da intertextualidade, entre outros”.

4.2 A intertextualidade em Petrónio

Petrônio recriou, remoldou e ironizou os elementos tomados à realidade. A realidade aparece, com comicidade e parcialidade, exageram-se as tintas aqui, deixa-se no escuro o que se via ali e, no geral, se parodia, se ironiza, são dadas feições de pouca seriedade à obra para que ela não seja tomada como afronta aos literatos, ainda que o seja. Criam-se personagens que são frutos de características particulares de diferentes indivíduos não ficcionais. Cada personagem fica um pouco parecido com tudo o que é próprio a cada um do grupo de indivíduos que emprestou características sem ser, no entanto, igual a nenhum deles especificamente. Por serem produtos de uma montagem, os personagens ridicularizaram as pessoas, mas não puderam ser vistos como ataque a nenhuma delas especificamente.¹⁸⁹

A questão da intertextualidade surgiu nesse trabalho por conta da visão que muitos têm a respeito das relações dialógicas. São muitos os trabalhos nos quais lemos sobre as relações dialógicas no *Satyricon*, citando, inclusive, Bakhtin com a obra *Questões de literatura e de estética: A Teoria do Romance*. Essas “relações dialógicas” são interpretadas como o puro e simples encontro de vozes dentro da obra, ou seja, como o reconhecimento das vozes de outros autores no texto, como quando Eumolpo, por exemplo, cita Horácio ou Virgílio, ao que a nosso ver, se caracteriza como uma forma de intertextualidade, como na passagem em que Trimalquião fala sobre soltar gases durante o banquete.

[XLVII] Eiusmodi tabulae vibrabant, cum Trimalchio intravit et detera fronte unguento manus lavit; spatiquo minimo interposito: "Ignoscite mihi, inquit, amici, multis iam diebus venter mihi non respondit. Nec medici se inveniunt. Profuit mihi tamen maleicorium et taeda ex aceto. Spero tamen, iam veterem pudorem sibi imponet. Alioquin circa stomachum mihi sonat, putes taurum. Itaque si quis vestrum voluerit sua re causa facere, non est quod illum pudeatur. Nemo nostrum solide natus est. Ego nullum puto tam magnum tormentum esse quam continere. Hoc solum vetare ne Iovis potest. Rides, Fortunata, quae soles me nocte desomnem facere? Nec tamen in triclinio ullum vetuo facere quod se iuвет, et medici vetant continere. Vel si quid plus venit, omnia foras parata sunt: aqua, lasani et cetera minutalia. Credite mihi, anathymiasis si in cerebrum it, et in toto corpore fluctum facit. Multos scio periisse, dum nolunt sibi verum dicere." Gratias agimus liberalitati indulgentiaeque eius, et subinde castigamus crebris potiunculis risum. (...)

XLVII – Deste modo, as mesas retiniam nos ouvidos, quando Trimalquião entrou e, limpa a testa, lavou as mãos com perfume; dentro de um pequeno intervalo de tempo: “Perdoem-me, diz, amigos, o ventre não me responde já há muitos dias. Nem os médicos se entendem. Contudo, foi útil para mim casca de romã e raiz no vinagre. Espero, contudo, [que] aplique já o antigo pudor. De outro modo, em torno do estômago soa para mim, [de forma que] você pense em um touro. E assim, se algum de vocês quiser fazer suas coisas dessa matéria, não tem por que ter vergonha disso¹⁹⁰. Nenhum de nós nasceu maciçamente. Eu julgo não haver tormento tão grande quanto conter. Só isso nem Júpiter pode vetar. Ri, Fortunata, que tem o costume de privar-me do sono à noite? Contudo, não proíbo ninguém nesta sala de jantar de fazer o que se aliviará, e os médicos proíbem conter. Ou, se vier alguma coisa a mais, estão¹⁹¹ preparadas todas as coisas lá fora: água, penicos e outras

¹⁸⁹ FAVERSANI, 1999: 30.

¹⁹⁰ Tradução literal: “não tem porquê que tenha vergonha disso”.

¹⁹¹ Tradução literal: "foram".

coisas pequenas. Acreditem em mim, se o vapor vai para o cérebro, faz um turbilhão no corpo todo. Sei de muitos que morreram desta maneira, enquanto não quiseram entender a verdade para si”. Agradecemos à sua bondade e benevolência, e imediatamente reprimimos os risos com frequentes copos pequenos (...).

Podemos perceber certa referência com o Imperador Cláudio por duas maneiras. A primeira através da obra *Apokolokyntosis* de Sêneca:

“(...) As últimas palavras que ele pronunciou entre os homens (depois de ter soltado um som, mais alto que o de costume, pela parte do corpo com que se exprimia mais eloqüentemente) foi esta: ‘Ai de mim, acho talvez, que me sujei’. Se era verdade, não sei: o que é certo é que ele sempre sujou em qualquer lugar.”¹⁹²

Ou através da obra de Suetônio, *A Vida dos doze Césares*:

“(...) Fala-se até que chegou a preparar édito ‘permitindo soltar flatos e gases na mesa’, uma vez que ficou sabendo que um dos seus convivas tinha estado em perigo, em razão de se haver contido por pudor.”¹⁹³

Mimo, ficção prosimétrica, sátira menipeia, sátira, novela, são apenas algumas das classificações dadas à obra na tentativa de lhe atribuir um gênero específico¹⁹⁴, o que nos parece descabido, visto que se trata de uma obra que foge dos parâmetros delimitados para os gêneros da época e engloba características de inúmeros desses tipos textuais. Essas classificações, em parte, são frutos de uma necessidade de compreensão da intencionalidade do autor ao mesclar essas características. Em um aspecto, entretanto, a maior parte dos estudiosos concorda entre si, a obra de Petronio se configura como uma longa paródia que retoma vários textos antigos, criticando, de forma irônica, aspectos culturais, sociais e literários da época.

Compreendemos que o estudo da intertextualidade em toda a obra seria um processo excessivamente longo – que não caberia nesse trabalho – e, talvez, enfadonho, visto que o *Satyricon* está repleto de passagens intertextuais. Em diversas passagens, ao longo da obra, se aproxima da priapeia latina, cita *ipsis litteris* outros autores (como Virgílio), passagens de obras anteriores, bem como aproxima características de suas personagens com características de personagens já enraizadas na cultura.

Por isso, decidimos recortar esse aspecto intertextual, levando em consideração nossa intenção ao estudarmos a intertextualidade nessa obra: revelar seu posicionamento em relação

¹⁹² SÊNECA: 1966: 176. Tradução de G. D. Leoni.

¹⁹³ SUETÔNIO. *Tibério Cláudio*, XXXII. Tradução de Pietro Nasseti.

¹⁹⁴ FAVERSANI, 1999. Na obra *A pobreza no Satyricon*, no subcapítulo “Estilo e intenções petronianas”, o autor faz um estudo minucioso sobre como os estudiosos da obra a classificam em relação ao gênero, dependendo da intenção que cada autor atribui a Petronio ao escrever a sua obra.

à literatura da época, mais especificamente, a épica latina virgiliana. Com isso, optamos por detalhar os aspectos intertextuais nos quais a obra se aproxima do épico, gênero nomeado pelo narrador como de qualidade e cristalizado na cultura clássica como tal, e passaremos menos detidamente por outras formas nas quais a intertextualidade se faz presente.

O primeiro episódio relevante que pode fazer uma relação com a épica está no início da famosa cena do banquete de Trimalquião. Chegando à casa, Encólpio demonstra muito medo com o cão pintado na parede e é ridicularizado por seus companheiros.

[XXIX] 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. (...)

XXIX – Porém, enquanto eu fico embasbacado por todas essas coisas, quase quebrei minhas pernas, caído de costas. De fato, à esquerda dos que entram, não longe do aposento do porteiro, um cão enorme, acorrentado com cadeado, estava pintado na parede e acima escrito em letra esmerada “TOME CUIDADO COM O CÃO”. E os colegas, na verdade, riram de mim. Eu, contudo, recolhida a respiração, não desisti de percorrer toda a parede (...)

Nosso “herói”, nesse momento pode ser comparado com o herói troiano em alguns aspectos. Primeiro, quando, no livro VI, Virgílio descreve a ida de Eneias ao inferno. Ao entrar nos portões, o herói se depara com inúmeros fantasmas de figuras míticas, inclusive com Cérbero, o cão narrado por muitos como tendo três ou múltiplas cabeças:

“Centauri in foribus stabulant Scyllaeque bifformes
et centungeminus Briareus ac belua Lernae
horrendum stridens, flammisque armata Chimaera,
Gorgones Harpyiaequae et forma tricorporis umbrae.
corripit hic subita trepidus formidine ferrum 290
Aeneas strictamque aciem uenientibus offert,
et ni docta comes tenuis sine corpore uitas
admoneat uolitare caua sub imagine formae,
inruat et frustra ferro diuerberet umbras.”

Monstros mil aos portais, bifformes Cilas,
Os Centauros, as Górgonas se alojam,
Mais o animal de Lerna horristridente,
E o fantasma tricórpore e as Harpias.
Eis de pavor o gume saca Eneias,
Tem-se à espera; e, se a mestra não lhe adverte
Que eram sem corpo avoejantes vidas
E ocas formas sutis, ele investiria
E de aço inútil açoitara sombras.”¹⁹⁵

¹⁹⁵ *Eneida*, VI, 286- 294, 295-303. Tradução de Manoel Odorico Mendes.

Notemos que Encólpio “*paene resupinatus crura mea fregi*” tem o reflexo de se afastar pelo medo do cão que estava apenas pintado na parede, enquanto Eneias, mesmo com medo – e nisso se difere –, tem o ímpeto de investir contra os monstros “reais” dentro daquela circunstância e incorpóreos. Essas posturas contrárias servem para delinear o comportamento de Encólpio dentro da obra, que nem de longe se assemelha ao *pio* Eneias, pois este não deixa que o medo e a covardia lhe impeçam de realizar sua tarefa, enquanto aquele foge sempre que a situação se complica de alguma forma.

Da mesma forma, ao planejarem escapar da casa de Trimalquião, pela sala de banhos, o cão está presente:

[LXXII] (...) Cum haec placuissent, ducente per porticum Gitone ad ianuam venimus, ubi canis catenarius tanto nos tumultu excepit, ut Ascylos etiam in piscinam ceciderit. Nec non ego quoque ebrius, qui etiam pictum timueram canem, dum natanti opem fero, in eundem gurgitem tractus sum. Servavit nos tamen atriensis, qui interventu suo et canem placavit et nos trementes extraxit in siccum. At Giton quidem iam dudum <se> servatione acutissima redemerat a cane: quicquid enim a nobis acceperat de cena, latranti sparserat, et ille avocatus cibo furorem suppresserat. Ceterum cum algentes utique petissemus ab atriense ut nos extra ianuam emitteret: "Erras, inquit, si putas te exire hac posse, qua venisti. Nemo unquam convivarum per eandem ianuam emissus est; alia intrant, alia exeunt."

LXXII – (...) Como estas coisas agradassem, com Gitão nos conduzindo¹⁹⁶ pelo pórtico, chegamos a uma porta, onde um cão acorrentado surpreendeu-nos tanto com o barulho, que até Ascilto caiu na piscina. E nem que eu também não [estivesse] bêbado, [eu] que havia temido até um cão pintado, enquanto ofereci ajuda para o que nadava, fui puxado para o mesmo abismo. Salvou-nos, contudo, o porteiro, que, com sua chegada inesperada, acalmou o cão e tirou a nós, que tremíamos, para o seco. Mas Gitão, na verdade, já há algum tempo tinha se livrado do cão com uma observação agudíssima: pois, o que quer que tenha recebido de nós no jantar, lançara ao que latia, e ele, distraído pela comida, contivera o furor. Porém, como, tremendo de frio, tivéssemos pedido ao porteiro que nos deixasse ir de qualquer maneira pela porta: "Engana-se, diz, se você pensa que pode sair por essa, pela qual entrou. Ninguém jamais dentre os convidados saiu pela mesma porta; entram por uma, saem por outra".

Encólpio e Gitão caem na água por causa do cachorro e precisam ser resgatados pelo servo de Trimalquião, em contraposição a Eneias, que encontra o temível Cérbero guardando a saída do Inferno, mas, mesmo assim, consegue uma forma de, ileso, passar por ele.

Cerberus haec ingens latratu regna trifaucipersonat aduerso
 ecubans immanis in antro.
 cui uates horrere uidens iam colla colubris
 melle soporatam et medicatis frugibus offam 420
 obicit. ille fame rabida tria guttura pandens
 corripit obiectam, atque immania terga resoluit
 fusus humi totoque ingens extenditur antro.
 occupat Aeneas aditum custode sepulto
 euaditque celer ripam inremeabilis undae.

¹⁹⁶ Participio presente.

“Com triunfauce latir Cérbero ingente,
 Deitado em cova oposta, o reino atroa.
 Seus serpentinos colos já se eriçam;
 Lança-lhe a vate um sonolento bolo
 De mel e confeições, que, as três gargantas
 Escachando glutão, raivoso engole;
 E, os costados em terra, entorpecido,
 Por toda a gruta o corpo enorme estira.
 Sopito o monstro, a entrada ocupa Enéias,
 E lesto evade a irremeável onda.”¹⁹⁷

Além do comportamento vergonhoso de Encólpio, outros fatores nos chamam atenção em relação a essa passagem, e todos nos levam em direção ao Inferno na passagem da *Eneida*. O primeiro, claro, está ligado à presença do cachorro tanto na entrada da casa de Trimalquião, quanto na saída, assim como acontece na obra virgiliana, cujo excerto, acima, nos dá a descrição. O segundo está ligado à forma como ambos, Gitão e Eneias, resolvem o “problema” com o cachorro, dando-lhe alimento para que possam sair. Aí destoa o fato de que o alimento de Eneias é dado por uma divindade, para um fim específico, já o de Gitão é fruto da sua falta de educação ao levar para a casa alimentos de uma festa. Por último, o fato de, na casa de Trimalquião, o convidado entrar por uma porta e, necessariamente, sair por outra, da mesma forma como no Inferno. Assim, o autor compara a casa e o banquete com o Inferno, que, na entrada, tinha um grande número de figuras míticas horripilantes, e, na saída, Cérbero, que guarda a passagem infernal.

O segundo fator, logo na sequência da passagem anterior, refere-se à cena da história de Trimalquião narrada através das pinturas nas paredes de seu palácio, da mesma forma como acontecera na *Eneida*, quando Eneias chega a Cartago e ao Lácio:

[XXIX] (...) Erat autem venalicium <cum> titulis pictis, et ipse Trimalchio capillatus caduceum tenebat Minervaque ducente Romam intrabat. Hinc quemadmodum ratiocinari didicisset, deinceps dispensator factus esset, omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat. In deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. Praesto erat Fortuna cornu abundanti copiosa et tres Parcae aurea pensa torquentes. Notavi etiam in porticu gregem cursorum cum magistro se exercentem. Praeterea grande armarium in angulo vidi, in cuius aedícula erant Lares argentei positi Venerisque signum marmoreum et pyxis aurea non pusilla, in qua barbam ipsius conditam esse dicebant. Interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent." Iliada et Odyssian, inquit, ac Laenatis gladiatorium munus.

XXIX (...) Além disso, um mercado de escravos fora pintado com inscrições, e o próprio Trimalquião, cabeludo, tinha o caduceu, e Minerva entrava em Roma conduzindo[-o]. Ali teria aprendido a calcular, e depois teria sido feito administrador, todas essas coisas o cuidadoso pintor exprimiria diligentemente com a inscrição. Já no fim do pórtico, Mercúrio arrastava[-o], levado pelo queixo a um

¹⁹⁷ *Eneida*. VI, 417-425.

elevado tribunal. Estava presente Fortuna, rica de abundante cornucópia, e as três Parcas fiando fios de ouro. Notei, também, no pórtico, uma multidão de corredores com o professor [se] exercitando. Além disso, vi um grande armário no canto, em cujos nichos havia Lares de prata colocados, uma efígie de mármore de Vênus e uma caixinha de ouro não muito pequena, na qual diziam estar guardada a barba dele mesmo. Então, comecei a interrogar o porteiro quais pinturas estariam no meio” A *Ilíada* e a *Odisseia*, disse, e os espetáculos dos gladiadores Lenates.

Nessa passagem, as pinturas criam uma história ligando a figura de Trimalquião à dos Deuses, muitas vezes, colocando-os a seu serviço para enaltecer sua figura, também faz questão de pintá-lo como uma figura instruída, além das representações da *Ilíada* e da *Odisseia* ao seu lado, que, infelizmente, por falta de mais detalhes, não podemos analisar mais a fundo, nem, ao menos, caracterizá-las como bem ou mal feitas.

Quando Eneias chega a Cartago, no Livro I, da *Eneida*, encontra, no reino da Rainha Dido, pinturas que ilustravam o passado troiano:

Hoc primum in luco nova res oblata timorem leniit, hic primum Aeneas sperare salutem ausus, et adflictis melius confidere rebus. Namque sub ingenti lustrat dum singula templo, reginam opperiens, dum, quae fortuna sit urbi, artificumque manus inter se operumque laborem	450 455
miratur, videt Iliacas ex ordine pugnas, bellaque iam fama totum volgata per orbem, Atridas, Priamumque, et saevum ambobus Achillem. Constitit, et lacrimans, 'Quis iam locus' inquit 'Achate, quae regio in terris nostri non plena laboris?'	460
En Priamus! Sunt hic etiam sua praemia laudi; sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.	

“Pois quando, à espera da rainha, o templo
Nota peça por peça, quando o enlevam
De Cartago a fortuna, o gosto fino,
O artifício, o primor, acha em pintura
A fio as guerras d’Ílion, pelo orbe
Já soadas; o Atrida, o rei troiano,
E o terror de ambos sobressai Aquiles.
Para, e em lágrimas diz: ‘Que sítio ou clima
Cheio, Acates, não é dos nossos males?
Eis Príamo! o louvor tem cá seus prêmios,
Dói mágoa alheia, e remanesce o pranto.
Coragem! que em teu bem conspira a fama’.
Disse, e em vãos quadros se apascenta e as faces
Gemendo umedece em largo arroio.
Vê de Pérgamo em roda a hoste Graia
Do Frígio ardor fugir, fugir a Teucra
do instante carro do emplumado Aquiles.
Ai! perto a Reso por traição Tidides,
No primo sono, arrasa as névas tendas,
De carnagem cruento; e os acres brutos
Volve ao seu campo, sem gostado haverem
De Tróia os pastos, nem bebido o Xanto.
Triste! as armas perdendo, além, Troilo,
Que arrostou-se menino ao próprio Aquiles,

É dos corcéis tirado, e ressupino,
 Mas tendo os loros, do vazio carro
 Pende; (...)”¹⁹⁸
 [Assim se prolonga até o verso 521]

Chegando ao Lácio, também, as estátuas contavam a história do passado de Latino:

Tectum augustum, ingens, centum sublime columnis 170
 urbe fuit summa, Laurentis regia Pici,
 horrendum siluis et religione parentum.
 hic scepra accipere et primos attollere fascis
 regibus omen erat; hoc illis curia templum,
 hae sacris sedes epulis; hic ariete caeso 175
 perpetuis soliti patres considerare mensis.
 quin etiam ueterum effigies ex ordine auorum
 antiqua e cedro, Italusque paterque Sabinus
 uitisator curuam seruans sub imagine falcem, 180
 Saturnusque senex Ianique bifrontis imago
 uestibulo astabant, aliique ab origine reges,
 Martiaque ob patriam pugnando uulnera passi.
 multaque praeterea sacris in postibus arma,
 captiui pendent currus curuaeque secures 185
 et cristae capitum et portarum ingentia claustra
 spiculaque clipeique ereptaque rostra carinis.
 ipse Quirinali lituo paruaque sedebat
 succinctus trabea laeuaque ancile gerebat
 Picus, equum domitor, quem capta cupidine coniunx
 aurea percussum uirga uersumque uenenis 190
 fecit auem Circe sparsitque coloribus alas.
 Tali intus templo diuum patriaue Latinus
 sede sedens Teucros ad sese in tecta uocauit,
 atque haec ingressis placido prior edidit ore:
 'dicite, Dardanidae (neque enim nescimus et urbem 195
 et genus, auditique aduertitis aequore cursum),
 quid petitis? quae causa rates aut cuius egentis
 litus ad Ausonium tot per uada caerulea uexit?

“(...) O teto augusto,
 Desde o Laurente Pico, em cem colunas
 Sobranceiro e sublime, o sombreavam
 Selvas com pio horror sempre acatadas.
 Ali tomas primeiro o cetro e os fasces
 Por feliz tinham: cúria, templo, sala
 Do sacrificio, ao longo ali das mesas,
 Morto o carneiro, os padres se assentavam.
 Por ordem no vestíbulo as effigies.
 De antigo cedro, estavam dos maiores:
 Ítalo, o vinhateiro pai Sabino
 Tende embaixo o podão rei primevo
 No pátio marte prodigou seu sangue
 Em sacros postes muitas armas pendem,
 Chuças, machadas, elmos e cocares,
 Ingentes aldrabões, truncados rostos,
 Cativos coches, e broquéise alfanges.
 Com lítuo Quirinal e em trábea estreita,
 Pico, ancília na esquerda, éqüite ardido,

¹⁹⁸ *Eneida*. Livro I, vv.477-503

Lá pousava; a quem Circe malograda
 No amoroso apetite, com feitiços
 D'áurea varinha ao toque tornou ave
 E as asas lhe esmaltou. Nesse recinto
 Foi que Latino, os Teucros introdutos,
 Da sede régia plácidos lhes fala:
 'Dardânidas (a pátria, a origem vossa
 Cá não se ignora, a fama vos precede), (...)'¹⁹⁹

Essas duas passagens da *Eneida* estão presentes em capítulos considerados pelos estudiosos como o início de duas obras dentro de uma mesma obra²⁰⁰. Em outras palavras: a *Eneida*, segundo o autor, emula as obras homéricas *Odisseia* e *Ilíada*, e o livro I representa o início de uma “Odisseia” romana, que, até o livro VI, narra as peripécias e as viagens errantes de Eneias, na busca da terra prometida por Júpiter, e o livro VII, uma “Ilíada”, que narra, não a ira, mas a guerra travada com Turno, pelo piedoso Eneias, depois da chegada no Lácio. Por isso, podemos interpretar essa pintura na entrada de Trimalquião, como, também, uma introdução a uma epopeia, no caso, o banquete, ou, mais a fundo, como se a figura do anfitrião fosse tão importante quanto a história do povo troiano ou quanto a de um rei, como Latino, que merecesse a imortalização através das artes.

Algumas passagens, um pouco menos significativas para um leitor pouco conhecedor dos textos antigos, mas que também fazem uma alusão direta à *Eneida*. A primeira está no capítulo XXXIX, 3, no qual, sem o quê nem por quê, depois de pedir que apreciem o vinho e antes de começar a falar sobre literatura, Trimalquião insere a seguinte passagem presente no Livro II, verso 44, da *Eneida* “*sic notus Ulixes?*”. Trata-se do momento em que Eneias narra para a rainha Dido o temor de Laocoonte ao desejarem colocar o cavalo de madeira deixado pelos gregos para dentro das muralhas de Troia e serve, nesse contexto para tentar demonstrar a erudição do anfitrião.

Mais adiante encontramos outra passagem, de certa forma, como a anterior, utilizada na obra virgiliana na intenção de introduzir ou concluir um assunto de relevante importância, porém a paródia dá conta de distorcer essa relevância. No capítulo LXI, Nicerote diz a seguinte expressão: “*Haec ubi dicta dedit, talem fabulam exorsus est:*”, “*Logo que ditas estas coisas, começou tal história:*” para falar sobre sua história, no tempo em que era escravo.

Encontramos essa mesma expressão na *Eneida* diversas vezes, a primeira no livro I, verso 81, porém, não está completa: “*Haec ubi dicta, cavum conversa cuspide montem /*

¹⁹⁹ *Eneida*, VII, 170-197.

²⁰⁰ VASCONCELOS, 2001: 191.

impulit in latus”, “Disse; e um revés do conto a cava serra / a um lado impede”, quando Éolo responde que atenderá ao pedido de Juno e afundará as naus dos troianos. Da segunda passagem em diante a expressão já está completa e podemos encontrá-la no verso 790 do livro II, “*haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa uolentem / dicere deseruit, tenuisque recessit in auras*”, “nisto, o falar me corta, e às minhas lágrimas / se furta e se esvaece em tênues auras”, logo após a despedida de Creuza, sua esposa, que lhe faz uma projeção de como será concretizada sua missão. No livro VI, no verso 628, “*Haec ubi dicta dedit Phoebi longaeua sacerdos*”²⁰¹, “Depois a idosa Anfrísia: ‘Anda, acrescenta, / Acaba a empresa, a rota apressuremos”, a passagem está no meio de uma fala da profetiza de Febo, que narra as desventuras dos mortos e conduz Eneias a seu pai, Anquises para, novamente, profetizar sobre o futuro glorioso dos troianos. No livro VII, temos duas passagens nas quais encontramos a referida expressão. A primeira está no verso 323 “*Haec ubi dicta dedit, terras horrenda petiuit*”, “Vociferando horrenda baixa às terras”, quando Juno lamenta sua falta de poder em relação a Eneias e pede a Electo que envenene Turno contra o troiano, e no verso 471, “*haec ubi dicta dedit diuosque in uota uocauit*”, “mal que as ordens promulga e invoca os deuses”, quando Turno declara guerra contra os troianos.

No livro VIII, o verso 541 também traz essa expressão, logo após o som divino que anunciava o início da guerra: “*Haec ubi dicta dedit, solio se tollit ab alto / et primum Herculeis sopitas ignibus aras / excitat*”, “do sólio aqui se ergueu; sopitas aras / com teda Hércúlea esperta”. No livro X, no verso 633, encontramos Juno e Vênus se queixando com Júpiter, depois deste pedir a concórdia entre os deuses: “*Haec ubi dicta dedit, caelo se protinus alto / misit agens hiemem nimbo succincta per auras, / Iliacamque aciem et Laurentia castra petiuit*”, “Disse, e de lá dispara; de nevoeiros / Cingida, uma borrasca a prendê-la, / baixa entre o campo Ilíaco e Laurento”. Por fim, no livro XII, o último da obra, encontramos a expressão duas vezes: a primeira, novamente no verso 81, “*Haec ubi dicta dedit rapidusque in tecta recessit*”, “Disse, e parte; os frisões demanda”, diante, enfim, do duelo entre Eneias e Fauno. Ferido, Vênus cura suas feridas e o herói volta para o combate contra Fauno, é quando encontramos a última passagem na qual está presente a expressão estudada, verso 441 “*Haec ubi dicta dedit, portis sese extulit ingens / telum immane manu quatiens; simul agmine denso / Antheusque Mnestheusque ruunt, omnisque relictis / turba*

²⁰¹ Acreditamos ser interessante acrescentar, aqui, a tradução feita por Agostinho da Silva, na edição de 1999, “quando a profetiza do deus Febo acabou de falar ainda disse”, por ser mais literal e se aproximar mais à nossa tradução.

fluit castris”, “Disse, e hasta ingente balançando parte; / das portas após ele turba infinda, Anteu sai e Mnesteu; largando os valos flui por toda parte”.

Essa expressão utilizada por Nicerote serve para demonstrar como sua vida se assemelha a uma epopeia, porque, por vontade dos deuses “*quomodo dii uolunt*”, passou por inúmeras dificuldades e tormentos, mas conseguiu a glória, como os heróis das epopeias. Mais ainda, a utiliza com o mesmo propósito da segunda vez em que a encontramos na obra, no meio do poema dedicado à Guerra Civil, “*Haec ubi dicta dedit, dextrae coniungere dextram / conatus, rupto tellurem soluit hiatu*”, “Logo que ditas essas coisas, esforçando para unir [a mão] direita com a direita [dela] / pela abertura no chão, desuniu as partes com uma fenda”, de dar credibilidade à passagem assim como a épica era dotada de credibilidade e de seriedade. Na primeira, para utilizar-se dessa credibilidade para a veracidade do conto narrado a seguir – o homem que se transformara em lobisomem²⁰² – e na segunda para dar credibilidade ao texto épico que na qual se inseria.

No capítulo LXVIII, 4, um escravo começa a declamar um verso de Virgílio: “*Interea medium Aeneas iam classe tenebat*”, “Durante aquele tempo, Eneias já ocupava o centro com a armada”. Trata-se de uma citação, *ipsis litteris*, do início do livro V, da *Eneida*, dedicado aos jogos, quando Eneias deixa a amada Dido, abdicando de sua realização pessoal para seguir a vontade dos deuses e ir em busca da terra prometida para seu povo. Porém, o autor não reproduz toda a declamação e já introduz as observações de Encólpio – como já comentamos anteriormente, quando tratávamos do dialogismo – e mostra, apenas, a tentativa de demonstrar a erudição do escravo e a falta de seriedade com que tratavam a épica, naquele contexto.

O encontro de Eumolpo com Encólpio é bem significativo dentro da obra, pois marca a ruptura com o antigo companheiro Ascilto e o início de um novo companheirismo. Neste momento, diante dos quadros sobre a queda de Troia, na pinacoteca, se arrisca em uma narrativa sobre esse tema.

Trata-se, aqui, de uma recitação em versos sobre a queda de Troia e, por isso, nossa leitura se baseia na leitura do livro II da *Eneida*, quando Eneias narra à rainha Dido como os gregos conseguiram entrar nas muralhas protegidas pelo rei Príamo. A narrativa de Eumolpo é extremamente mais curta que a de Enéias e faz uma correlação apenas com um pouco mais de

²⁰² Essa passagem pode se referir à obra *Metamorfoses* de Ovídio, com o mito de Lycaon, que é transformado em alobo por Júpiter. Sobre essa passagem, cf. CAVALLO *et al.*, no capítulo “texto literário e texto folclórico”, em que trata sobre as *fabulae* presentes na cena do baquete de Trimalquião, dentre elas, da narrativa de folclore que envolve a história do lobisomem.

duas centenas de versos virgilianos, embora não mantenha a métrica²⁰³, por isso, transcreveremos aqui, apenas a narrativa de Eumolpo, seguida da tradução para análise:

[LXXXIX] Sed video te totum in illa haerere tabula, quae Troiae halosin²⁰⁴ ostendit.
Itaque conabor opus versibus pandere:

Iam decuma maestos inter ancipites metus
Phrygas²⁰⁵ obsidebat messis, et vatis fides
Calchantis atro dubia pendeat metu,
cum Delio profante²⁰⁶ ferro caesi vertices
Idae trahuntur, scissaque in molem cadunt
robora, minacem quae figurarent equum.
Aperitur ingens antrum et obducti specus,
qui castra caperent. Huc decenni proelio
irata virtus abditur, stipant graves
recessus Danaei et in voto latent.
O patria, pulsas mille credidimus rates
solumque bello liberum: hoc titulus fero
incisus, hoc ad fata compositus Sinon
firmabat et mendacium in damnum potens.
Iam turba portis libera ac bello carens
in vota properat. Fletibus manant genae,
mentisque pavidae gaudium lacrimas habet.
Quas metus abegit. Namque Neptuno sacer²⁰⁷
crinem solutus omne Laocoon replet
clamore vulgus. Mox reducta cuspide
uterum notavit, fata sed tardant manus,
ictusque resilit et dolis addit fidem.
Iterum tamen confirmat invalidam manum
altaque bipenni²⁰⁸ latera pertemptat. Fremit
captiva pubes intus, et dum murmurat,
roborea moles spirat alieno metu.
Ibat iuventus capta, dum Troiam capit,
bellumque totum fraude ducebat nova.
Ecce alia monstra: celsa qua Tenedos mare
dorso replevit, tumida consurgunt freta
undaque resultat scissa tranquillo minor,
qualis silenti nocte remorum sonus
longe refertur, cum premunt classes mare
pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus: angues orbibus geminis ferunt
ad saxa fluctus, tumida quorum pectora
rates ut altae lateribus spumas agunt.
Dat cauda sonitum, liberae ponto iubae
consentiunt luminibus, fulmineum iubar
incendit aequor sibilisque undae tremunt.
Stupere²⁰⁹ mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Lauconte²¹⁰. Quos repente tergoribus ligant

²⁰³ Quanto a composição métrica e linguística, Cf. Dissertação de mestrado de QUERIQUELLI, 2009: 129.

²⁰⁴ *Halosis, -is* (f).

²⁰⁵ *Phrygias*.

²⁰⁶ Participípio Presente

²⁰⁷ "*Sacer, acra, acrum*", no lugar de "*sacerdos*".

²⁰⁸ Dativo.

²⁰⁹ Assimilação da forma do *perfectum*.

²¹⁰ *Laocoon, -tis*.

angues corusci. Parvulas illi manus
 ad ora referunt, neuter auxilio sibi,
 uterque fratri; transtulit pietas vices
 morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
 Accumulat ecce liberum funus parens,
 infirmus auxiliator. Invadunt virum
 iam morte pasti membraque ad terram trahunt.
 Iacet sacerdos inter aras victima
 terramque plangit. Sic profanatis sacris
 peritura Troia perdidit primum deos.
 Iam plena Phoebe candidum extulerat iubar
 minora ducens astra radianti face,
 cum inter sepultos Priamidas nocte et mero
 Danai relaxant claustra et effundunt viros.
 Temptant in armis se duces, ceu ubi solet
 nodo remissus Thessali quadrupes iugi
 cervicem et altas quater²¹¹ ad excursum iubas.
 Gladios retractant, commovent orbes manu
 bellumque sumunt. Hic graves alius mero
 obruncat, et continuat in mortem ultimam
 somnos; ab aris alius accendit faces
 contraque Troas²¹² invocat Troiae sacra."

LXXXIX – Mas vejo você se deter totalmente naquele quadro, que mostra a tomada de Troia. Assim, me esforçarei para mostrar a obra em versos:

Já a décima colheita apoderava-se dos tristes frígios
 entre perigosos medos, e a fé duvidosa do vate
 Calcante pendia em terrível medo,
 quando declarando Délio, os cumes do Ida
 são arrastados com ferro imolado, e caem em massa
 os carvalhos cortados, que formavam o cavalo ameaçador.
 Revela-se um grande esconderijo e de bojos encobertos,
 que encerravam um acampamento. A este ponto, irritada por uma batalha de dez

anos,

a virtude se afasta, enchem as concavidades pesadas
 os dânaos escondem-se na oferenda.
 Oh pátria! Acreditamos [estarem] expulsas as mil embarcações
 e o solo livre da guerra: inscrição gravada naquele
 animal, isto, o inclinado aos destinos Sinão
 afirmava, e a poderosa intenção para [nossa] ruína.
 A multidão já livre das portas e carente pela guerra
 apressa-se para a oferenda. As faces estão banhadas de lágrimas,
 e a satisfação de espírito temeroso tem lágrimas.
 o medo as expeliu. Pois o sacerdote de Netuno,
 de cabelos soltos, Laocoonte, enche novamente toda a multidão
 com o clamor. Logo que brandida a lança
 marcou o ventre, mas os fatos retardam as mãos,
 e, ferido, volta, e acrescenta a fé aos enganos.
 Mais uma vez, contudo, confirma a mão debilitada
 e penetra a profunda lateral como cutelo. A multidão
 cativa lá dentro brame, e, enquanto murmura,
 a massa de madeira sopra com o estranho medo.
 A multidão de guerreiros encontrava-se cativa enquanto toma Troia,
 e conduzia toda a guerra com nova fraude.
 Eis outras maravilhas: onde o mar encheu a elevada Tênedo
 pela costa, braços de mar intumescidos levantam-se
 e uma onda menor pula cortada tranquilamente,

²¹¹ *Quatefacio, quatefacere.*

²¹² *Troianus* - troianos.

como o som dos remos na noite de silêncio
 se repercute de longe, quando os navios passam sobre o mar
 e o mar calmo geme com a batida da embarcação sobre ele.
 Olhamos para trás: as ondas arrastam serpentes com orbes duplas
 para as pedras, cujos peitos intumescidos,
 como grandes navios, empurram as espumas para os lados.
 A cauda dá um estrondo, as crinas livres [do] mar
 estão de acordo com as luzes, o brilho impetuoso
 torna brilhante toda a superfície plana e ondas tremem com os sibilos.
 As mentes [ficaram] entorpecidas. Os filhos de Laocoonte,
 sagrados, estavam com faixas e com ornamento frígio,
 como dois sinais. De repente, as agitadas serpentes os prendem
 pelas costas. Eles levavam as pequenas mãos para
 as bocas, nenhum dos dois como auxílio a si,
 cada um para o irmão; a piedade mudou as vicissitudes
 e a própria morte destruiu os infelizes com medo mútuo.
 Eis que o pai aumenta o funeral dos filhos,
 fraco auxiliador. Atacam o homem
 já nutridas pela morte e puxam os membros para a terra.
 O sacerdote [também] vítima jaz entre os altares
 e chora por terra. Assim, profanadas [as coisas] sagradas,
 Troia, que iria perecer, perdeu primeiramente os deuses.
 Febo, já pleno, ergueu a estrela radiante
 conduzindo os astros menores com facho luminoso²¹³,
 quando, entre os mortos de Príamo de noite e pelo vinho,
 os dânaos desapertam as trancas e revelam os homens.
 Os generais agitam-se nas armas, assim como quando costuma,
 o cavalo da Tessália, tranquilo pelo nó do jugo,
 sacudir a cabeça e as grandes crinas para a corrida.
 Pegam outra vez as espadas, agitam os escudos redondos na mão
 e infligem a guerra. Este²¹⁴ mata os pesados pelo
 vinho, e continua os sonos, na última morte;
 o outro acende tochas nos altares
 e invoca as coisas sagradas de Troia contra os troianos.

Tanto Eneias quanto Eumolpo começam suas narrativas com a edificação do cavalo de madeira, com os gregos escondidos na outra parte da praia, com a alegria dos troianos ao ver seu litoral livre dos gregos e a admiração em encontrar tão grande oferenda a Minerva como forma de remissão, mas Eumolpo não cita os conselhos de Cápis; apenas, como Eneias, mostra a desconfiança de Laocoonte, nem, ao menos, mostra o discurso do grego Sinon, pretensamente deixado por seus companheiros de guerra, que fala ao rei Príamo, os motivos da evasão grega, mas dá grande destaque ao ataque das serpentes a Laocoonte e seus filhos, como um possível castigo por sua desconfiança, e já descreve o cavalo dentro das muralhas. É interessante que só então, no verso 57, Eumolpo nomeia os gregos “*danai*”, como autores de toda a trama, e já os coloca matando os troianos.

²¹³ Ablativo singular em –i (2ª. Classe).

²¹⁴ Suprimimos o "alius".

No capítulo CVIII há um poema que evoca a épica. Além de estar em hexâmetro datílico²¹⁵, o que, por si só já remete ao gênero, menciona personagens típicas como Páris, “*Troius heros*” e Menelau, “*pignus Atridae*”, ou da tragédia, como Medeia, “*Medea*”.

CVIII - Quis furor, exclamat, pacem convertit in arma?
 Quid nostrae meruere²¹⁶ manus? Non Troius heros
 hac in classe vehit decepti pignus Atridae,
 nec Medea furens fraterno sanguine pugnat,
 sed contemptus amor vires habet. Ei mihi, fata
 hos inter fluctus quis raptis evocat armis?
 Cui non est mors una satis? Ne vincite pontum
 gurgitibusque feris alios immittite fluctus.

CVIII - Que furor, exclama, muda a paz em armas?
 Por que militaram nossas mãos? O herói troiano
 não transporta nesse navio a refém do enganado Atrida,
 nem Medeia furiosa luta com o sangue fraterno,
 mas o amor desdenhado tem forças. Ai de mim
 quem, entre essas ondas, chama os destinos com armas roubadas?
 Para quem uma só morte não é suficiente? Nem vençam o mar
 e nem lancem outras ondas nestas selvagens ondas.

Neste caso, Trifena evoca o gênero épico para demonstrar que naquele navio havia uma verdadeira guerra entre amantes traídos, da mesma forma como o marido traído, Menelau, busca lavar a honra contra Páris, por ter raptado Helena. Porém, ao comparar a querela entre esses amantes e a disputa amorosa que serviu como pretexto para guerra de Troia, o autor demonstra o rebaixamento que a imitação do gênero épico sofre na época.

Há ainda duas citações *ipsis litteris* de Virgílio – ambas do livro IV, o mais lírico de toda a obra e dedicado totalmente à rainha, e ambas se referindo a Dido –, nos capítulos CXI e CXII, em relação à Matrona de Éfeso. A primeira “*id cinerem aut manes credis curare sepultos?*”, “Você acredita cuidar daqueles restos mortais ou dos manes sepultados?” a diferença entre o verso petroniano e o virgiliano²¹⁷ consiste na mudança de caso na palavra “*Manes, ium*”, que no primeiro está no acusativo plural “*manes*” e, no segundo, no ablativo plural “*manis*”, mas, mesmo assim, têm o valor de aconselhamento para que as viúvas não se aniquilem juntamente com os maridos falecidos. A segunda mostra quando a Matrona de Éfeso, assim como Dido, quando, apaixonada pelo herói Eneias, “*placitone etiam pugnabis amori? / nec uenit in mentem quorum conederis aruis?*”, “Acaso você ainda combaterá com um amor desagradável? / Não vem à mente nos campos de quem você terminará?”, se divide entre resguardar o amor nutrido pelo esposo falecido e se entregar ao novo amor que está ao

²¹⁵ Sobre métrica, Cf. QUERIQUELLI, 2009: 214.

²¹⁶ Mereor = mereo.

²¹⁷ Verso 34.

seu alcance. A mesma dicotomia é vivida pela matrona, que, sofrendo pela perda do marido, deseja se entregar ao soldado.

Por fim, no capítulo CXXXII²¹⁸,

Haec ut iratus effudi,
Illa solo fixos oculos aversa tenebat,
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam lentae salices lassove papavera collo.

CXXXII - Posto que, irado, gritei estas palavras,
ele²¹⁹, afastado, tinha os olhos fixos no chão,
e não se move o rosto com o começo do discurso, mais
que os salgueiros tranquilos ou as papoulas de haste abaixada.

em aproximação ao livro VI, de Virgílio, nos versos 469-471:

illa solo fixos oculos auersa tenebat
nec magis incepto uultum sermone mouetur 470
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.

Ela aversa no chão pregava os olhos;
Nem mais seu rosto à prática se move
Que dura sílice ou Marpésia rocha²²⁰.

Destacamos que o último verso foi modificado por Encólpio, de “*quam si dura silex aut stet Marpesia cautes*” por “*quam lentae salices lassove papavera collo*”. Trata-se, na *Eneida*, de quando Eneias vê Dido no Inferno, após ter se matado com a partida do herói, profundamente triste por ter sido abandonada e possivelmente envergonhada por ter tirado sua vida. Nesse caso, há uma inversão completa de valores, pois a declamação de Encólpio é decorrente da sua perda de virilidade; são versos declamados diretamente ao membro, morto, através do “*illa*”, como uma parte do corpo, com alusão direta a Dido morta, fazendo uma completa banalização do gênero épico.

Deixamos de abarcar alguns “temas épicos”, como a origem deturpada do bronze de Corinto, feita por Trimalquião, e que podemos retomar com Plínio, o velho, mostrando a falta de conhecimento por parte do anfitrião, o longo poema sobre a guerra civil, entre outros, por entender ou que o trabalho ficaria demasiadamente longo, ou por não se tratar, propriamente, de uma intertextualidade com uma obra épica.

²¹⁸ Sobre a tradução e a caracterização métrica, como o verso sotádico, Cf. QUERIQUELLI, 2009: 125.

²¹⁹ Seria "ela", por se tratar de Dido e Encólpio "copiar" os versos sem modificação.

²²⁰ Odorico

Todas essas passagens mostram que em nenhum momento Virgílio é criticado ou sua obra é colocada à prova. Pelo contrário, é colocado como parâmetro para a emulação e esta, sim, é criticada, mostrando que faltava habilidade e competência aos poetas da época para fazê-lo. Somando essas passagens às anteriores referentes ao dialogismo, ou melhor, à busca de uma relação dialógica a qual não encontramos, nos dão parâmetros para mostrar que o poeta faz uma crítica contumaz ao estilo da época, que perdera sua qualidade em relação às épocas anteriores.

V – Conclusão

A obra de Petrônio se enquadraria na feição literária do Romance, por exemplo, pelo enredo de ficção e o tipo narrativo; também tem características da Sátira, por seu forte apelo crítico à literatura e à sociedade de sua época; assim como características do Mimo, pois imita pessoas que poderiam ser reais, nenhuma delas sendo mitificada, e caberia, certamente, a uma encenação²²¹; também poderia fazer parte do modelo da Sátira Menipeia, pois apresenta características do folclore carnavalesco, bem como comicidade, não exige a representação da realidade, mistura a prosa com os versos, e, por tudo isso, também apresenta características da Novela. Enfim, a obra de Petrônio vai muito além de todas essas generalizações, pois apresenta características inovadoras para sua época, mas nem por isso deixa de demonstrar uma forte crítica à literatura e um cunho moralizante.

Pesquisadores atuais²²² afirmam que a obra de Petrônio possui características da *Odisseia*, pela sua composição - o tamanho da obra, se estivesse completa, e a semelhança com o tema épico, como o castigo de Ulisses -; caso partes da obra não tivessem se perdido durante o tempo, ela teria a mesma extensão da *Priapeia*, já que Encólpio estaria fugindo da ira do deus Priapo, por conta da profanação de um templo em algum episódio presente na parte que se perdera. Acreditamos que essas influências possam, realmente, existir, e achamos melhor não entrarmos no âmbito da discussão de conjecturas, por ser um tema longo, e não caber, propriamente neste trabalho e, também, por preferir trabalhar apenas com o texto que chegou até nós.

Essas questões são levantadas por se tratar de uma obra que engloba tipos textuais distintos dentro de uma tradição literária que tinha o costume de imitar e retomar obras que "seriam dignas de imitação", dentro de uma composição relativamente fixa. Essa "retomada", no *Satyricon*, é feita de forma sutil, e só identificada por leitores conhecedores dos textos, capazes de fazerem ligações entre eles, demonstrando grande riqueza de intertextualidade.

Apesar de a paródia estar, inconfundivelmente, presente na obra, acreditamos que esta vai muito além daquela. Não se trata de uma pura e simples paródia, na qual o autor deseja que se repense o que foi dito no texto anterior; pelo contrário, mostra como a qualidade se perdera e coloca como parâmetro de beleza e excelência poetas como Homero, Virgílio e Horácio, mas deseja que o que é dito no próprio texto, através das deturpações, seja repensado em um âmbito maior, social e cultural da época em que se insere.

²²¹ A exemplo do que fez Fellini, com o filme *Satyricon*, de 1969.

²²² Como exemplo: AQUATI, 2008, 223-240.

Nesse sentido, a intertextualidade é utilizada como mais um recurso para a construção de uma sociedade decadente, e configuração e caracterização de cada personagem são feitas de modo a confundir o leitor a ponto de fazê-lo pensar se são personagens reais, com exagero de desempenho para distorcer a direta identificação, ou se são *personae* criadas pelo autor para causar impacto e levar à reflexão; por isso a dificuldade de pesquisadores atuais ao fazerem análises das possíveis intenções do autor. Não há personagem de boa índole na história, e todas elas se unem de forma a demonstrar, do início ao fim dos fragmentos remanescentes, uma voz que demonstra a insatisfação e a crítica a tudo e a todos, por isso a não ocorrência do dialogismo, conforme postulado por Bakhtin. Tanto os protagonistas, quanto as demais personagens, assumem uma postura e demonstram uma única visão de corrupção moral. Ou seja, todas as vozes estão presentes como uma forma de consolidar uma voz única e preponderante: a do autor.

Essa tentativa de enquadrá-lo em um gênero específico faz com que os pesquisadores neguem a crítica feita por Petrônio, que, a nosso ver, está presente, e busquem as pretensões do autor nas entrelinhas. Não que esta linha de pesquisa esteja equivocada, pois há inúmeras possibilidades dentro da obra, apenas não podemos deixar que essa interpretação nos coíba de ver também a simplicidade, o óbvio, em um texto tão complexo, dificilmente classificável nas teorias modernas.

Bibliografia

- ARISTÓFANES. *As vespas e as aves*. Trad. A. Lôbo Vilela. Lisboa: Edições Cosmos, 1945.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- _____. *Arte poética e arte retórica*. Trad. João Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.
- ASSUNÇÃO, T.; FLORES-JÚNIOR, O.; MARTINHO, M. *Ensaio de retórica antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini ET ALL. 5 ed. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1993.
- BICKEL, Ernst. *Historia de la literatura romana*. Madrid: Gredos, 1987.
- BIGNAMI, Ernest. *L'esame di letteratura latina: per la maturità classica, scientifica e magistrale*. Milano: Edizioni Bignami, 1971.
- BRAIT, Beth (org). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.
- _____. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. *Bakhtin, Conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- _____. *Bakhtin, Outros conceitos-chave*. 1ª. ed. 2. reimpr. São Paulo: Contexto, 2010.
- BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- CABAÑERO, José Guillén. *La sátira latina*. Madrid: Akal/Clasica, 1991.
- CARLO, A. Millares. *Historia de la literatura latina*. 4. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

- CARVALHO, Wandercy. *A sátira menipéia no contexto da revolução de abril: Alexandra Alpha, de José Cardoso Pires*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea. *O espaço literário da Roma antiga*. Vol. I. Trad. Daniel Carrara e Fernanda Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira romana*. Tese de Doutorado, Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1968.
- FAVERSANI, Fábio. *A pobreza no Satyricon, de Petrônio*. Ouro Preto: UFOP, 1999.
- FIORIN, José Luiz; BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. Ed. 2. reimpr. São Paulo: Edusp, 2011.
- HODGART, Matew. *La satira*. Lo tradujo al español Angel Guillén. Madrid: Guadarrama, 1969.
- KOCH, Ingedore; BENTES, Anna Cristina; CAVALCANTE, Mônica. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*. Tese de Doutorado. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- LUCANO. *Farsália: cantos de I a V*. Introdução, tradução e notas de Brunno V. G. Vieira. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOTTA, S. V. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- NETO, João Ângelo Oliva. *Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina*. Tradução do grego e do latim, ensaios introdutórios, notas, iconografia e índices. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Editora Unicamp, 2006.
- PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. 13ª reimpressão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. 6. ed. São Paulo: Formato, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. de J. Gunsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PETRÔNIO. *Satyricon libri*. Tradução e posfácio de Cláudio Aquati. Apresentação de Raymond Queneau. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. *Satyricon*. Tradução e posfácio de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.
- _____. *Satiricon*. Tradução Alex Martins. Prefácio Mário da Silva Brito. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- QUERIQUELLI, Luiz Henrique Milani. *Satyricon e tradução poética: traduções brasileiras perante sutilezas cruciais da poesia de Petrônio*. Dissertação de Mestrado. Santa Catarina: UFSC, 2009.
- QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituzione Oratoria*. Vol. 2. Roma: Zanichelli, s/d.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo diccionario latino-portuguez*. 7. ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, s/d.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SÊNECA. *Obras: consolação a minha mãe Hélvia; da tranquilidade da alma; Medéia; apocolokintosis*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.
- SUETÔNIO. *A vida dos doze Césares*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- VASCONCELOS, Paulo Sérgio de. *Efeitos de intertextualidade na Eneida de Virgílio*. São Paulo: FAPESP, 2001.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- _____. *Obras de Virgílio: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. Trad. Agostinho da Silva. 2 ed. Lisboa: Temas e Debates, 1999.
- VITORINO, Mônica Costa. *Juvenal, o satírico indignado*. Belo Horizonte: FALE, 2003.