

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Câmpus de Araraquara – SP

JASSYARA CONRADO LIRA DA FONSECA

**FIGURAS CARNAVALIZADAS NA “CENA
TRIMALCHIONIS”, DE
PETRÔNIO E EM *TRIMALCHIO*, DE F. SCOTT
FITZGERALD**

Araraquara

2017

JASSYARA CONRADO LIRA DA FONSECA

**FIGURAS CARNAVALIZADAS NA “CENA
TRIMALCHIONIS”, DE
PETRÔNIO E EM *TRIMALCHIO*, DE F. SCOTT
FITZGERALD**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Câmpus de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos

Bolsa: FAPESP

Araraquara

2017

Fonseca , Jassyara Conrado Lira da
Figuras carnavalizadas em Cena Trimalchionis, de
Petrônio e em Trimalchio, de F. Scott Fitzgerald /
Jassyara Conrado Lira da Fonseca - 2017
152 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) -
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Márcio Natalino Thamos

1. Petrônio. 2. Fitzgerald. 3. Literatura comparada .
4. Carnavalização . I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

JASSYARA CONRADO LIRA DA FONSECA

**FIGURAS CARNAVALIZADAS NA “CENA
TRIMALCHIONIS”, DE
PETRÔNIO E EM TRIMALCHIO, DE F. SCOTT
FITZGERALD**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Câmpus de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos

Bolsa: FAPESP

Membros componentes da banca examinadora:

Presidente e Orientador:

Prof. Dr. Márcio Thamos

UNESP/FCL/Araraquara

Membro Titular:

Prof^a. Dr^a. Maria Clara Bonetti Paro

UNESP/FCL/Araraquara

Membro Titular:

Prof. Dr. Cláudio Aquati

UNESP/FCL/IBILCE

Membro Titular:

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher

UNESP/IBILCE/São José do Rio Preto

Membro Titular:

Prof^a. Dr^a. Elaine Cristina Prado dos Santos

Mackenzie/São Paulo

Aos meus amados sobrinhos Luísa, Nina e Raul.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Suely, meu maior exemplo de fé e perseverança.

Aos meus irmãos, Janaína e Flávio, pelo apoio incondicional que só se justifica no amor fraterno, e pela rara e inabalável amizade.

Aos meus cunhados, Gerson e Carolina, por serem como irmãos.

Aos meus sobrinhos Luísa, Nina e Raul pelo amor e curiosidade que sempre renovam as minhas energias.

À minha família em Araraquara, Paiva-Martins, pela benção de tê-los em minha vida. E à Rose pelo cuidado carinhoso.

Aos primos e tios que me fazem ansiar pelas férias e feriados.

Aos amigos “clássicos” – Joana, Emerson, Lívia, Marco, Leandro, João Francisco e Carol – pela impagável companhia acadêmica e boêmia.

Aos amigos de sempre Michele, Ricardo, Beatriz e Juhan.

Aos professores da área de Latim, por expandiram a minha maneira de enxergar o mundo, em especial à professora/amiga Giovanna Longo.

Ao professor Ricardo Maria dos Santos (*in memoriam*) pelo entusiasmo aceite em participar desta pesquisa e pela breve, porém valiosa, colaboração.

Aos professores Maria Clara Bonetti Paro e Cláudio Aquati, que tendo participado da Banca de Qualificação, contribuíram de maneira inestimável para este trabalho.

Aos professores Álvaro Hattner e Elaine Cristina Prado dos Santos pela disponibilidade e disposição de lerem este trabalho e participarem desta banca.

FAPESP, nº 2013/14226-4, pelo financiamento que possibilitou a realização desta pesquisa.

Aos funcionários da biblioteca, seção de pós-graduação e, principalmente à Selma Chicareli, do escritório de pesquisa.

Por último, mas muito especialmente, ao meu querido orientador Márcio Thamos, pelo carinho e paciência com que vem me acompanhando desde o mestrado. Por ter aceitado trabalhar comigo sem me conhecer e continuar aceitando apesar disso.

After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places
The shouting and the crying
Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring over distant mountains
He who was living is now dead
We who were living are now dying

(T. S. Elliot)

RESUMO

Esta pesquisa desenvolve-se em torno da análise comparada das obras “*Cena Trimalchionis*” – ou “O Banquete de Trimalquião” – episódio inserido no *Satyricon*, de Petrônio (? -65d. C.) e *Trimalchio*, uma primeira versão da obra *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald (1896-1940). A aproximação dos textos é feita pelo narrador de *Trimalchio* que compara Gatsby a Trimalquião, e acentua-se no título dado à versão publicada em 2000, que declara o caráter intertextual da narrativa, que aqui será pensado com Julia Kristeva (1974). Partimos dessa relação para a observação de um tema comum às duas obras: o da *carnavalização*, desenvolvido por Bakhtin (1981;1986;1993). A partir da investigação de aspectos típicos do carnaval encontramos similaridades na composição de personagens e cenários e estudamos tal composição por meio de figuras que vemos repetidas na duas obras. Para o estudo dessas figuras nos valem da teoria semiótica da *figuratividade*, seguindo, principalmente, os preceitos de Bertrand (2003), apoiando-nos também nas análises de Fiorin (2014). A inovadora obra de Petrônio desafia os estudiosos na classificação de seu gênero, todavia é possível observar importantes características da sátira menipeia, o que ratifica o caráter carnavalizado da narrativa. O romance de Fitzgerald, inegavelmente autônomo, ganha um novo realce ao dialogar com o texto latino.

Palavras-chave: Fitzgerald – Petrônio – Intertextualidade – Carnavalização – Figuratividade.

ABSTRACT

This research develops around the comparative analysis of the piece “*Cena Trimalchionis*” – or “Trimalchio’s Feast”, episode inserted in Petronius’ (?-65d.C.) *Satyricon*; and *Trimalchio*, a first version of the novel *The Great Gatsby*, by F. Scott Fitzgerald (1896-1940). The parallel between the texts is made by the narrator of *Trimalchio* who compares Gatsby to Trimalchio, and is emphasized in the title given to the version published in 2000, which declares the intertextual character of the narrative, which will be thought here with Julia Kristeva (1974). We start from this relation for the observation of a theme common to both works: the one of carnivalization on literature, developed by Bakhtin (1981, 1986, 1993). From the investigation of typical aspects of carnival we find similarities in the composition of characters and scenarios and study this composition through figures that we see repeated in both works. For the study of these figures we use the semiotic theory of figurativity, following mainly the precepts of Bertrand (2003), also supporting this research in the analyzes of Fiorin (2014). The innovative work of Petronius challenges the scholars in the classification of its genre, however it is possible to observe important characteristics of the menippean satire, which confirms the carnivalized disposition of the narrative. Fitzgerald's novel, undoubtedly autonomous, gains a new accent when dialoguing with the Latin text.

Keywords: Fitzgerald – Petronio – Intertextuality – Carnivalization – Figurativity.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 APRESENTANDO <i>SATYRICON</i> E <i>TRIMALCHIO</i> | |
| O contexto histórico em <i>Satyricon</i> | 16 |
| O <i>Satyricon</i> e seu autor | 17 |
| O enredo do <i>Satyricon</i> | 20 |
| A representação da realidade em <i>Satyricon</i> | 22 |
| O discurso em <i>Satyricon</i> | 22 |
| Sobre a obra <i>Trimalchio</i> e o seu enredo | 26 |
| O contexto histórico em <i>Trimalchio</i> | 27 |
| F. Scott Fitzgerald e a Era do Jazz | 29 |
| A representação da realidade em <i>Trimalchio</i> | 33 |
| O estudo intertextual de <i>Cena Trimalchionis</i> e <i>Trimalchio</i> | 34 |
| 2 ASPECTOS FORMAIS | 34 |
| Questões de gênero: sátira menipeia | 37 |
| Questões de gênero: romance antigo | 41 |
| O gênero do <i>Satyricon</i> | 41 |
| O gênero de <i>Trimalchio</i> | 44 |
| Nick Carraway: o narrador de <i>Trimalchio</i> | 45 |
| Encópio: o narrador do <i>Satyricon</i> | 47 |
| Últimas considerações acerca dos aspectos formais | 50 |
| 3 <i>TRIMALCHIO</i> E “ <i>CENA TRIMALCHIONIS</i> ”: FUNDAMENTOS TEÓRICOS | 51 |
| Intertextualidade em <i>Trimalchio</i> e “ <i>Cena Trimalchionis</i> ” | 53 |
| Carnavalização em <i>Trimalchio</i> e “ <i>Cena Trimalchionis</i> ” | 54 |
| O carnaval, as festas e os banquetes | 56 |
| Figuratividade em <i>Trimalchio</i> e “ <i>Cena Trimalchionis</i> ” | 58 |
| 4 A CENA CARNAVALIZADA EM <i>TRIMALCHIO</i> E “ <i>CENA TRIMALCHIONIS</i> ” | 60 |
| Inversão de papéis | 64 |
| Reunião de pessoas de diferentes classes sociais | 65 |
| Embriaguez | 69 |
| Gluttonaria | 72 |
| Comportamento lascivo | 75 |
| 5 GATSBY E TRIMALQUIÃO: ANFITRIÕES NO CARNAVAL | 78 |
| Atributos carnavalizados | 85 |
| Inversão de papéis | 89 |
| Máscaras e fantasias | 89 |
| O palco carnavalizado | 95 |
| 6 A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM <i>TRIMALCHIO</i> E “ <i>CENA TRIMALCHIONIS</i> ” | 101 |
| Analisando as cenas | 111 |
| Considerações finais sobre a representação feminina nas obras | 122 |
| 7 FIGURAS COMUNS ÀS FESTAS DE GATSBY E TRIMALQUIÃO | 124 |
| Analisando as figuras expressas nas obras | 124 |

| | |
|--|-----|
| Cenas de banquete | 124 |
| Erudição | 127 |
| Figuras de ostentação e fartura | 129 |
| Figuras que simbolizam a inadequação | 132 |
| Entretenimento | 133 |
| Figuras fúnebres | 135 |
| Últimas considerações acerca das figuras | 137 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 141 |
| REFERÊNCIAS | 145 |

INTRODUÇÃO

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar etc. Neste diálogo o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com suas ações. Ele se põe todo na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da existência humana, no simpósio universal.

(Mikhail Bakhtin)

Em 1922, ao publicar *The Waste Land*¹, T. S. Elliot (1888-1965) faz uma citação do *Satyricon* em epígrafe. Esse acontecimento isolado acabou tendo uma grande projeção entre os intelectuais seus contemporâneos, porque, mais tarde no mesmo ano, a obra latina foi censurada pela *Society of Suppression of Vice*², e seu editor, Tom Smith, levado a julgamento. Nesse momento, Fitzgerald já havia publicado seu primeiro romance – *This Side of Paradise* (1920)³ –, no qual faz uma pequena menção ao autor do século I, quando coloca a personagem principal, Amory Blaine, lendo o *Satyricon*, de Petrônio (? -65 d. C.). É provável que a censura sofrida por Smith (amigo de Fitzgerald) tenha incitado sua curiosidade, levando-o a ler a obra na íntegra, e que, em especial, o episódio “*Cena Trimalchionis*”⁴ tenha influenciado a criação de seu romance mais conhecido e aclamado.

Esse primeiro contato com a obra antiga inspirou o escritor americano na criação de sua personagem mais emblemática: Jay Gatsby. O protagonista de *The Great Gatsby* (1925) assemelha-se a Trimalquião: um novo-rico excêntrico e anfitrião de fartos banquetes. Ainda que Gatsby não seja tão excêntrico quanto Trimalquião, ele também é muito rico e apresenta-se como anfitrião de festas espetaculares. A semelhança entre as personagens é indicada por Nick Carraway, narrador de *The Great Gatsby*, que no sétimo capítulo, compara os dois anfitriões. Essa pista deixada por ele permite um trabalho de análise intertextual que pode comprovar que as semelhanças encontradas nas narrativas vão muito além da comparação entre seus protagonistas. Tal correspondência é revelada nos capítulos que integram este trabalho.

Para esta tese de doutoramento, escolheu-se utilizar a publicação intitulada *Trimalchio*, lançada no ano 2000 pela editora da Universidade de Oxford. Cujo texto trata-se, basicamente,

¹ *A Terra Devastada*.

² Uma instituição norte-americana, já extinta, dedicada a supervisionar a moralidade pública (NABUCO, 1967).

³ *Este lado do Paraíso*.

⁴ “*O Banquete de Trimalquião*”.

do mesmo da edição de 1925, porém conta com diferenças relevantes para esta pesquisa – principalmente nos capítulos VI e VII, que descrevem cenas de festas mais marcadamente carnavalizadas do que as expostas em *The Great Gatsby*. A edição atende, postumamente, a uma vontade do autor, que intencionava nomear seu romance inspirado na personagem do *Satyricon*, de Petrônio. Nosso interesse por *Trimalchio* dá-se, em primeiro lugar, pela evidência do intertexto com a obra antiga e também por seu caráter de ineditismo para o público brasileiro. De maneira geral, a obra *Trimalchio* tem também uma projeção bastante limitada no cenário internacional.

A obra *Satyricon* e sua autoria são rodeadas de incertezas e especulações; no entanto, nos valem das palavras de Conte (1999) para lançar alguma luz sobre a questão petroniana:

Few masterpieces of world literature are so shadowy as this: the author of the Satyricon is uncertain, as are the date of composition, the title and the meaning of the title, the original extent of the work, and its plot, not to mention less concrete but important matters such as the literary genre to which it belongs and the reasons why this work, which is unusual in so many regards, was conceived and published. The artistic greatness of the work – the sole feature that does not appear controversial – only heightens our curiosity. Still, not all aspects of the work are equally uncertain. For the problems of attribution and dating [...] fully satisfactory solution exists. In regard to other matters, we would do well to keep constantly in mind the extent to which our knowledge and the hypotheses we base upon it are limited and partial. (CONTE, 1999, p.454)⁵

Ainda sobre a obra petroniana, contamos com as palavras de Raymond Queneau; prefaciando a edição aqui utilizada (2008), ele dá destaque ao lugar ocupado pelo autor na literatura universal: “De todos os escritores da Antiguidade, não há nenhum mais ‘moderno’ que Petrônio. Ele poderia entrar, e com o pé direito, na literatura contemporânea, e seria tomado como um de nós.” (p.7).

Já as informações acerca de Fitzgerald são mais acessíveis e precisas:

Fitzgerald brilhou em seu tempo no Café Society, pela dupla razão de ter fama literária e de ser homem belo e elegante. Foi um satirista do meio em que ingressou, mas foi talvez sobretudo um deslumbrado pela exteriorização de alegria desse meio e seu artificialismo. No agitado viver social ao qual dedicou

⁵ Poucas obras-primas da literatura universal têm a origem tão obscura como esta: o autor do *Satyricon* é incerto, assim como a data de composição, o título e o significado do título, a extensão original do trabalho e seu enredo, para não mencionar menos concretas, mas importantes questões como o gênero literário ao qual ele pertence e as razões por que esta obra, que é incomum em tantos aspectos, foi concebida e publicada. A grandeza artística do trabalho – a única característica que não parece controversa – só aumenta a nossa curiosidade. Ainda assim, nem todos os aspectos da obra são igualmente incertos. Para os problemas de atribuição e data [...] uma solução totalmente satisfatória existe. Em relação a outros assuntos, faríamos bem em manter sempre em mente na medida em que nosso conhecimento e as hipóteses em que nos baseamos são limitadas e parciais.

o seu tempo e seu talento, Fitzgerald tinha presos o coração e as ambições.
(NABUCO, 1967, p.150)

O autor é considerado um dos grandes nomes da ficção norte-americana, pois teve uma genial capacidade de observar o seu tempo e utilizar as crônicas do cotidiano, transformando-as em material para sua prosa. Fitzgerald não apenas marcou sua época, como também a transcendeu, deixando cinco romances e duas coletâneas de contos que oferecem ao leitor uma escrita ao mesmo tempo precisa e sensível, de descrições muitas vezes poéticas, diálogos engenhosos e cenas que sintetizam o sentimento de uma geração.

Nossa pesquisa parte da evidente relação intertextual entre as obras *Trimalchio* (a primeira versão de *The Great Gatsby*) e o episódio “*Cena Trimalchionis*” (parte integrante do *Satyricon*) e utiliza principalmente, nesse sentido, a teoria de Kristeva para a intertextualidade. A partir dessa relação, observamos a atmosfera carnavalizada tanto nas festas presentes em ambas as narrativas quanto na caracterização das personagens, segundo os preceitos de Mikhail Bakhtin para o carnaval⁶ na literatura. Pensamos o carnaval como um processo comum às narrativas e representado por meio de figuras que também se correspondem nas obras. Os textos são apresentados no original – latim e inglês –, sendo que as traduções de *Trimalchio* são de nossa autoria, e as do texto latino, de Cláudio Aquati (2008). As traduções de citações de teóricos e estudiosos, em língua estrangeira, também são de nossa autoria.

O tema de maior destaque deste trabalho é o do carnaval, pois ele permite relacionar diversos aspectos apresentados por Petronio na *Cena* e que foram transformados em material literário e retrato de sua contemporaneidade por Fitzgerald. Bakhtin (1981) afirma que o espetáculo carnavalesco não se restringe aos palcos teatrais, mas ultrapassa as fronteiras da vida e da arte. Ele diz ser o carnaval a própria vida, porém com elementos de representação. Na verdade, segundo o autor, o carnaval ignora toda a distinção entre espectadores e atores. Vivendo a experiência do carnaval, os espectadores não podem escapar; visto a inexistência de barreiras espaciais, só lhes resta viver o carnaval enquanto este durar. E vivem seguindo as suas leis, ou seja, as leis da liberdade. Aqueles que vivem nessa atmosfera podem experimentar, na plenitude, um mundo autônomo e momentaneamente às avessas. As características desse

⁶ Bakhtin teoriza sobre o *carnaval* na literatura em seu livro *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981), bem como em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1993).

mundo permitem o estabelecimento de um percurso que une esses dois autores tão afastados pelas barreiras do tempo.

Dada a importância do tema mencionado, o carnaval permeia os demais capítulos desta tese. A divisão em capítulos procura agrupar por temas em que os textos são analisados em paralelo. Após a introdução, o segundo capítulo começa com uma contextualização das narrativas, apresentando informações mais detalhadas sobre os autores, suas épocas, suas obras e como a realidade é representada em cada uma delas. O terceiro capítulo atende às questões formais das obras, aos gêneros literários que as permeiam e à importância dos narradores nas duas histórias. Em seguida, dedica-se uma seção às teorias essenciais para esta pesquisa, apresentando-as inicialmente para embasar os capítulos subsequentes.

O quinto capítulo é dedicado à festa carnalizada e aos aspectos do carnaval que mais importam para esta pesquisa, aqueles em que foi possível encontrar correspondências entre os textos. As personagens também são estudadas sob a luz da carnalização, principalmente aquelas que protagonizam as narrativas, visto que são personificações do carnaval na maneira como invertem seus papéis e transformam suas realidades. Os anfitriões – que primeiro evidenciam a possibilidade de análise intertextual –, por extrapolarem as semelhanças anunciadas pelo narrador de Fitzgerald, receberam especial atenção. As personagens femininas partilham um capítulo, no qual observam-se a caracterização delas e as relações desenvolvidas com as personagens masculinas em toda a trama, dedicando-se também um capítulo a esta comparação.

Por fim, unimos a teoria da carnalização de Bakhtin à da figuratividade⁷, desenvolvida pelos estudos semióticos, a fim de revelar como as semelhanças entre as narrativas extrapolam a similaridade entre os protagonistas. Os cenários e as personagens são caracterizados de maneira carnalizada e, para isso, os autores utilizam-se de *figuras* muito semelhantes. Até mesmo a abordagem de temas como a morte e a ostentação é revelada por meio de figuras equivalentes.

No excerto bakhtiniano com que esta sessão se inicia, o teórico afirma que a vida é dialógica por natureza e que assim também é a arte. O que foi intencionado mostrar neste trabalho é como o diálogo estabelecido por Fitzgerald com Petrólio resultou em uma obra requintada e empolgante e o quanto a leitura desses textos, que facilmente se faz de maneira

⁷ Para tratar do tema de figuras contamos, principalmente, com os estudos de Bertrand, em *Caminhos da Semiótica Literária* (2003) e de Fiorin, em *Elementos da Análise do Discurso* (2014).

desvinculada, ganha quando postos lado a lado. O leitor que identifica a relação intertextual que Fitzgerald estabelece com Petrónio jamais lerá *O Grande Gatsby* – neste específico caso, *Trimalchio* – da mesma forma, ao mesmo tempo em que as luzes da modernidade incidem sobre a obra de Petrónio e lhe conferem um brilho singular.

1. APRESENTANDO SATYRICON E TRIMALCHIO

*If literature is important to history, it is not because it serves as a social document or as a footnote to political or intellectual history, but primarily because it is a culmination, a genuine means of realizing the major issues of its time.*⁸

(Frederick J. Hoffman)

Quando F. Scott Fitzgerald (1896-1940) trabalhava no rascunho de seu romance *The Great Gatsby*, cogitou chamá-lo *Trimalchio* ou *Trimalchio in West Egg*, em uma referência direta à personagem do *Satyricon* de Petrônio (? -65d. C.). Esta pesquisa analisa a relação intertextual existente entre a obra do escritor moderno e o texto latino. Para tanto, escolhemos o romance *Trimalchio*⁹ (2000), publicado quase sessenta anos após a morte do autor, como resultado de um desejo pessoal de seus editores, que se justificam no prefácio do livro afirmando que a nova versão possibilita leituras diferentes das promovidas por *The Great Gatsby*. O interesse para esta pesquisa em *Trimalchio* desperta-se inicialmente pelo título, que permite uma relação imediata com o célebre episódio “*Cena Trimalchionis*”, presente na obra *Satyricon* de Petrônio.

O próprio autor de *Trimalchio* comentou a importância da língua e literatura latina em sua formação:

One time in sophomore year at Princeton, Dean West got up and rolled out the great lines of Horace. And I knew in my heart that I had missed something by being a poor Latin scholar, like a blessed evening with a lovely girl. It was a great human experience I had rejected through laziness, through having sown no painful seed. (BRUCCOLI, 1994, p. 53)¹⁰

A citação acima transcreve trechos de uma carta de Fitzgerald à Gertrude Stein – mentora da geração literária a qual Fitzgerald pertenceu. O lamento do autor por sua inabilidade com a língua latina indica o interesse dele pela respectiva literatura. *Trimalchio* é a

⁸ Se a literatura é importante para a história, não é porque ela serve como um documento social, ou como uma nota de rodapé da história política ou intelectual, mas principalmente porque ela é uma culminação, um verdadeiro meio de se perceber as principais questões de seu tempo.

⁹ Como o objeto de estudo desta pesquisa foca-se na obra de 2000, o título *The Great Gatsby* não será utilizado, mas sim, *Trimalchio*. Exceto quando se tratar especificamente da publicação de 1925.

¹⁰ Uma vez no segundo ano em Princeton, o reitor West se levantou e recitou uns versos de Horácio. E eu sabia, em meu coração, que eu tinha perdido alguma coisa por ser um lamentável aluno de latim, como uma noite encantada com uma garota adorável. Foi uma grande experiência humana que eu rejeitei, por preguiça, por não ter semeado a dolorosa semente.

materialização desse interesse, a homenagem final que o autor moderno dedicou à cultura clássica, que influenciou tantos autores e não cansa de impressionar àqueles que se dispõem a (re)descobrir a potência e o vigor dessa cultura.

Para analisar tal relação intertextual existente entre as duas narrativas, acreditamos ser necessário iniciar este estudo pela contextualização das obras e seus autores. Algumas informações importantes sobre dados de cultura e contexto histórico, em que se inserem os textos que constituem o *corpus* desta pesquisa, ganham importância quando a comparação entre os textos efetivamente começa. Portanto, este capítulo conta com a apresentação de um pano de fundo e algumas relevantes referências sobre Fitzgerald e Petronio. No entanto, não intencionamos apresentar um estudo profundo sobre os momentos históricos, mas apenas referências que contextualizem esta pesquisa.

O contexto histórico em *Satyricon*

A narrativa de Petronio nos chegou fragmentada, as dimensões da obra são desconhecidas, assim como determinadas características da identidade do autor também nos chegam de maneira imprecisa (BECK, 1957; SCHEMELING, 2011; KÖNTES, 2013). A estrutura do *Satyricon* contém aspectos ainda enigmáticos para seus estudiosos. No entanto, esse fato não impede de situá-lo em um período histórico: o principado de Nero¹¹. Trata-se de um romance de viagem que narra as peripécias vividas pelas personagens Encólpio, Gitão, Ascilto e Eumolpo, de cujas andanças é possível apreender algumas informações sobre um período histórico que funciona como pano de fundo à obra.

O episódio que integra o *corpus* deste trabalho – *Cena Trimalchionis* – permite uma observação mais precisa de um cenário e tempo mais bem acabados, por tratar-se de um dos capítulos melhor preservados. Como afirma Bakhtin no excerto apresentado a seguir:

The image of Trimalchio's Feast and the way it is described serve to bring out the distinguishing features of the era: that is, we have to some extent a temporal whole that encompasses and unifies the separate episodes of everyday life. (BAKHTIN, 1996, p.129)¹²

¹¹ Nero Claudius Germanicus, aclamado pelos petrorianos, recebeu do Senado os poderes imperiais aos dezessete anos. Os maus instintos do novo César se revelaram através da perseguição de todos os que podiam fazer sombra à sua autoridade despótica: Britannicus, seu irmão; Agripina, sua mãe; Otávia, sua esposa; Burrus e Sêneca, seus colaboradores. (GIORDANI, 2012, p.81).

¹² A imagem do “Banquete de Trimalquião” e a maneira como ele está descrito servem para trazer à tona os traços distintivos da época: isto é, temos, em certa medida, um todo temporal que engloba e unifica os episódios separados da vida cotidiana.

De acordo com teóricos que se dedicaram à questão petroniana, as partes restantes do *Satyricon* – especialmente a *Cena* – servem para mensurar a dimensão da obra, do quanto foi perdido dela. Alguns teóricos como Hägg (1991) e Anderson (2003) estimam algo em torno de quinhentas páginas. Ainda assim, por meio dos fragmentos restantes, é possível inferir características de uma época. Muito embora para uma obra como *Satyricon*, de caráter fragmentário e de cujo autor pouco se conhece, torne-se difícil criar um panorama histórico sem entrar em especulações e sem se deparar com divergências entre a crítica, contamos com estudos anteriores que nos permitem mensurar um momento histórico e uma personalidade para esse autor obscuro. Estudos como, por exemplo, o de Aquati (1997), que afirma que:

[...]Petrônio pertenceu à alta sociedade de sua época. Sua diferença para com a maior parte dos outros autores consistia na aversão que tinha ele àquelas ideias filosóficas favoritas do tempo – estóicas – moralizantes, que desenhavam as vantagens de uma consciência melhor. Todavia, um estudo, ainda que ligeiro como este, acerca da ambiência de sua época, mostra que sua obra não estava isolada, nem o procurava ser, embora buscasse sempre a maior originalidade, e que refletia aqueles mesmos conceitos fundamentais, a mesma vida espiritual, mas abordados pelo avesso: por meio de sua arte representou a natureza da sociedade depravada que via desenvolver-se – parecia aperceber o fim próximo da dinastia Júlio-claudiana? – presa inerte da loucura e do prazer, com suas aberrações, depravações, inércia, maldade. Petrônio comprouve-se em contemplar os ridículos aspectos daquele mundo corrompido, que refutava o mundo ideado dos filósofos, e que parecia triunfar nos últimos anos de Nero, à sombra daquele príncipe extravagante, megalômano, perverso, dissoluto, traiçoeiro. (AQUATI, 1997, p.70)

É possível elaborar um pano de fundo por meio das características que a própria narrativa nos fornece. Pelas palavras do narrador, conhecemos algumas das personagens e seus hábitos à mesa. O protagonista do episódio “*Cena Trimalchionis*” também nos permite amear informações sobre o panorama econômico e social, visto ser um ex-escravo enriquecido, cujos negócios giram em torno do comércio e do acúmulo de propriedades. Sobre essa classe social – a dos libertos – temos a seguinte informação:

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

Trimalquião tenta provar seu valor e justificar seu papel na sociedade exibindo-se como um anfitrião requintado, proprietário de uma enorme riqueza, que ele faz questão de ostentar. No entanto, a maioria de seus convidados eram libertos como ele, ainda que a riqueza dele superasse a de qualquer outro comensal. Trimalquião, sua esposa Fortunata e seus convidados representam personagens fictícias que podem, facilmente, ser relacionados a pessoas reais inseridas em determinado momento histórico. Sobre as personagens em o *Satyricon* e a classe que representam, Andreau (1992) afirma:

O *Satyricon* revela-nos um grupo de libertos que se dedicam a vários ofícios urbanos: Próculo é agente funerário, Esquião é adeleiro, Fileros é advogado e Habinnas é marmorista. Entre estes artesãos e profissionais reina Trimalquião, infinitamente mais rico do que eles, segundo os dados fornecidos pelo autor, e que, após a morte do seu senhor, teve acesso a atividades próprias de uma categoria social elevada: primeiro, o comércio e os negócios, depois, a gestão de seu patrimônio. Em Trimalquião tudo evoca a aristocracia, salvo o seu nascimento, a sua vulgaridade, o seu mau gosto, os seus direitos políticos e as pessoas com quem convive. (ANDREAU, 1992, p.159)

Sobre outros indícios históricos em “*Cena Trimalchionis*”, temos também:

[...] *the accounts of Trimalchio's business certainly contain humorous exaggeration such as his "homegrown" citrons and pepper. However, caricature demands verisimilitude; exaggeration presupposes a basis of credible fact. If Hermeros says that Trimalchio's estates in the proverbial phrase, stretch as far as hawks can fly (qua milui uolant), very large estates in private hands must have been familiar to the reader; when it is stated that hardly ten percent of Trimalchio's slaves know their master by sight, an abundance of slave labor must be part of the contemporary background. In other words, when we strip Hermero's exaggeration of Trimalchio's wealth and the burlesque "newsletter" of his accountant of their humorous parts, there remains a substratum that reflects contemporary economic conditions.* (SCHNUR, 1959, p. 793)¹³

É por meio da narrativa petroniana que podemos compreender de que tipo de ambiente se trata e relacioná-la a um momento histórico que abarque características semelhantes. Estudiosos do autor vêm seguindo as pistas deixadas por ele em seu texto para o

¹³ [...] as descrições dos negócios de Trimalquião certamente contêm exagero humorístico, como o cultivo caseiro de cidras e pimentas. No entanto, caricaturas exigem verossimilhança; o exagero pressupõe uma base de fato credível. Se Hermerote diz que as propriedades de Trimalquião, proverbialmente, se estendem até onde os falcões podem voar (*qua milui uolant*), o conceito de grandes propriedades em mãos privadas deve ser familiar ao leitor; quando se afirma que nem mesmo dez por cento dos escravos de Trimalquião conhecem o seu mestre de vista, uma abundância de trabalho escravo deve fazer parte do conhecimento contemporâneo. Em outras palavras, quando se tiram as partes cômicas do exagero de Hermerote a respeito da riqueza de Trimalquião e do "boletim" burlesco do seu contador, continua a haver um substrato que reflete as condições econômicas contemporâneas.

estabelecimento de um pano de fundo. Mas não é difícil relacionar as personagens com algo que “reconhecemos” de histórico na narrativa, porque a criação de Petrônio é bastante verossímil, ainda que não necessariamente condicionada a um momento histórico. O importante para uma leitura moderna, e mais para uma leitura comparada, é assimilar o ambiente em que personagens e situações se inserem. Entender, principalmente, as semelhanças existentes entre a sociedade representada na *Cena* e naquela que Fitzgerald retratou, visto que as duas sociedades são estratificadas e tal separação em classes importa para as narrativas. No entanto, há comparações impossíveis de serem estabelecidas entre os textos, devido ao iminente risco de anacronismos, que perpassa uma análise comparada de obras tão afastadas no tempo.

O *Satyricon* e seu autor

Schemeling (2011) afirma que a figura histórica que conhecemos como Petrônio é uma criação derivada das descrições de Tácito. Parece que o apelo que a obra recebeu ao longo dos anos, deriva, em parte, desse caráter obscuro sobre a origem, a autoria e a própria extensão da obra. Moura (1996) aponta para o fato de que: “a única peça que liga todos os fragmentos é a presença das mesmas personagens centrais, figuras desenraizadas, nômades que não se ligam profundamente a nenhum dos espaços que percorrem” (p. 44). Ainda assim, é possível identificar também uma linha cronológica e espacial que permite ao leitor situar a obra em determinado período.

A própria autoria de *Satyricon* já foi bastante contestada; no entanto hoje parece haver um consenso, entre os estudiosos que se dedicam à questão petroniana, de que a obra tenha mesmo sido escrita por Petrônio. Um registro histórico utilizado para a confirmação desse dado apresenta-se nos *Anais* de Tácito¹⁴. Tácito relata que Petrônio serviu como procônsul na Bitínia,

¹⁴ [Ann. 16. 18-19] Ele passava o dia dormindo e destinava a noite aos deveres da sociedade e aos prazeres. Enquanto uns com diligência faziam a reputação, Petrônio conseguira a fama pela indolência. Não era um devasso ou um dissipador, como aqueles que esbanjavam seus bens, mas um amante do mais requintado luxo. Em todos os seus atos e em tudo o que dizia, havia uma simplicidade que tanto mais agradava, quanto mais aparentava mais abandono e negligência de si mesmo. Todavia, quando procônsul da Bitínia e depois como cônsul, mostrara energia e capacidade em seus deveres. Mais tarde, voltando aos vícios ou imitação dos vícios, foi admitido como um dos poucos íntimos de César. Fora o árbitro da elegância, porquanto Nero só achava elegante ou distinto o que era por ele aprovado. Isso excitava a inveja de Tigelino contra o seu êmulo, mais provecto na ciência dos prazeres. Então o este seu rival dirige-se à crueldade de Nero, diante do qual cediam as outras paixões, reprovando em Petrônio sua amizade a Cevino. Tinha já antes corrompido um escravo para fazer a delação e tirara a Petrônio os meios de defender-se, lançando nas prisões quase todos os de sua casa. [...] Nem mesmo no seu testamento, como se dava com a maior parte dos que morriam, adulou Nero ou Tigelino ou qualquer outro dos poderosos do momento. Sob os nomes de devassos e de mulheres perdidas, descreveu com todos os pormenores e com requinte de cada desregramento, as depravações do imperador e depois de imprimir o seu sinete, enviou a Nero.

onde era um hábil administrador, depois voltou para Roma e entrou nos círculos íntimos de Nero, obtendo o posto de *arbiter elengantiae*. Sobre a questão petroniana e o *Satyricon*, temos as seguintes afirmações:

Due to its fragmentary state it is difficult to judge how much of the Satyricon is missing. In ancient times it was divided into books. Unfortunately, there is not enough evidence to find out where a new book starts or ends in the extant text. Instead, modern editions divide the text into chapters and paragraphs. (KÖNTGES, 2013, p. XXI-II)¹⁵

It is clear that the portrait owes much to Tacitus' art, yet to many readers of the Satyricon the resemblances to the atmosphere of the novel have seemed too close to be coincidence. Open-mindedness, a sharp critical eye, disillusion, a sense of mystery, not to mention, of course, an aristocratic literary culture, are all qualities that the author of the Satyricon must have possessed to a high degree, just as Tacitus' Petronius did. This master of literary parody might very well have carried out his own death in the manner of parody. (CONTE, 1999, p.455)¹⁶

Ainda que haja controvérsias e aspectos enigmáticos sobre Petrônio e sua obra, é possível classificar o *Satyricon* como uma obra literária essencial, que retrata um contexto da vida na Roma antiga e na qual Petrônio quebrou paradigmas literários, com a confluência de gêneros e diferentes temas, fixando as bases do romance moderno. O episódio que integra o nosso *corpus* – *Cena Trimalchionis* – é o mais longo dos fragmentos que compõem a obra *Satyricon*. Da história como um todo, provêm imagens de uma cidade em decadência e, do episódio em especial, cenas de orgias, depravações e muita ostentação. Importa observar que a narrativa de Petrônio incorpora, na apresentação dos diversos espaços percorridos pelos aventureiros, personagens e costumes diversos que garantem a construção de um rico mosaico de histórias que se intercalam e se relacionam.

¹⁵ Devido ao seu estado fragmentário, é difícil avaliar quanto do *Satyricon* está faltando. Nos tempos antigos, a obra foi dividida em livros. Infelizmente, não há provas suficientes para descobrir onde um novo livro inicia ou termina no texto remanescente. Ao invés disso, as edições modernas dividem o texto em capítulos e parágrafos.

¹⁶ É claro que este retrato [de Petrônio] deve muito à arte de Tácito, mas para muitos leitores do *Satyricon* as semelhanças com a atmosfera do romance pareceram muito próximas para serem apenas coincidência. A lucidez, o olhar crítico, a desilusão, o sentido de mistério, para não mencionar, evidentemente, uma cultura literária aristocrática, são todas qualidades que o autor do *Satyricon* deve possuir em alto grau, assim como Petrônio de Tácito possuía. Este mestre da paródia literária poderia muito bem ter realizado sua própria morte na forma de paródia.

O enredo do *Satyricon*

O que resta do *Satyricon* são alguns trechos dos livros XIV, XV e XVI de uma obra supostamente grande cujo início e fim se perderam. O caráter fragmentário da obra não nos impede de seguir a narrativa, como afirma Cardoso: “Embora conheçamos a história a partir de um determinado ponto, é possível acompanhar relativamente bem o fio condutor do enredo.” (2013, p. 126) Para compreender melhor a inserção do episódio na narrativa petroniana, é importante conhecer, brevemente, a jornada das personagens até o momento em que se dá o banquete: os episódios do *Satyricon* apresentam-nos uma história divertida vivida por três jovens – Encólpio, Ascilto e Gitão – e o velho poeta, Eumolpo, que transitam por localidades da Europa meridional. A narrativa de *Satyricon* retrata o caminho repleto de peripécias dos aventureiros que se encontram com outras personagens cômicas com quem vivem novas aventuras ou de quem escutam histórias envolventes. Eles chegam a uma hospedaria onde Encólpio encontra seu amante Gitão, que lhe revela também ter sido atacado por Ascilto. O caminho segue cheio de incidentes inusitados, até encontrarem Quartila, sacerdotisa de Priapo, que os conduz a casa dela, um verdadeiro antro de libertinagem. Os aventureiros escapam, não sem antes passarem por várias situações cômicas e constrangedoras, dirigindo-se a um albergue. No dia seguinte, eles vão ao banquete de Trimalquião. A descrição do episódio “(...) ocupa mais de cinquenta capítulos e pode ser considerada como verdadeira sátira de costumes da época.” (CARDOSO, 2013, p.127)

A representação da realidade em *Satyricon*

Logo que acaba a *Cena*, no episódio “A caminho de Crotona¹⁷”, temos um índice geográfico importante:

[Sat. 116. 1-3] Hoc peracto libenter officio destinatum carpimos iter, ac momento temporis in montem sudantes conscendimus, ex quo haud procul impositum arce sublimi oppidum cernimos. Nec quid esset sciebamus errantes, donec a ulico quodam Cotrona esse cognouimus, urbem antiquissimam et aliquando Italiae primam. Cum deinde diligentius exploraremus qui homines inhabitarent nobile solum, quodue genus negotiationis praecipue probarent post attritas bellis frequentibus opes:

Cumprimos nosso dever de boa vontade para em seguida tomar o rumo que havíamos traçado. Algum tempo depois, suando chegamos ao alto de um monte, de onde tomamos conhecimento de uma cidade localizada a pouca

¹⁷ O título do episódio apresenta-se na tradução utilizada nesta tese (AQUATI, 2008) não integrando, dessa forma, o texto original.

distância, no cume de uma elevação. Estávamos tão perdidos que não sabíamos que cidade era aquela, até que recebemos de um agricultor – a informação de que se tratava de Crotona, cidade muito antiga e que já fora a principal da Itália. Logo em seguida, sem rodeios, nós o interrogamos acerca de que tipo de homem habitava aquele solo insigne, ou que tipo principal de negócios exerciam depois que escassearam os recursos em decorrência de guerras frequentes. (PETRÔNIO, 2008, 165)

Sobre a descrição feita por Encólpio ao avistar a cidade, Azevedo propõe:

Neste quadro tenebroso, debuxado ao vivo não quis Petrónio, em verdade, evocar tanto a cidade de Crotona, de que se avizinhavam Encólpio e Gitão, – esses dois cavalheiros de indústria, de seu romance, quanto a própria capital do império. A Roma dos Césares, tão decaída de sua ancianidade gloriosa, não é senão esta cidade retratada por Petrónio, pintor de costumes, e de que, conhecendo-a, como ninguém, dotado do poder de dissecção moral, deu, em dois rasgos de mestre, o quadro verdadeiro, de cujos horrores não se assustava o seu espírito penetrante e cético a um tempo. A tela traz por baixo o título de Crotona, mas é de Roma a pintura fiel. (AZEVEDO, 1962, p.23)

Para Azevedo, a descrição de Petrónio comprova suas habilidades de retratista de uma cidade e de uma realidade que tão bem conheceu e que agora vê sendo destruída. A capacidade crítica do autor do *Satyricon* permite ao leitor conhecer um cenário de decadência e lassidão, e mesmo que chame a essa terra Crotona, está na verdade retratando a capital do império. Nesse aspecto, Petrónio e Fitzgerald se assemelham muito, pois os dois autores constroem suas histórias em cenários de decadência, e o espírito que ronda as personagens apresentadas nas narrativas é parecido: incerteza sobre o futuro e valorização dos bens materiais.

O *Satyricon* é uma obra muito relevante para se estudar e conhecer a Antiguidade romana (GRANT, 1987). A literatura inclusive serve de suporte para apuração da história e na construção de um imaginário coletivo acerca da época. O interesse principal deste trabalho encontra-se na investigação de figuras criadas na construção de estereótipos carnalizados. Conte (1999) afirma que a idealização desses estereótipos parte da realidade:

The author has a lively interest in the mentality of the various social classes and, at least in the section describing Trimalchio's feast, in their everyday language. Clearly, realism is found in many other types of Roman literature, in satire, in mime, epigram, and sometimes comedy. Satire in fact provides us with a helpful contrast. The realism in satire generally attaches to quite precise social types – the parasite, the rich fool, the woman who makes a show of virtue – and these types are all seen through moralizing lens. The satiric poet looks at them from the point of view of his ideal. There is continual moral commentary, even if it is often implicit, and the reader is always in a position to form his own judgment upon these realities. It makes little difference

whether the tone is one of aggressive indignation or pursuit of inner balance.
(CONTE, 1999, p.462-463)¹⁸

A seguir, a citação de Schnur corrobora as palavras de Conte:

Throughout his work, the Arbiter of Good Taste takes as his target the newly amassed wealth, the crude manners, the uncouth and vulgar speech of the liberti. And here we must note the basic fact that the satirist and the moralist invariably aim their shafts at phenomena that are new and contemporary.
(SCHNUR, 1959, p. 791)¹⁹

Se é difícil afirmar que “*Cena Trimalchionis*” representa costumes e falares reais, podemos, ao menos, enxergar o episódio e a obra em sua totalidade como um retrato verossímil da realidade romana do século I, se pensarmos em figuras que compõem o imaginário coletivo sobre o assunto. Há alguns indícios de que a obra esteja mesmo ambientada no século I. As maiores evidências apresentam-se por meio da fala das personagens: a linguagem em *Satyricon* vem sendo utilizada como registro do latim falado na Antiguidade, principalmente a apresentada na “*Cena Trimalchionis*”. Nesse episódio, também podemos inferir um pouco a respeito do sistema político: há uma menção feita por um escravo sobre eleições municipais. Em outros episódios da obra, há a nomeação de personagens (Apeles, Menécrates, Petraités) a partir de gladiadores famosos daquele tempo. Estudiosos também confirmam a datação do *Satyricon* a partir de paralelos com grafitos de Pompeia. (AQUATI, 1997)

Outra forma de comprovar o tempo em que se situa a obra pode ser feita a partir de referências literárias. Não há referências a poetas posteriores a Horácio e Virgílio. Também há semelhanças com a obra *Apocoloncitose*, de Sêneca, que também serve de registro de sátira menipeia. E por fim, pode-se observar que o episódio “A Matrona de Éfeso” traça um paralelo com Fedro (AQUATI, 1997). Essas referências literárias, se não nos permitem datar pontualmente a obra, ao menos delimitam um intervalo de tempo provável para sua criação.

¹⁸ O autor tem um vívido interesse pela mentalidade das várias classes sociais e, ao menos na seção em que descreve O Banquete de Trimalquião, utiliza linguagem coloquial. Claramente, o realismo é encontrado em outras manifestações da literatura romana, na sátira, no mimo, no epigrama e às vezes na comédia. A sátira na verdade nos proporciona um contraste útil. O realismo na sátira geralmente se apega aos tipos sociais bastante marcados – o parasita, o rico bobo, a mulher que faz da virtude um espetáculo – e esses tipos são vistos através de uma lente moralizadora. O poeta satírico analisa-os do ponto de vista do seu ideal. Há um comentário moral contínuo, mesmo que muitas vezes seja implícito, e o leitor está sempre na posição para formar seu próprio juízo sobre essas realidades. Faz pouca diferença se o tom é de agressiva indignação ou de busca de equilíbrio interior.

¹⁹ Ao longo de sua obra, o Árbitro da Elegância toma como alvo a riqueza recém-acumulada, as maneiras grosseiras, o discurso rude e vulgar dos *liberti*. E aqui devemos notar o fato básico de que o satírico e o moralista, invariavelmente, miram fenômenos que são novos e contemporâneos.

Alguns autores trataram da representação da realidade em *Satyricon*, entre os quais encontramos:

The reader recognizes the paradigm, but Petronius goes outside or beyond this familiarity to shock the reader with reality. Events in the real world unlike those in myth do not have a predestined end and can legitimately be employed to surprise the reader of the novel. Like the reader of the modern novel, the reader of the Satyricon receives new and unexpected events. (SCHMELING, 1991, p 364)²⁰

I have already mentioned the skill of Petronius in reproducing local color. But since the treatment is intensely realistic, while we have a true picture of a certain class, the romance of Petronius gives us a one-sided view of contemporaneous society, just as realistic novel of the same type today. (ABBOT, 1899, p. 440)²¹

[...] Excelente pintor dos costumes populares, Petrônio apanha e reproduz a vida antiga, com tanta fidelidade e tão de perto, que o seu romance parece uma janela aberta para a vida de Roma, nos seus mais íntimos aspectos. A arte quase pictural, com que, em quadros cheios de colorido e movimento, recria a atmosfera e sacode de vida o ambiente e as figuras, alia-se a uma observação psicológica, rica em malícias sutis e profundas, de que o autor de *Satíricon* guarda segredo entre os latinos. (AZEVEDO, 1962, p.66)

Os autores parecem concordar sobre a importância de Petrônio para a apreciação de uma realidade sobre a época em que escreveu. Talvez os leitores modernos pudessem chocar-se com os vícios e costumes revelados pelo autor, visto que, em sua criação, ele aproxima esse retrato da bizarria. O que podemos afirmar é que em sua obra o autor do *Satyricon* expõe diferentes personagens, inseridos em categorias sociais diversas, e cria, com isso, um ambiente diversificado e burlesco. Mas, de acordo com Azevedo (1962), ele vai além de retratar essa “cor local” ao apresentar em maior profundidade a psicologia de algumas dessas personagens. Importa observar quanto o autor se aproxima do que um escritor realista moderno faz em suas obras, criando, dessa maneira, uma narrativa que derruba as barreiras do tempo, conquistando leitores de épocas variadas e influenciando a produção de outros autores. E assim, mais uma vez, é possível comparar Fitzgerald ao autor antigo, visto que os dois se assemelham ao criar um quadro de seu tempo, colorindo-o com as cores típicas de suas épocas.

²⁰ O leitor reconhece o paradigma, mas Petrônio vai para fora ou além dessa familiaridade para chocar o leitor com a realidade. Eventos no mundo real, ao contrário daqueles no mito, não têm um fim predestinado e podem legitimamente ser empregados para surpreender o leitor do romance. Assim como o leitor dos romances modernos, o leitor do *Satyricon* recebe eventos novos e inesperados.

²¹ Já mencionei a habilidade de Petrônio na reprodução da cor local. Mas, já que o tratamento é intensamente realista, enquanto temos uma imagem real de uma certa classe, o romance de Petrônio nos dá uma visão unilateral da sociedade contemporânea, tão realista quanto um romance do mesmo tipo hoje.

O discurso em *Satyricon*

Há um certo consenso entre os estudiosos de Petrônio que se dedicaram mais especificamente ao discurso apresentado na obra sobre o fato de o *Satyricon* ser uma fonte (e uma das únicas) para apreciação do que seria o latim falado nas diferentes categorias da sociedade romana. Ao colocar na mesma mesa diferentes personagens (escravos, libertos e pessoas que nasceram livres), Petrônio, além de retratar os diferentes costumes, apresenta também diferentes falares. De acordo com Bianchet, tais características são mais facilmente observáveis na *Cena*:

O número bastante expressivo de vocábulos utilizados com o gênero alterado, todos concentrados no episódio da *Cena*, deixa transparecer a preocupação de Petrônio em caracterizar seus personagens através de níveis de fala variados. A alteração do gênero é, pois, um recurso de que dispõe o autor para atingir esse fim, marcando claramente que a inconsciência e a ilogicidade da divisão tripartida da categoria de gênero em masculino, feminino e neutro se refletem na fala da *plebs* romana representada pelos participantes da *Cena Trimalchionis*. (BIANCHET, 2004, p.302)

A autora apresenta em seu estudo (2004) exemplos dessas alterações de gêneros utilizadas por Petrônio como marcas dos diferentes discursos. Abbot (1907) também trata dessas variações, creditando as divergências à composição das personagens. Já que há a estratificação social e a representação de profissões diversas, Petrônio utiliza-se da linguagem para marcar a heterogeneidade encontrada na narrativa, mais especificamente na *Cena*:

Eumolpus was of course a professional man of letters; Encolpius is characterized as a Scholasticus, and remarks Ascyllus et tu litteras scis et ego, so that the writer represents them as men whose training would enable them to speak good Latin, Trimalchio and his freedman friends make up the other group. (ABBOT, 1907, p. 46)²²

Para Abbot, o grupo do narrador Encólpio difere do grupo representado por Trimalquião e seus amigos libertos. Durante toda a narração do banquete feita por Encólpio, temos a demarcação da opinião do narrador sobre os hábitos do anfitrião e de seus convidados. Encólpio critica Trimalquião pelos seus excessos, pelos seus costumes e pelas escolhas de cardápio e entretenimento apresentados durante os festejos. O narrador deixa clara a existência de uma

²² Eumolpo era, naturalmente, um homem das letras; Encólpio é caracterizado como um *Scholasticus* (10), e cita Ascílto *et tu litteras scis et ego* (10), de modo que o escritor os representa como homens cuja formação lhes permitiria falar um latim adequado; Trimalchio e seus amigos libertos compõem o outro grupo.

diferença palpável entre o seu grupo e aquele representado pelo protagonista do episódio. De acordo com Abbot, essas diferenças também são observáveis por meio do discurso das personagens.

Ainda sobre o discurso apresentado na *Cena*, Bianchet afirma:

Credita-se a maior importância dada ao *Satyricon* como fonte para o estudo do latim vulgar para o fato de que Petrônio apresente elementos bastante característicos do latim falado, principalmente na seção denominada *Cena Trimalchionis* (capítulos 27 a 78), onde se encontram discursos de personagens de várias camadas sociais inferiores, escravos e libertos, que conservavam o tom coloquial e despreocupado da fala cotidiana (Hofmann, 1958, p.6). Adamik (1990, p.1) afirma que o emprego consciente de formas vulgares no *Satyricon*, como um recurso para caracterizar o latim vulgar falado por ex-escravos, demonstra que Petrônio era bem versado nas “artes da linguagem”, especialmente a retórica, e que conhecia as normas do latim escrito, das quais seu texto apropriadamente se desviava. Similarmente, Codõner (1990, p.57) identifica na *Cena Trimalchionis* um uso consciente de diferentes níveis de linguagem: popular para Trimalquião e seus convivas, coloquial culto para os protagonistas do *Satyricon* e linguagem própria para criações em verso, utilizadas nos poemas inseridos na *Cena*. (BIANCHET, 2004, p.291)

Segundo a autora, a importância do episódio “*Cena Trimalchionis*” como fonte de estudo do latim vulgar deve-se ao fato de haver uma mistura de diferentes pessoas num mesmo ambiente. Como exemplo podemos citar o fato de termos como protagonista um liberto caricaturado, mostrando por meio de seus gestos e de seu discurso, os equívocos de uma sofisticação forjada. Além de Trimalquião, o episódio dá projeção a outros libertos e aos escravos da casa. Petrônio diferencia-se de outros autores antigos, conferindo ao *Satyricon* um sabor especial por utilizar-se também da linguagem das personagens na composição verossímil do retrato de sua contemporaneidade.

Sobre a obra *Trimalchio* e seu enredo

No ano 2000, a editora da Universidade de Cambridge, de posse dos manuscritos de Fitzgerald, na pessoa de James L. W. West III, lançou uma publicação intitulada *Trimalchio*. O texto é anterior a *The Great Gatsby* e apresenta-se de forma diferente, principalmente nos capítulos VI e VII. Como este trabalho de doutoramento interessa-se, particularmente, pela relação intertextual existente entre a obra norte-americana e a latina, o texto utilizado para a

pesquisa é a publicação de 2000, que não conta com tradução em língua portuguesa. A escolha foi feita em razão do título, que não deixa dúvidas sobre o caráter intertextual da narrativa. No entanto, deve-se também ao fato de *Trimalchio* apresentar algumas diferenças com a obra *The Great Gatsby* presentes nas cenas das festas na casa do protagonista. Como este estudo se interessa pela criação de uma atmosfera carnavalesca, as cenas mais longas e menos editadas de *Trimalchio* servem melhor à comparação.

Entre as diferenças observadas nas duas edições do texto de Fitzgerald, destaca-se a caracterização da personagem que narra a história. Nick Carraway é apresentado em *Trimalchio* de maneira um pouco diferente do que é em *The Great Gatsby*. O narrador em *Trimalchio* domina mais a história, sendo, porém, uma personagem menos simpática ao leitor do que no texto de 1925. Outra importante diferença se dá no baile organizado por Gatsby em homenagem à Daisy: em *Trimalchio*, o baile revela um caráter bem mais teatral do que na versão popularizada, fato que corrobora as análises das figuras carnavalizadas que desenvolvemos a seguir e aproxima ainda mais o escritor moderno do antigo. A obra que se transformou na mais conhecida do autor é tida como uma obra-prima de revisão, e Fitzgerald certamente alterou bastante o texto em busca de uma versão mais acabada e elegante. No entanto, *Trimalchio* é uma valiosa fonte para o estudo sobre o autor, e isso justifica a publicação tardia e, de certa forma, independente, de *The Great Gatsby*. Para nossa proposta de investigação intertextual, essa versão se tornou fundamental.

Sobre as diferenças entre as obras *The Great Gatsby* (1925) e *Trimalchio*, seguem-se as palavras do editor da versão utilizada nesta pesquisa:

Reading F. Scott Fitzgerald's Trimalchio, an early and complete version of The Great Gatsby, is like listening to well-known musical composition, but played in a different key and with an alternate bridge passage. A theme that one usually hears in the middle movement is now heard in the last. Familiar leitmotifs play through the work but appear at unexpected moments. Several favorite passages are missing, but new combinations and sequences, recognizably from the hand of the composer, are present. To the knowledgeable listener it is like hearing the same work and yet a different work. (WEST, 2000, p. xiii)²³

²³ Ler *Trimalchio*, de F. Scott Fitzgerald, uma versão mais nova e completa de *The Great Gatsby*, é como ouvir uma música conhecida, mas tocada com uma nota diferente ou com alguma passagem alternada. Um tema que normalmente se ouve no meio, aparece aqui no final. Pequenos motivos familiares estão ausentes, mas novas combinações e sequências, reconhecíveis como do autor, estão presentes. Para um ouvinte bem informado é a mesma composição, ainda que diferente.

Para facilitar a leitura do texto que compõe o *corpus* desta tese apresentaremos, brevemente, o enredo de *Trimalchio*: Jay Gatsby, protagonista da história, desde a infância apresenta mostras de insatisfação com a condição social em que nasceu; pretende, por isso, reescrever seu destino. Ao ingressar no exército, conhece Daisy Fay, uma moça rica e refinada, e apaixona-se por ela e por tudo o que ela representa. O uniforme de Gatsby e as aventuras que viveu distraem Daisy, momentaneamente, de sua condição social. Mas ao ver seu amado partir para guerra, Daisy, sem perspectivas em relação a esse romance, decide se casar com um rico herdeiro de Chicago, Tom Buchanan. Ao saber do casamento de Daisy, Gatsby volta-se ao seu sonho de enriquecimento, acreditando que assim retomaria o passado e a afeição da antiga namorada. Eles se reencontram cinco anos depois, e quem narra a história é Nick Carraway – primo de Daisy e vizinho de Gatsby. Nick relaciona-se, de alguma maneira, com todas as personagens envolvidas na trama, fato que lhe garante livre acesso aos espaços e que o mantém como espectador de toda a ação.

O contexto histórico em *Trimalchio*

Assim como Petrônio, F. Scott Fitzgerald cria com seu livro *Trimalchio* – e em outras de suas obras – uma fonte para observação e entendimento de sua época. Ele utiliza-se, como um cronista, de fatos e nomes históricos para criação e inspiração de sua literatura. Os anos de 1920 nos Estados Unidos não configuram apenas o contexto histórico que ambienta a narrativa de Jay Gatsby; mais do que isso, são o momento da escritura do romance. E o autor americano utilizou-se exaustivamente da “cor local” na composição de sua obra literária.

A década de 1920 começa com o presidente Warren G. Harding tentando restabelecer a normalidade na nação, que assistiu a reformas feitas pelos presidentes anteriores, e a Guerra agiu como um entrave sobre tais reformas:

Ever since Theodore Roosevelt's years in the White House, The American people had been experiencing far-reaching changes in their way of life. Progressive reforms, which reached a climax in Wilson's first administration, had altered political, economic, and social patterns of living in the United States. When entrance in the First World War put a halt to such reforms, the nation was challenged to fight for the lofty goals of world peace and democracy. By the time the war was over, most Americans had had their fill of reforms and crusades. "Normalcy" was president Harding's prescription

for the emotional letdown that Americans felt after World War I. (WADE & WILDER, 1966, p.645)²⁴

Além de causar um atraso político, a guerra mudou a mentalidade da sociedade americana, ocasionando drásticas transformações, não apenas na política ou na economia, mas mudanças avassaladoras na sociedade e nos costumes. As citações apresentadas a seguir trazem perspectivas de historiadores a cerca do assunto:

The 1920's were also a decade of social change. Such developments as the automobile, the airplane, motion pictures and radio strikingly altered American life. New standard of behavior, new fashions of dress, and new forms of entertainment developed during the so-called "jazz age". But the growing emphasis on the material things drew criticism from a number of writers and artists. (WADE & WILDER, 1966, p.647)²⁵

A História das décadas de 1920 e 1930 é um estudo de contrastes em muitos aspectos. Depois da derrota da agenda progressista, os anos 1920 viram a retomada do crescimento econômico e a retomada do conservadorismo na sociedade, nas políticas e na cultura. Nessa “nova era” as grandes corporações recuperaram a economia com a ajuda dos governos que, abruptamente, abandonaram reformas, marginalizaram movimentos sociais e instituíram novas restrições contra trabalhadores, mulheres, negros e imigrantes. Porém, a economia robusta acendeu a esperança da população de compartilhar dos novos padrões de consumo, lazer e cultura de massa. (PURDY, 2011, p. 197)

E é inserida nessa fase robusta da economia que se constrói a personagem que protagoniza *Trimalchio*. Jay Gatsby personifica as transformações que caracterizam o “sonho americano”, as esperanças de enriquecimento daqueles que não nasceram ricos. As fortunas compostas pelo “dinheiro novo” evocam fantasias em milhares de jovens que veem oportunidades reais de ascensão social. Como confirma Blair na citação a seguir:

Rapazes pobres, mas dotados de capacidade, iniciativa e fibra, como o personagem de Fitzgerald (*The Great Gatsby*, 1925) acumulavam fortuna rapidamente e a esbanjavam na tentativa de concretizar os sonhos de sua juventude; aliás, a novela de Fitzgerald é um brilhante retrato do

²⁴ Desde os anos de Theodore Roosevelt na Casa Branca, o povo americano tinha vivenciado mudanças profundas em seu modo de vida. Reformas progressistas, que atingiram seu clímax na primeira administração de Wilson, tinham alterado os padrões políticos, econômicos e sociais da vida nos Estados Unidos. Quando a entrada na Primeira Guerra Mundial pôs fim a tais reformas, a nação foi desafiada a lutar pelos objetivos elevados da paz mundial e da democracia. No momento em que a guerra acabou, a maioria dos americanos já estava farta de reformas e cruzadas. "Normalidade" foi a receita do presidente Harding para a decepção emocional que os americanos sentiram depois da Primeira Guerra Mundial.

²⁵ A década de 1920 também foi uma década de mudança social. Novidades como o automóvel, o avião, filmes e rádio notavelmente alteraram a vida norte-americana. Diferentes padrões de comportamento, novas modas para se vestir e novas formas de entretenimento se desenvolveram durante a chamada "era do jazz". Mas a ênfase crescente em coisas materiais atraiu críticas de vários escritores e artistas.

superficialismo e da corrupção imperantes nessa fabulosa era. (BLAIR, 1967, p.207)

Nick Carraway parece não entender de onde vem a fortuna do protagonista. Tanto ele quanto as outras personagens da história especulam como tão grande patrimônio pode ser acumulado em tão pouco tempo. A informação que temos, que deve ser filtrada, afinal, trata-se da opinião de outras personagens, é a de que Jay Gatsby é um contrabandista. Ainda que isso seja apenas indicado no texto, a história dos Estados Unidos ajuda a confirmar essa hipótese, visto que a Lei Seca, que perdurou por mais de dez anos, contribuiu na criação de muitas fortunas no país à época. Sobre a Lei Seca, temos a informação de Link:

A lei seca, obviamente, não foi o resultado de um súbito impulso ou de uma atitude histérica, originada pela guerra. Pelo contrário, foi um importante componente do moderno movimento de reforma e demonstrou, melhor do que qualquer outro aspecto desse movimento, a ingênua fé progressista na eficácia da legislação para se realizarem transformações sociais fundamentais. (LINK, 1965, p.505)

Como a leitura de *Trimalchio* – assim como a de outros autores da época, tais como Hemingway e Faulkner – comprova, a Lei Seca não afastou a sociedade americana do álcool, e sim, fomentou o comércio e consumo ilegais. A seguir apresentamos cenas de *Trimalchio* que mostram as personagens, em diferentes cenários, consumindo bebidas alcoólicas. As cenas são apresentadas na seguinte sequência: o jantar oferecido por Tom e Daisy Buchanan a Nick Carraway, no primeiro capítulo, do qual participam, além dos anfitriões, Jordan Baker (amiga e conterrânea de Daisy) e Nick Carraway (primo de Daisy, vizinho de Gatsby e narrador da história) (1); a pequena reunião oferecida por Tom e Myrtle no apartamento que aquele mantinha para suas aventuras extraconjugais, nesta cena, temos o discurso de Nick relatando a reunião da qual tomou parte e na qual embebedou-se (2) e a terceira cena retrata o bar armado na mansão de Gatsby a fim de atender a seus sedentos convidados (3).

(1) “No thanks,” said Miss Baker to the four cocktails just in from the pantry. “I’m absolutely in training.”

Her host looked at her incredulously.

“You are!” He took down his drink as if it were a drop in the bottom of the glass. (FITZGERALD, 2000, p. 12)

– Não, obrigada – disse a senhorita Baker para os coquetéis recém chegados da cozinha. – Estou em treino absoluto.

Seu anfitrião olhou para ela de forma incrédula.

– Está? – Ele tomou sua bebida como se houvesse apenas uma gota no fundo do copo.

(2)[...] *Meanwhile Tom brought out a bottle of whiskey from a locked bureau door.*

I have been drunk just twice in my life and the second time was that afternoon, so everything that happened has a dim hazy cast over it although until after eight o'clock the apartment was full of cheerful sun. (FITZGERALD, 2000, p.26)

Enquanto isso, Tom trouxe uma garrafa de uísque de um armário trancado.

Eu me embeguei apenas duas vezes na vida e a segunda vez foi naquela tarde, então tudo o que aconteceu teve uma névoa escura, ainda que, mesmo depois das oito horas, o apartamento estivesse repleto da luz do sol.

(3 [...]) *In the main hall a bar with a real brass rail was set up, and stocked with gins and liquors and with cordials so long forgotten that most of his female guests were too young to recognize their names.* (FITZGERALD, 2000, p. 33)

No salão principal foi armado um bar com uma barra de bronze e estocado com gins e outras bebidas; e com coquetéis tão antigos que a maioria das moças convidadas não reconhecia.

A obra de Fitzgerald pode ser lida como uma crítica social da geração na qual o escritor se insere, tendo o autor vivido os anos de 1920 intensamente e testemunhado a dissolução moral e espiritual da “geração perdida”. Maurer (2000) trata da matéria considerada por Fitzgerald, especialmente em *Trimalchio*:

In The Great Gatsby, Fitzgerald offers up commentary on a variety of themes – justice, power, greed, betrayal, the American dream and so on. Of all the themes, perhaps none is more well developed than that of social stratification. The Great Gatsby is regarded as a brilliant piece of social commentary, offering a vivid peak into American life in the 1920s. Fitzgerald carefully sets up his novel into distinct groups but, in the end, each group has its own problems to contend with, leaving a powerful reminder of what a precarious place the world really is. By creating distinct social classes – old money, new money, and no money – Fitzgerald sends strong messages about the elitism running throughout every strata of society. (MAURER, 2000, p.76)²⁶

²⁶ Em *O Grande Gatsby*, Fitzgerald oferece comentários sobre uma variedade de temas – justiça, poder, ambição, traição, o sonho americano, e assim por diante. De todos os temas, talvez nenhum seja mais bem desenvolvido do que o da estratificação social. *O Grande Gatsby* é tido como uma brilhante peça de comentário social, oferecendo um vívido vislumbre da vida americana na década de 1920. Fitzgerald cuidadosamente configura seu romance em grupos distintos, mas, no final, cada grupo tem os seus próprios problemas a enfrentar, deixando um poderoso lembrete de quão precário o mundo realmente é. Ao criar classes sociais distintas – aqueles que têm dinheiro velho, dinheiro novo, e aqueles sem dinheiro nenhum – Fitzgerald envia mensagens fortes sobre o elitismo que perpassa por todos os estratos da sociedade.

Um dos assuntos preferidos por Fitzgerald, em toda a sua obra, é a vida superficial e opulenta dos americanos ricos, principalmente daqueles cujo dinheiro pode ser caracterizado como “velho”, aqueles que integram a aristocracia. O autor critica os costumes daquela sociedade e aponta para os excessos irresponsáveis e atitudes descuidadas da juventude, principalmente. Mas, como afirma Maurer (2000), seus assuntos não se restringem a isso: ele abordou muitos temas que interessavam à sua geração. Isso não significa que a obra do autor se limite a um retrato de sua época: Fitzgerald fala aos seus leitores atuais com tanto sentido como falou aos seus contemporâneos. E nisso ele se assemelha a Petrónio; sua obra tende a vencer as barreiras do tempo, tornando-se um clássico indispensável da literatura universal.

F. Scott Fitzgerald e A Era do Jazz

Francis Scott Fitzgerald fez suas considerações, em novembro de 1931, sobre o que significou para ele viver a Era do Jazz:

(...) foi um tempo emprestado – toda a sociedade de uma nação vivendo com a fleuma de grão-duques e a insensatez de coristas. Mas agora é fácil fazer reflexões moralistas, e foi agradável ter vinte anos em uma época tão autêntica e despreocupada. Mesmo quando se estava sem nenhum tostão, ninguém se preocupava com dinheiro, pois havia recursos em profusão ao redor. Nos dias que antecederam o fim, um sujeito precisava brigar para que o deixassem pagar a sua parte; era quase um favor aceitar a hospitalidade que exigisse uma viagem. O charme, a notoriedade e as simples boas maneiras contavam mais do que o dinheiro como predicado social. Isso era maravilhoso, mas as coisas definhavam cada vez mais, à medida que os eternamente necessários valores humanos tentavam se espalhar sobre toda essa expansão. (FITZGERALD, 2007, p.23)

Gertrude Stein foi quem deu a alcunha de “geração perdida” para o grupo de escritores e intelectuais do qual Fitzgerald fez parte (MEYERS, 1996). Os escritos do autor refletem a atmosfera de lassidão trazida pela guerra, mesclando-se ao espírito hedonista que a consciência da efemeridade da vida gerou. Fitzgerald retrata essa nova dinâmica social, econômica e cultural, e a sua representação da década de 1920 tornou-se uma das mais emblemáticas. Maxwell Perkins, em carta à viúva do autor, poucos meses após a morte de Fitzgerald, afirma:

De certo modo, Scott conquistou a imaginação do público da época a que ele deu um nome, mas muitas das coisas que escreveu não pertencem a nenhuma época em particular, mas a todas as épocas... Ele transcendia o que chamou a

Era do Jazz, mas muita gente não percebe isso devido ao seu próprio êxito em escrever a respeito. (PERKINS;SILVEIRA, 1987, p.48)

Em *Trimalchio*, bem como em outras de suas obras, Fitzgerald utiliza-se dessas crônicas cotidianas que povoavam o imaginário coletivo da geração que integrou e as colore com o seu talento e experiência para transformá-las em sua arte literária. Em “Discurso na vida e discurso na arte”, Bakhtin observa que qualquer obra é original de um contexto extraliterário, visto que um autor observa a fala e as ações cotidianas em suas potencialidades artísticas.

Toda a obra de Fitzgerald utiliza-se desse meio circundante como fonte de inspiração literária. São, como afirma Bakhtin, “enunciados das ações cotidianas”. Ao publicar *This side of Paradise*, o autor percebeu as potencialidades de seu tempo como tema, visto que conquistou sucesso imediato com esse romance. Contudo, conseguiu mais do que isso, ao estabelecer uma forte conexão entre o enunciado que produzira – sua escrita literária – e seus leitores. E porque fez isso de maneira muito cuidadosa e dedicada, porque pensou e desejou atingir a posteridade, teve sucesso com quase todos os seus títulos. Para Bakhtin, a escrita literária segue uma condição dialógica imanente, que lhe garante verdade e valor, e Fitzgerald soube, como ninguém, estabelecer esse diálogo com o seu tempo.

A representação da realidade em *Trimalchio*

Fitzgerald escreveu *The Great Gatsby*, em Paris, entre 1924 e 1925. Como assistiu de perto aos movimentos vanguardistas e conviveu com os intelectuais que lá moravam, é possível imaginar que sua obra não saiu incólume dessa experiência. O terceiro romance do autor, em termos de estilo e domínio da linguagem, é superior aos anteriores. O caráter sintético das descrições, a caracterização aguda das personagens e o tratamento que deu a temas polêmicos atestam esse fato, além de todo o simbolismo utilizado para materializar uma contundente crítica ao “sonho americano”. O autor, que começou a publicar no início da década, modificou sua arte juntamente com aquela sociedade que fora transformada pela atmosfera de pós-guerra.

O autor inglês Henry James, a quem Fitzgerald sempre admirou e cujos conselhos procurou seguir, recomenda em seus prefácios o uso de linguagem simples e clara – econômica, intensa e misteriosa –, assim como discorre sobre a importância de determinadas personagens, que precisam ser prestigiadas na narrativa. James fala sobre esse olhar que o autor direciona

para o mundo por meio de janelas enfileiradas. Escrever, portanto, constitui-se em escolher uma dessas janelas, uma dessas cenas e se dedicar a essa abertura para a vida real.

Em suma, a casa da ficção não tem uma, mas um milhão de janelas – ou melhor, um número incalculável de possíveis janelas. Cada uma foi aberta, ou pode ser aberta, na vasta fachada, pela urgência de uma visão individual ou pela pressão de uma vontade própria. Como essas aberturas, de tamanho e formato variáveis, debruçam-se todas juntas sobre a cena humana, seria de esperar que nos fornecessem uma maior semelhança informativa do que a encontrada. (...) O campo extenso, a cena humana, é a “escolha do assunto”; a abertura perfurada, seja ela ampla, com sacada, ou estreita e de mau gosto, é a “forma literária”; mas elas nada significam, juntas ou isoladamente, sem a presença alerta do observador – em outras palavras, sem a consciência do artista. (JAMES, 2003, p.161)

Fitzgerald olhou para o mundo através dessas um milhão de janelas, procurando sempre sua arte por elas. E, assim como James previa, a imensa abertura que o observador encontra define sua “forma literária”. Sendo detentor da “consciência do artista”, criou belos textos, que retratam, sim, uma década, mas ultrapassam o datado e descrevem a humanidade de maneira atemporal. No entanto, nosso autor não é singular: é plural, como ele mesmo afirma. Seu nome antecipa algumas características, visto a força imagética que a década de 1920 possui no imaginário popular, e isto que o leitor espera encontrar diz respeito ao estilo do autor.

O impacto da Primeira Guerra Mundial em Fitzgerald e outros escritores de sua geração foi tremendo. Fez com que ele expusesse o que a vida tem de cruel e obscuro e desvelou mentiras utópicas outrora divulgadas em um contexto anterior à guerra. Os valores associados à riqueza e à classe social foram mais difundidos nesse período. A nova contextualização social transformou a mentalidade de toda uma geração, como confirma-se no excerto do texto “Fitzgerald e a Era do Jazz” de Brenno Silveira, que introduz a tradução de *Seis Contos da Era do Jazz*.

Numerosos fatores estavam contribuindo para essa revolução nos costumes e na moral – tentavam explicar os educadores e sociólogos. Entre esses fatores, o estado de espírito produzido pela guerra e seu término. Toda uma geração fora contaminada, em todos os países que participaram da guerra, por um estado de espírito que podia ser assim assumido: “Vamos comer, beber e divertir-nos porque amanhã estaremos todos mortos.” Nos Estados Unidos, essa revolução foi acelerada pela conquista, em 1920, do sufrágio feminino, que subitamente colocava a mulher em posição de igualdade com o homem. (SILVEIRA *apud* FITZGERALD, 1987,p.10)

Naturalmente, os efeitos do pós-guerra repercutiram na produção artística da época. E grande parte da temática de Fitzgerald deriva desse caráter hedonista experimentado por uma juventude consciente da efemeridade da vida e disposta a aproveitá-la de forma intensa e irresponsável. O autor desejou revelar a falsidade e degradação do “sonho americano” e, para isso, concentrou-se na experiência particular de um homem – Jay Gatsby –, que funciona na obra como um protótipo de uma experiência nacional.

Há no texto, também, alguns fatos autobiográficos. O tratamento dado à riqueza veio de um lugar bem particular ao autor: o seu caso de amor com Zelda, sua própria versão de uma “golden girl”, que, de certa forma, espelha a paixão de Gatsby por Daisy, já que Zelda só aceitou a corte do futuro marido depois que ele atingiu algum sucesso. Ele teve que “ganhar” o seu amor. Após a publicação de seu primeiro romance, Zelda reatou o compromisso rompido meses antes. Desse mote origina-se o tema central de *Trimalchio*: o tema de uma mulher delicada, amável e interesseira, cujas afeição e lealdade tinham de ser conquistadas pelo sucesso e mantidas pela continuidade desse sucesso. O amor deveria importar menos do que o dinheiro, que no romance é o objeto verdadeiramente adorado com paixão e fidelidade. Relação semelhante acontece na Cena, uma vez que ao comparar a liberdade de Fortunata e resgatá-la para o seu mundo, Trimalquião está comprando a própria Fortunata. O autor admitiu em entrevista que Zelda serviu, sim, de inspiração para Daisy, e que para ele era muito difícil desvencilhar-se de uma história que viveu tão intensamente e o marcou de forma indelével. Em carta ao seu editor Max Perkins, Fitzgerald afirmou que nunca pode perdoar os ricos por *serem* ricos. “Tal fato deu o tom para toda a minha vida e meu trabalho”. (MEYERS, 1996)

A evidente aproximação entre dados biográficos de Fitzgerald e a sua ficção – que não se restringe a essa obra – não se esgota na temática do amor dedicado à uma garota rica. Todavia, a imaginação criativa de Fitzgerald certamente nos dá mais do que qualquer realidade seria capaz de dar. O próprio autor chamou atenção para a dificuldade de se captar a essência de um escritor e para o fato de que a experiência de um artista não se esgota naquilo que comprovadamente ele “viveu”, quando afirmou: “Nunca houve uma boa biografia de um bom romancista. Nem pode haver. Ele é muitos, quando tem algum valor.” (MEYERS, 1966, p.11) Se ele parte de sua vida para criar sua prosa, certamente extrapola os limites “reais”.

O contexto histórico, importa bastante para a construção do pano de fundo na obra *Trimalchio*. Em seu texto *A Interpretação da Obra Literária*, Alfredo Bosi apresenta a noção de evento que permite pensar o peso da contextualização histórica para esta análise literária:

[...] o infinito suceder cósmico e histórico, que nos precede, nos envolve e nos habita, sempre, e em toda parte, do nascer ao morrer, só se torna um evento para o sujeito quando este o situa no seu aqui e o temporaliza no seu agora; enfim, quando o sujeito o concebe sob um certo ponto de vista e o acolhe dentro de uma certa tonalidade afetiva. (BOSI, 1988, p. 276)

Assim, é possível pensar a prosa de Fitzgerald como uma comunicação de eventos que se situaram em um “aqui e agora” particular ao autor e que se transformam em ficção quando ele os torna fatos narrados. Ainda segundo Bosi, a forma revela o evento ao leitor, mas permite a ele que capte apenas certas nuances desse complexo e diversificado prisma que é a arte literária. Se a imaginação do autor é inesgotável, uma imagem de um prisma figura bem as possibilidades que um bom romance pode trazer ao leitor. Por sua vez, um bom romancista saberá se valer de suas experiências ou de suas observações a serviço de sua arte, ou seja, entenderá quais são os eventos que poderão render boa ficção.

A habilidade de retratista do autor se evidencia em *Trimalchio* por meio da utilização de gírias, referências à cultura, personalidades e modismos. Esse contexto duplo, influenciado tanto pela alegria frenética que caracterizava a Era do Jazz quanto pela aridez espiritual e sentimental que envolvia a juventude, aparece como pano de fundo em muitas de suas histórias. Suas obras evidenciam sua própria fascinação e repugnância pelo mundo vazio, dinâmico e fingido dos ricos.

O estudo intertextual de “Cena Trimalchionis” e *Trimalchio*

As semelhanças entre as duas obras partem dos títulos e se confirmam nas personagens que as protagonizam, por se tratarem de dois excêntricos anfitriões, que, ao enriquecerem bruscamente, passam a adotar uma postura de ostentação de luxo, requinte e poder, postura esta mostrada em festas espetaculares organizadas por eles. Todavia, a aproximação entre as duas narrativas ultrapassa a semelhança entre as personagens, o que será explicitado adiante com alguns exemplos dos dois textos.

Além da aproximação entre as duas obras, importa para esta pesquisa observar as diferenças que elas trazem como componentes essenciais para a compreensão e contextualização das narrativas. A maneira como o discurso das personagens é construído – colocando-as em determinadas classes sociais – assemelha-se nas duas obras. Isso se dá porque

Petrônio, assim como Fitzgerald, procurou marcar alguns registros da linguagem oral em seu texto. Sobre isso, Auerbach explica:

Este [Petrônio] fixa sua ambição artística, como um realista moderno, na imitação não estilizada de um meio cotidiano contemporâneo qualquer, com sua infra-estrutura social, deixando que as pessoas falem em seu próprio jargão. Com isto ele atinge o limite extremo que o realismo antigo conquistou; ele foi o primeiro e o único a fazê-lo [...].(AUERBACH, 2007, p.26)

O autor afirma, porém, que o *Satyricon* é uma obra de “caráter puramente cômico”, e esse aspecto a afasta de *Trimalchio*. Por ser uma sátira, a narrativa de Petrônio assume um tom mais marcadamente caricatural. Já em *Trimalchio*, o cômico dá lugar à ironia e, embora algumas personagens causem o riso, este é, segundo a teoria da carnavalização de Bakhtin, um *riso contido*.

Na análise estabelecida nesta pesquisa, há exemplos dos dois tipos de personagens caracterizadas como carnavalizadas por Bakhtin: a primeira, mais caricata, ocasionando o riso fácil; e a segunda, menos obviamente engraçada, todavia sem excluir a ironia. Jay Gatsby é em si uma figura carnavalesca, visto que se transforma em outro homem para ser aceito por sua antiga namorada, alterando seu *status* para tornar-se digno do amor dela. A inversão de papéis é um conceito essencial para a teoria da carnavalização. A construção de personagens invertidas pode acontecer por meio de figurinos e cenários, como se mostra na narrativa de Fitzgerald. Nela, o protagonista tem sua elegância contestada sempre que uma escolha mais ousada em seu figurino causa estranheza, desperta o riso (contido) de algumas personagens e ofende os olhos tradicionais de sua amada. Já em *Satyricon*, a maneira como o anfitrião se apresenta no banquete extrapola as barreiras da ironia, e o riso deliberado que desperta é caracterizado pelo teórico russo como *aberto*.

As semelhanças entre as obras, que são avaliadas neste trabalho, em uma análise intertextual, são basicamente temáticas. Encontram-se nos dois textos abordagens muito semelhantes para diversos aspectos, e pode-se observar isso também no registro histórico que os autores fazem em suas obras, por intermédio de suas personagens e das situações em que se envolvem. Uma dessas confluências está na caracterização das personagens como novos-ricos, utilizando objetos que marcam a ostentação de riqueza e que são típicos das épocas. Como afirma Aquati sobre o relógio que Trimalquião expõe na entrada de sua casa:

Os primeiros indicadores para a explicação do sentido desse relógio na economia da narrativa aparece quando nos indagamos acerca do valor de semelhante peça junto aos romanos. Segundo Carcopino (s.d., 180ss.), o relógio de Trimalquião deveria ser uma espécie de clepsidra, já que não

poderia ser um relógio solar em razão de se encontrar dentro da casa. Dado coerente com o exibicionismo de Trimalquião, nos fins do século I e no século II se teria tornado um signo de opulência e um modismo entre as famílias abastadas. Segundo o gosto requintado de que seria dotado o Arbiter, essa peça poderia ser vista como *kitsch*, já que, conforme revela Moles (1975,10), Trimalquião, que possui o “excesso de meios em face das necessidades”, conta com pré-requisitos para este gosto: se o *kitsch* é eterno, tem, não obstante, seus períodos de prosperidade que estão ligados a uma situação social marcada pelo acesso à opulência. (AQUATI, 1997, p.193)

A seguir, temos a fala de Agamêmnon, na qual explicita a importância de Trimalquião e evidencia a riqueza de seu anfitrião pela posse de um relógio:

[Sat. 26. 8-9] *‘Quid? uos, inquit, nescitis hodie apud quem fiat? Trimalchio, laustissimus homo, horologium in triclinium et bicinatore habet subornatum, ut subinde sciat quantum de uita perdidit.’*

– O quê? Vocês não sabem na casa de quem vai ser o banquete hoje? Trimalquião, homem cheio dos luxos! Até um relógio ele tem no triclinio, mais um tocador de trompa equipado, para saber a qualquer instante o quanto perdeu da vida. (PETRÔNIO, 2008, p. 41)

A situação social de Jay Gatsby também se marca pelo “acesso à opulência” e, de maneira semelhante a Petrónio, Fitzgerald apresenta a riqueza de seu protagonista através de vários objetos que também poderiam ser considerados *kitsch*. Um desses objetos que revelam a riqueza de nosso herói é o seu carro:

“I suppose you’ve seen my car?”

I’d seen it. Everybody had seen it. It was a rich cream color, bright with nickel, swollen here and there in its monstrous length with triumphant hatboxes and supper-boxes and tool-boxes, and terraced with a labyrinth of wind-shields that mirrored a dozen suns.

“Handsomest car in New York”, he informed me. (FITZGERALD, 2000, p. 53)

– Eu imagino que você tenha visto o meu carro?

Eu tinha visto. Todo mundo tinha visto. Era de uma cor de creme amarelado, com niquelados brilhantes, ampliado aqui e ali em seu comprimento monstruoso, por uma caixa para chapéus, uma caixa para lanches e uma caixa para ferramentas, e protegido por um labirinto de para-brisas que espelhavam uma dúzia de sóis.

– É o carro mais bonito de Nova York – ele me informou.

A história norte-americana nos revela que a década de 1920 viu a popularização do automóvel. Henry Ford se torna uma personagem importante para a história e economia do país (KARNAL,2011). No entanto, a maioria dos carros fabricados e consumidos à época eram de coloração azul ou preta; o carro de Gatsby é amarelo, e como o proprietário afirma, era “o carro mais bonito de Nova York”. O narrador o descreve e evidencia seu caráter extravagante, e até mesmo “monstruoso”, quando diz que é impossível não notar o carro do vizinho, mas certamente esse objeto funciona para o protagonista em seu intuito de destaque e ostentação de sua fortuna.

Por meio dessa contextualização das obras, de seus autores e de suas épocas, é possível perceber que a análise intertextual apresentada no decorrer deste trabalho – em capítulos que revelam diferentes temas nos quais a aproximação entre os textos torna-se pertinente – ultrapassa o caráter textual. Os contextos em que as obras foram produzidas e a capacidade de retratistas de seus autores permitem observar uma atmosfera semelhante dividida pelas obras. Uma atmosfera de euforia e hedonismo, possibilitados pela ascensão social, fomentados pelo ambiente de lassidão, comuns a sociedades que se transformavam rapidamente.

O capítulo seguinte tratará de aspectos formais, procurando entender como a escolha do gênero textual utilizado por Petronio impacta a criação de uma atmosfera carnalizada para o banquete. Também serão observados os reflexos das escolhas petronianas na narrativa de Fitzgerald no diálogo intertextual que este trava com o autor antigo.

2. ASPECTOS FORMAIS

Nenhum dos termos modernos utilizados para classificar a narrativa ficcional e a prosa tem tradição na antiguidade clássica. Segundo Conte, eram atribuídos a textos em prosa designações bastante genéricas como *historia* ou *fabula*. O autor ainda afirma que não há registros de discussões teóricas sobre esses textos ou uma preocupação clara sobre uma denominação específica para esse tipo de produção narrativa. Sobre o agrupamento de textos sob a mesma caracterização, tem-se:

Modern critics generally use the term “novel” for a restrict group of works, which fall into two very different categories: (a) two Latin texts, independent of one another and not very similar, the Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius; and (b) a series of Greek texts. (CONTE, 1999, p.459)²⁷

O objetivo deste capítulo é um aprofundamento no texto do *Satyricon*, buscando uma compreensão do quanto a inovação combinada com a apreciação do que fora produzido anteriormente resultam em uma obra que transcende os limites da paródia. Dessa forma, também interessa investigar o quanto a criação de Petrónio influenciou a escrita de F. Scott Fitzgerald na composição de seu romance mais aclamado. As semelhanças anunciadas pelo narrador de *Trimalchio* continuam sendo destacadas quando aspectos formais são considerados. Com a observação do gênero em que as obras foram compostas, importa para esta pesquisa, de maneira mais específica, analisar como o tema principal de aproximação entre as obras – a carnavalização – permeia as narrativas.

Questões de gênero: sátira menipeia

A sátira menipeia deve seu nome ao filósofo do século III a. C. Menipo de Gádara. No entanto, foi Varrão, no século I a. C., o primeiro a utilizar o termo na designação de um gênero literário específico, chamando-o *saturae Menippeae*. Essa forma literária exerceu grande

²⁷ Críticos modernos, geralmente, utilizam o termo “romance” para um grupo restrito de obras, que dividem-se em duas categorias: a) dois textos latinos, independentes um do outro e não muito parecidos, o *Satyricon* de Petrónio e as *Metamorphoses* de Apuleio; e b) uma série de textos gregos.

influência em outras literaturas posteriores e ainda hoje estabelece-se como um instrumento essencial para a divulgação da cultura carnavalesca.

Bakhtin aponta catorze aspectos típicos desse gênero, dentre os quais é importante destacar: grande liberdade para a criação filosófica e temática; fantasmagorias e peripécias que se justificam no que o autor chama de “fim puramente ideológico-filosófico”; opção por problemas sócio-políticos contemporâneos; especial apreço pelas cenas de escândalo, condutas extravagantes; discursos inapropriados, enfim, qualquer alteração na ordem normal dos acontecimentos. O filósofo russo entende que a sátira menipeia combina elementos aparentemente incompatíveis e que:

Podemos dizer que o Carnaval e sua percepção própria do mundo constituem o princípio reunificador de todos esses elementos díspares em um todo orgânico e que esse princípio possui uma força e uma vitalidade excepcionais. (BAKHTIN, 1981, p.183)

Ainda acerca desse gênero, tem-se as seguintes afirmações:

An interesting feature of this Menippean is the continual juxtaposition of serious and playful tones, of literary echoes and crude vulgarities. The whole is done with a sophisticated technique of composition that resembles that of Petronius. (CONTE, 1999, p.462)²⁸

Esta literatura carnalizada ocupa-se do presente e não do passado mítico; não se apoia na tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes (mistura o sublime e o vulgar; usa gêneros intercalares, como cartas, manuscritos encontrados, paródias de gêneros elevados, situações caricaturadas, etc.) Nela, a palavra não representa e, por isso, é sempre bivocal. Mesclam-se dialetos, jargões, vozes, estilos... (FIORIN, 2008, p.90).

The Menippean satire deals less with people as such than with mental attitudes. [...] The Menippean satire thus resembles the confession in its ability to handle abstract ideas and theories, and differs from the novel in its characterization, which is stylized rather than naturalistic, and presents people as mouthpieces of the ideas they represent. Here again no sharp boundary lines can or should be drawn. (FRYE, 1950, 589)²⁹

A partir das considerações dos teóricos, é possível verificar características desse gênero que podem ser atribuídas ao *Satyricon* e importam para esta pesquisa, ao mesmo tempo em que

²⁸ Uma característica interessante da Menipeia é a contínua justaposição de tons sérios e jocosos, de ecos literários e vulgaridades cruéis. O todo é feito com uma técnica sofisticada de composição que remete a Petrônio.

²⁹ A sátira menipeia lida mais com situações mentais do que com pessoas. A sátira menipeia assim se assemelha à confissão em sua capacidade de lidar com ideias e teorias abstratas, e difere do romance em sua caracterização, que é estilizada em vez de naturalista, e apresenta as pessoas como porta-vozes das ideias que eles representam. Aqui novamente, nenhum limite definitivo pode ou deve ser determinado.

é possível identificar o caráter restritivo de qualquer classificação muito específica. Conte (1999) fala em como coexistem no gênero a mistura de tons e como esse fator garante sofisticação à técnica empregada por Petrónio. Tais elementos também são passíveis de identificação com o texto de Fitzgerald. Há em *Trimalchio* uma interessante mistura de elementos cômicos com o trágico percurso atravessado pelo protagonista. O narrador conhece o protagonista, seu vizinho em West Egg, em uma disputada festa na mansão Gatsby. No entanto, quando Jay Gatsby é assassinado, apenas um dos antigos convidados comparece ao funeral. O protagonista de *Trimalchio* tem o final mais trágico possível: ainda que tenha se empenhado por cinco anos em tornar-se famoso, sua imagem rapidamente desvaneceu.

A interpretação de Fiorin (2008) facilita a leitura dos preceitos bakhtinianos e corrobora a ideia de mistura de tons e de uma quebra com valores estéticos, criando, a partir da paródia deles, um novo gênero. A quebra de padrões estéticos efetuada por Petrónio garante-lhe o teor satírico; no entanto o autor extrapola os limites na criação de sua prosa ficcional, do mesmo modo como Fitzgerald também cria uma sátira de sua sociedade contemporânea e do “sonho americano”, sem perder totalmente a gravidade necessária na caracterização da ambição econômica e social materializada na personagem Daisy Buchanan. O romance *Trimalchio* foi composto com tal riqueza de símbolos que não pode ser restringido a um retrato caricato da década de 1920.

Ao passo que Frye (1950), tratando do caráter estereotipado das sátiras, ensina a importância de abalizar o quanto as obras extrapolam o aspecto puramente satírico, a criação de estereótipos, com certeza, contribui para a criação de uma atmosfera carnavalesca, mas não dá conta, por completo, da psicologia de algumas das personagens. A concepção de personagens complexas, que superam o caráter meramente estereotipado, afasta a obra de Petrónio dos limites da sátira e a aproxima do romance.

O mais importante, para esta pesquisa, é observar como a sátira menipeia está marcada por uma visão carnavalesca de mundo. Assim como o romance, faz da realidade sua matéria prima, todavia o faz sobre uma perspectiva particular, alegre e festiva. As narrativas aqui comparadas observam essas duas características combinadas: a representação da realidade daquelas sociedades, porém apresentada de maneira carnavalesca.

Questões de gênero: romance antigo

A fim de argumentar que o *Satyricon* pode ser lido como um romance, deve-se ter em mente os motivos que por vezes levam à alegação de certa anacronia do uso de tal termo para um texto em prosa da antiguidade, visto que a terminologia data do século XII d. C. e foi utilizada, primeiramente, para produções literárias em línguas românicas – tanto em prosa quanto em verso – em comparação às produzidas em línguas clássicas (FORSTER, 1998; WATT, 2010). É a partir do século XVI que o termo se vincula à produção ficcional em prosa, por isso é considerado um fenômeno moderno associado à sociedade burguesa.

Para Bakhtin (1981), o discurso romanesco é o resultado de um longo processo de desenvolvimento que advém da antiguidade, atingindo a plenitude na idade moderna. Verifica-se que a formação do gênero deve muito à modernidade, sem excluir, no entanto, outros gêneros ficcionais essenciais. É possível observar, assim, que o desenvolvimento do discurso romanesco não deve ser restringido a uma época, para que seja compreendido da forma mais ampla possível. O teórico russo afirma que, mesmo tendo o gênero se firmado com a sociedade burguesa, a forma romanesca se desenvolveu muito antes, originando outros processos literários e culturais, encontrando no romance moderno sua forma mais permanente.

Holzberg (2003) afirma que ainda que os termos “romance” ou “novela” sejam utilizados para a classificação de textos da antiga prosa de ficção grega e latina, devem ser utilizados com a consciência de que o termo foi cunhado para rotular narrativas medievais ou modernas. Porém, o emprego de tal denominação se dá pela inexistência de outros termos completos o suficiente e, também, pela aproximação formal que alguns textos antigos mantêm com o gênero. Segundo o autor, é possível dizer que:

[...] opinions vary widely as to which “fringe” text is still or nearly still a “novel” and which can no longer be regarded as such. The main reason for this is probably that the “fringe” texts have so far not been subjected to such scrutiny as have the “novels proper”. Judgments on the “novel-ness” of ancient prose narratives consequently tend to be overly subjective. (HOLZBERG, 2003, p.15)³⁰

³⁰[...] as opiniões variam muito acerca de que textos encontram-se no “limite” do que pode ser considerado um “romance” e os que já não podem ser considerados como tal. A razão principal para isso é provavelmente o fato de que os textos que se encontram no “limite” não foram satisfatoriamente analisados, como foram os considerados “propriamente” romances. Julgamentos sobre o caráter romanesco da prosa narrativa da antiguidade, conseqüentemente, tende a ser demasiadamente subjetivo.

Como afirma Holzberg, o caráter romanesco de uma obra encontra limites subjetivos de análise. Para este estudo, particularmente, percebe-se no gênero a capacidade de abarcar aspectos que a sátira menipeia parece não conseguir. O texto de Petrônio extrapola os elementos formais da menipeia, mas apoia-se nela para a criação de uma atmosfera carnavalesca. De qualquer forma, há na narrativa petroniana um aspecto atemporal e expressivo que a aproxima de outros textos da grande literatura, independentemente dos gêneros textuais a que possam pertencer.

O gênero do *Satyricon*

*Menippean satire is dialogic, full of parodies and travestis, multi-styled, and does not fear elements of bilingualism. The Satyricon of Petronius is good proof that Menippean satire can expand into a huge picture, offering a realistic reflection of the socially varied and heteroglot world of contemporary life.*³¹

(Mikhail Bakhtin)

Ainda hoje, estudiosos interessados no gênero *sátira menipeia* voltam-se aos ensinamentos de Bakhtin. Os poucos estudos encontrados sobre o tema baseiam-se quase sempre nas propostas bakhtinianas³². E é o próprio teórico russo que nos permite pensar no *Satyricon* como um grande exemplo do gênero. O autor entende que a menipeia expande-se como reflexão da sociedade e da sua realidade, atribuindo a ela uma característica comprovadamente romanesca, o dialogismo. Portanto, a partir do percurso trilhado até o momento, e seguindo o próprio teórico do gênero, é possível verificar que a menipeia e o romance não estão assim tão distantes. E que a obra de Petrônio pode ser analisada segundo teorias modernas sem riscos de anacronismo.

Em uma primeira observação, é possível detectar características da menipeia na literatura de Petrônio, como afirma Conte:

Petronius may have looked to the Menippean tradition for many features of his work, for example, the mixture of styles, the prosimetron (i.e., the mixture

³¹ A sátira menipeia é dialógica, cheia de paródias e travestimentos, de vários estilos, e não teme elementos do dialogismo. O *Satyricon* de Petrônio é uma boa prova de que a sátira menipeia pode se expandir em um quadro enorme, oferecendo uma reflexão realista do mundo socialmente variado e heterogêneo da vida contemporânea.

³² É o caso dos estudos de Brait (1999;2010), Fávero (1994); Fiorin (2008); Schmeling (2003) e Relihan (1993), por exemplo.

*of prose and verse), and perhaps even the narrative structured in blocks. But this literary tradition does not seem to have provided him with a ready-made formula for the Satyricon. Furthermore, that alternation of prose and verse that in the Menippean was only a formal resource becomes in Petronius a novel way of constructing the account: the poetic inserts often reveal to the reader the perspective from which the narrator Encolpius sees things. (CONTE, 1999, p.462)*³³

Conte ratifica essa ideia de que o *Satyricon* extrapola os limites formais e estéticos da menipeia; admitindo que há no texto de Petrônio muitas características do gênero, entende que o que diferencia a narrativa do escritor romano é o seu caráter de novidade. Outros estudiosos debruçaram-se sobre as questões do gênero em que o *Satyricon* foi composto, como é possível observar na afirmação de Moura (1996):

“[...] vários foram os modelos que colaboraram na formação do *Satyricon*. É, muito provavelmente, uma obra única, praticamente sem paralelo na Antiguidade. Se os gêneros literários são apenas abstrações, esquemas que, a rigor, não correspondem a nenhuma obra concreta, o caso que analisamos coloca em cheque até mesmo as teorias mais flexíveis. De certa forma, o *Satyricon* paira sobre os gêneros, apontando ironicamente para vários deles e ao mesmo tempo, para nenhum.” (MOURA, 1996, p. 50).

Segundo o autor, a necessidade de classificação da obra é menos importante que a qualidade dela, que desafia os padrões teóricos, devido ao seu caráter sem precedente na literatura. Ao ler a obra antiga – *Satyricon* – é possível reconhecer, ali, algumas características comuns ao romance moderno (mais especificamente, no texto que nos interessa em particular, *Trimalchio*): assim começam as controvérsias dessa obra tão intrigante. A única obra conhecida de Petrônio mostra seu olhar crítico e interessado para diferentes gêneros.

Hägg (1991) estudou a obra de Petrônio e investigou o quanto o romance moderno deve ao antigo, em um aspecto mais geral. O autor verifica a ineficácia de muitos pesquisadores da modernidade em creditarem o devido valor à prosa de ficção na antiguidade:

[...] it is my impression that even people who take a serious interest in the modern novel, and its history, tend to ignore the genre's first stage, which occurred, it is true, long before the term "novel" or "romance" were

³³ Petrônio parece ter olhado para a tradição da sátira menipeia em muitas características de seu trabalho, por exemplo, na mistura de estilos, de versos e prosa, e talvez até para a estruturação da narrativa em blocos, embora a tradição literária não pareça ter lhe proporcionado uma fórmula pronta para o *Satyricon*. Além disso, essa alternância de prosa e verso, que na menipeia foi apenas um recurso formal, torna-se em Petrônio uma nova maneira de construção: as inserções poéticas muitas vezes revelam ao leitor a perspectiva pela qual o narrador Encólpio vê as coisas.

invented. The fact that there existed a "kind of" novel in antiquity is known, but not much more. (HÄGG,1991, p. vii)³⁴

O autor considera uma falta grave estudos como o de Watt (2010) não apresentarem uma retrospectiva que contemple a contento a prosa de ficção da antiguidade. Tanto essa quanto outras obras começam a investigar o gênero romanesco a partir do século XVII. Billault (2003) também trata desse assunto em sua obra, enfatizando a longa demora para os textos antigos receberem a merecida atenção de estudiosos do romance como um gênero literário. Para Bakhtin (1998), a formação do romance moderno tem seu início justamente com a quebra dos moldes rígidos do que era considerado alta literatura à época de Petrônio.

Segundo Schemeling, o caráter de novidade do *Satyricon* confere-lhe especial interesse:

Good writers like Petronius create tension in the reader who at times desires the familiar, the paradigm, and then yearns for something new. At one moment, the reader wants only to be surprised, tricked, and then made to laugh at himself; at other moments he wants to feel in command and to guess the end correctly. Both feelings give joy. (SCHEMELING, 1991, p 359)³⁵

E as qualidades que o estudioso atribui a Petrônio ao caracterizá-lo como um bom escritor podem ser atribuídas a outros grandes escritores, de maneira totalmente atemporal. Na seção seguinte, trataremos mais especificamente do texto *Trimalchio* e das habilidades de seu escritor.

O gênero de *Trimalchio*

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, "perenes" da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da arcaica³⁶. É verdade que nele essa arcaica só se conserva graças à sua permanente renovação, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada

³⁴ Tenho a impressão de que mesmo pessoas com sério interesse no romance moderno e sua história tendem a ignorar o primeiro estágio do gênero, que ocorreu, é verdade, muito antes de o termo romance ter sido inventado. O fato de que existia um "tipo de" romance na antiguidade é conhecido, mas não vai além disso.

³⁵ Bons escritores como Petrônio criam tensão no leitor que às vezes deseja o familiar, o paradigma, e então anseia por algo novo. Em um momento, o leitor só quer ser surpreendido, enganado, e então feito de bobo; em outros momentos ele quer se sentir no comando e adivinhar o fim corretamente. Ambos os sentimentos lhe dão alegria.

³⁶ Entendida aqui no sentido etimológico grego como Antiguidade ou traços característicos e distintos dos tempos antigos.

obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a arcaica que se conserva no gênero; ela é eternamente viva; ou seja, é uma arcaica com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento.

(Mikhail Bakhtin)

Fitzgerald, em seu olhar atento ao passado, permitiu a *renovação* da qual trata Bakhtin. O escritor moderno baseia-se muito no texto antigo, atualizando-o e criando com o seu fazer literário uma arte autêntica e vibrante. Ele é também responsável pela evolução do gênero, como ensina o teórico russo, por ter sido capaz de dar-lhe tons extremamente particulares e, respeitando a tradição na qual sempre se inspirou, contribui para a perenidade dela. É interessante observar a obra desse escritor moderno e constatar como ele se apropriou da cor local de sua contemporaneidade, mas valendo-se de elementos de composição, tanto no tema como na forma, capazes de trazer o passado literário para a contemporaneidade.

Toda arte tem um caráter tradicional no sentido de que sempre há certo aprendizado com seus precursores. Esses artistas concebem as bases de determinada tradição segundo as possibilidades que lhes são acessíveis. No entanto, podem sempre ampliar essa tradição, abrindo novas perspectivas para os seus sucessores. Quanto mais consciente estiver o artista acerca da amplitude da tradição narrativa, mais firmes e livres serão suas escolhas críticas e estéticas. São esses reflexos da tradição misturados aos atributos de romancista moderno de Fitzgerald que garantem à narrativa de *Trimalchio* um interesse sempre novo e plural.

Nick Carraway: o narrador de *Trimalchio*

Quando Nick Carraway compara Jay Gatsby ao protagonista da *Cena Trimalchionis*, começa a expressar uma opinião pessoal que diz muito sobre si mesmo enquanto narrador, supostamente neutro. A comparação pode passar despercebida, mas, depois de instituído o paralelo, não é possível olhar o narrador e a obra da mesma forma. Porque ao comparar Gatsby com Trimalquião, Nick, além de revelar-se ele mesmo um leitor de Petronônio, descreve seu

protagonista, dá a um leitor mais informado muitas ferramentas para entender a composição carnavalizada que Fitzgerald faz de sua personagem. Ao conhecer Trimalquião, o leitor de *Trimalchio* conhece melhor aquele moderno anfitrião.

Acerca desse narrador, Lisca (1967) afirma que o equilíbrio entre a sensibilidade de Nick e a das outras personagens não é tão facilmente observável como posso parecer. Deve-se ter em mente que o romance como o temos é inteiramente o produto das intervenções e observações de Nick Carraway, é impossível distinguir, por completo, as coisas como realmente são e as coisas como ele as vê, como narrador Nick é a única fonte do leitor. Lidando com os limites que a objetividade que um narrador personagem pode trazer, não se deve aceitar as declarações diretas de Nick a cerca de sua própria sensibilidade, mas apenas o que é possível inferir sobre elas a partir de seus pensamentos e ações como ele os relatam. A forma narrativa em primeira pessoa nos obriga a estender os efeitos da objetividade de Nick, até mesmo os aspectos mais objetivos do romance, sendo, assim, relevante compreender a caracterização da personagem, contextualizar essa formação para extrapolar as barreiras criadas pelo narrador na história. Assim, tanto o que Nick toma nota quanto a linguagem que utiliza se tornam fatores importantes. Cabe, portanto, ao leitor alcançar o narrador para julgar outras personagens e ações do romance para além do permitido por Nick.

É preciso ter em mente que uma história narrada em primeira pessoa passa sempre pelo crivo do narrador. Sendo Nick a única fonte de informação para o leitor, sua opinião sobre as coisas, seus preconceitos e valores precisam ser filtrados para uma apreciação menos ingênua da obra. O leitor precisa desvendar, por meio de seu discurso e ações, partes encobertas da história, para que a concepção final de Gatsby não dependa inteiramente da opinião do narrador sobre ele. A subjetividade de Nick interfere formalmente na narrativa. Para esta pesquisa, este é um fator preponderante, porque sem o pré-julgamento explícito do narrador, a semelhança de Jay Gatsby com Trimalquião estaria bem mais velada. É justamente a falta de objetividade gerada por uma narrador personagem que faz render a envolvente comparação. Schemeling trata da narrativa de Encólpio e é possível verificar mais semelhanças entre as obras, visto que os dois narradores em primeira pessoa podem comprometer a veracidade das histórias narradas:

E. is somewhat successful in his self-descriptions, e.g. when he describes his own failures (he has no successes); he shows real ability in observing others; his sensitive ears picks up all levels of speech. But the position of narrators in novel (ancient or modern) often calls for them to be ambiguous: many narrators of novels are charlatans and

scoundrels who divulge little about themselves, though they confess too much. (SCHEMELING, 2011, p.xxvii)³⁷

O narrador de Petronio parece ganhar em objetividade, visto ter sido capaz de enxergar com mais clareza os próprios defeitos e fracassos, muito embora não seja possível afirmar as razões que levam Encólpio a narrar seus fracassos. Nick Caraway, ao contrário, começa a sua narrativa assegurando o leitor de sua capacidade de narrar, sendo sempre discreto e leal. Ao colocar-se nessa posição de destaque, Nick perde um pouco de sua recém instituída confiabilidade. No entanto, tanto um quanto o outro narram apenas aquilo que lhes interessa sob uma perspectiva particular. A escolha por um narrador personagem, cujos olhos filtram a caracterização das demais personagens e o desenvolvimento da ação, trata-se de uma questão formal, na qual essas duas obras novamente se equiparam.

O que é fictício num romance não é tanto a história, mas o método pelo qual o pensamento se transforma em ação. Não há nada gratuito ou fortuito em uma narrativa. Tudo se baseia na natureza humana: esse é o aspecto que mais envolve no romance. E a sensação dominante nesse gênero é de uma existência onde tudo é intencional, até mesmo a subjetividade.

Encólpio: o narrador do *Satyricon*

*[...] the author composes a fictional world and uses Encolpius, the narrator, like a magnifying glass that guides the focus of the audience. The audience sees the world created by Petronius with the eyes of Encolpius, but in fact, has a perception of the events which differs from that Encolpius. While the audience is involved in the composition of the fictional world, the narrator performs in it.*³⁸

(Thomas Kôntges)

³⁷ Encólpio é feliz em suas auto-descrições, e quando descreve seus próprios fracassos (ele não tem sucessos); mostra uma habilidade real em observar os outros; sua sensibilidade capta todos os níveis de fala. Mas a posição dos narradores no romance (antigo ou moderno) costuma ser ambígua: muitos narradores de romances são charlatões e canalhas que pouco divulgam sobre si mesmos, embora confessem demais.

³⁸ [...] o autor compõe um mundo ficcional e usa Encólpio, o narrador, como uma lupa magnífica que guia o foco da audiência. A audiência vê o mundo criado por Petronio pelos olhos de Encólpio, mas na verdade, tem uma percepção diferente de Encólpio dos eventos ocorridos. Enquanto a audiência se envolve na composição do mundo ficcional, o narrador faz sua performance nele.

Petrônio fabrica seu universo ficcional permitindo que Encólpio narre a sua história rica em peripécias. O leitor não consegue discernir se o que ele narra são experiências ou invenção. Porém, o aspecto essencial dessa narrativa é a verossimilhança, que se equilibra bem com o teor de comicidade da história. A presença de uma personagem que narra a história em primeira pessoa, colocando-se numa posição de destaque, apresenta-se como mais uma característica que as obras compartilham. E, particularmente, o aspecto moralista com que a realidade é revelada e julgada impressiona pela semelhança. Todavia, é possível observar diferenças entre as duas maneiras de narrar, principalmente no caráter performático da narrativa de Encólpio. Ele parece dividir melhor o palco carnavalesco com seus companheiros de cena; nesse aspecto particular, Nick se afasta.

O *Satyricon* trata da falta de decoro, mas de uma maneira muito natural e com um controle muito preciso do fator cômico. Os textos cômicos requerem ainda mais equilíbrio de todos os elementos formais, a fim de que adquiram por vezes o mesmo efeito de uma cena abertamente engraçada, mas com ironia e sutileza. Em determinado momento do jantar, o narrador afirma (2008, p. 57): “Abominei a minha estupidez e não perguntei mais nada, para não dar a impressão de que nunca havia jantado entre pessoas importantes”. A ironia velada de Encólpio revela a impressão negativa que teve dos outros convidados do banquete, já que o narrador, durante toda a festividade, ridiculariza os demais convidados pela maneira de falar, agir e também pelos assuntos que trazem à tona. O mesmo ocorre na narrativa de Fitzgerald, a realidade objetiva perde espaço para as impressões pessoais do narrador. No início de *Trimalchio*, Nick repete um conselho recebido de seu pai: “Quando você sentir vontade de criticar alguém, lembre-se que nem todo mundo teve as vantagens que você teve.” Com esta afirmação, em que o narrador coloca-se como neutro, já é possível observar um posicionamento moral. O capítulo segue e na página seguinte Nick Carraway revela a sua vontade de “colocar a todos em uniformes, em posição de continência”, desfazendo, assim, sua suposta neutralidade.

Últimas considerações acerca dos aspectos formais

Para esta pesquisa, como visto, a questão mais relevante sobre a conceituação do tipo de texto produzido por Petrônio está em seu aspecto carnavalesco. Fiorin (2008) trata dessa questão:

Na menipeia, o plano terrestre também é carnavalizado: atrás de quase todas as cenas e ocorrências da vida real, representadas de modo naturalista na maioria dos casos, transparece de maneira mais ou menos nítida a praça pública carnavalesca com a sua específica lógica carnavalesca dos contatos familiares, *mésalliances*, travestimentos e mistificações, imagens contrastantes de pares, escândalos e coroações-destronamentos, etc. Assim, atrás de todas as cenas naturalistas do submundo do *Satiricon* transparece com maior ou menor nitidez a praça pública carnavalesca. Aliás, o próprio enredo do *Satiricon* é coerentemente carnavalizado. (FIORIN, 2008, p.133)

Muitas das características elencadas por Fiorin são observáveis na obra de Petrônio, assim como, importante notar, são aparentes também na obra de Fitzgerald. O quarto capítulo deste trabalho trata mais detalhadamente dessas características, observando-se exemplos nas duas obras. No *Satyricon* podem ser observadas diversas características da menipeia, no entanto Petrônio transcende as características do gênero, fazendo com que sua narrativa se aproxime do gênero romanescos. Em *Trimalchio*, Fitzgerald valoriza essa tradição quando se volta ao mundo antigo como inspiração, também criando um universo carnavalizado, embora de maneira atenuada, sem muitas marcas de comicidade. Assim observa-se que nenhum gênero artístico novo é capaz de invalidar ou sobrepor um velho, mas a novidade age afim de que limitações ou a falta de recursos sejam superados.

Tendo apresentado as características dos gêneros textuais antigos aos quais Petrônio tinha acesso, verificando quais características da menipeia podem ser relacionada ao *Satyricon*, quais aspectos do romance antigo fazem-se presentes na obra e quais as inovações empreendidas por Petrônio, optamos, para esta pesquisa, em tratar a obra do autor latino por termos mais genéricos que não limitam a apreciação da obra, bem como não estabelecem barreiras formais para a história relatada por Encólpio.

2. TRIMALCHIO E “CENA TRIMALCHIONIS”: FUNDAMENTOS TEÓRICOS

A cultura clássica costuma figurar na literatura mundial e em diversas outras expressões artísticas, sem quebra de continuidade cronológica porém se intensificando na Renascença. A referência aos clássicos é utilizada com frequência como marca de erudição pessoal. Para se ter uma ideia do peso da presença clássica, na Grã-Bretanha da época vitoriana, a língua latina era estudada e utilizada por homens de posses, considerados intelectuais, e a inglesa era conhecida como a língua do povo (HAYNES, 2006). Assim, é certo que essa influência deixou marcas na língua em que Fitzgerald escreveu e na sociedade da época, amplamente influenciada pelas tendências europeias. Haynes afirma que a recepção dos clássicos não se limitou a influenciar a formação de uma elite intelectual europeia, como também outras artes em diversas esferas sociais:

*Because high culture has usually been sponsored by elites, the classics have played a central role in European literature through the many forms of translation, imitation, and inspiration. But the reception of classics was not limited to the high literary elites. And it was not just literature that was engaged with the classics; the arts in general, and especially painting, continually made reference to antiquity, and by the nineteenth century a good deal of popular painting was also doing so. (HAYNES, 2006, p.45)*³⁹

Aproximadamente dezenove séculos separam Fitzgerald e o escritor romano Petrónio; no entanto parece ter sido o *Satyricon*, mais especificamente o episódio *Cena Trimalchionis*, que inspirou a personagem título do romance de 1925. A editora Cosac Naify, ao lançar a tradução de Cláudio Aquati, publicou em seu blog um comentário sobre a edição e uma entrevista com o tradutor, em outubro de 2009. Respondendo a uma pergunta sobre a relevância e aceitação de uma obra com vinte séculos de existência o tradutor responde:

Acredito que o que chamou a atenção foi uma quebra de paradigmas empreendida por Petrónio, da qual resulta uma interpretação de seu tempo, tão inteligente e tão talentosa que nela não se vê qualquer traço de julgamento. Talvez o que venha promovendo a aproximação entre *Satyricon* e seus leitores modernos seja justamente o que os repele ou lhes causa aversão: quanto maior a repulsa, com maior atenção o leitor examina. (AQUATI, 2009, s.p.)

³⁹ Devido a alta cultura ter sido, em geral, patrocinada pelas elites, os clássicos têm desempenhado um papel central na literatura europeia através das muitas formas de tradução, inspiração e imitação. Muito embora a recepção dos clássicos não tenha se limitado às elites literárias. Não somente a literatura estava engajada com os clássicos, mas as artes em geral, em especial a pintura, fazendo contínua referência à Antiguidade. E no século XIX boa parte da pintura popular também o fez.

A interpretação de seu tempo exercida por Petrónio reflete-se no retrato que Fitzgerald compõe de sua época e geração. O caráter cômico e repulsivo de *Satyricon* é amenizado na narrativa *Trimalchio*, muito embora não deixe de aparecer na maneira irônica com que o escritor americano revela os costumes da Era do Jazz. A aproximação entre as narrativas – já revelada pelos títulos das obras – é expressada na caracterização dos protagonistas anfitriões de festas espetaculares, porém extrapola a comparação entre personagens e ramifica-se para outros aspectos das obras.

Esta pesquisa parte da notória relação intertextual entre a obra de Fitzgerald e a de Petrónio e, para tanto, utiliza-se dos conceitos da crítica francesa Julia Kristeva (1974) sobre intertextualidade. Estando estabelecida essa relação, observa-se como o tema do carnaval é explorado em ambas as narrativas; para tanto, a teoria da carnavalização para a literatura, pensada pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (1981;1993) apresenta atributos comuns à atmosfera carnavalesca que serão fundamentais para nossa análise do ambiente festivo e da caracterização das personagens. Observa-se como o tema do carnaval é desenvolvido por meio de figuras que se repetem nas duas narrativas e essas figuras são analisadas a partir da teoria semiótica para a figuratividade, seguindo, principalmente, os preceitos de Denis Bertrand (2003).

A Intertextualidade em *Trimalchio* e “Cena Trimalchionis”

A edição do romance fitzgeraldiano *The Great Gatsby*, com a nova intitulação, atesta a relação intertextual observada nesta pesquisa; no entanto, é o próprio narrador da história – Nick Carraway – que, ao declarar o término da temporada de festas na mansão Gatsby, evidencia a semelhança entre Gatsby e Trimalquião:

“[...]It was when curiosity was at the highest about him that his lights failed to go on one Saturday night – and as obscurely as it had begun, his career as *Trimalchio* suddenly ended.” (FITZGERALD, 2000, p. 88).

Foi quando a curiosidade acerca de Gatsby atingiu o ápice, que as luzes de sua casa deixaram de acender-se em uma noite de sábado – e, tão obscuramente como começara, sua carreira como Trimalquião estava terminada.

Como mencionado, para esta análise, adotou-se o conceito de intertextualidade firmado por Julia Kristeva, na década de 1970, a partir de suas leituras da obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* de Mikhail Bakhtin. Para Kristeva, o texto literário é um duplo *leitura-escritura*,

formando assim uma rede de conexões. O filósofo russo foi o primeiro teórico a tratar das relações que um texto cria em “diálogos” com outros diferentes textos. Para Bakhtin há duas concepções diversas para o princípio dialógico de um texto: o diálogo entre interlocutores e o diálogo entre textos. Para qualquer um desses dois tipos, o estudioso dá o nome de *dialogismo*. Já Kristeva prefere chamar o último de *intertextualidade*.

Acerca do conceito, a autora afirma,

[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como *dupla*. (KRISTEVA, 1974, p.146)

Portanto, se todo texto é potencialmente duplo, importa reconhecer em que aspectos a linguagem artística constrói essa ação de duplicidade, nas narrativas examinadas aqui. O fim da análise intertextual para esta pesquisa não é apenas verificar como *Trimalchio* absorveu o *Satyricon*, não é deter-se somente nas semelhanças e diferenças entre os enunciados, mas também possibilitar o destaque do caráter singular de cada uma das narrativas. A observação das relações intertextuais garante limite e organização, além de permitir o exame do caráter heterogêneo e dinâmico que as obras possuem independentemente.

Sobre essa independência inerente ao texto, Fiorin afirma:

Intertextualidade deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades linguísticas, de dois textos. Para que isso ocorra, é preciso que um texto tenha existência independente do texto que com ele dialoga. (FIORIN, 2008, p.53)

Ainda que *Trimalchio* possa (e costume) ser lido de forma totalmente independente de *Satyricon*, ele é composto pela intersecção de possibilidades semânticas herdadas da obra clássica. E tal observação propõe uma leitura não automática, talvez desarranjada, em que recuperando os enunciados anteriores, seja possível resgatar outras vozes e outras alternativas. A análise intertextual incrementa a pesquisa por viabilizar novas análises, diferentes das obtidas quando o romance é observado de maneira isolada. Acerca dessas novas possibilidades Jenny afirma:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou voltar ao texto-origem procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário duma sintagmática esquecida. (JENNY, 1979, p.21)

Ao observar-se o texto original, como sugere Jenny, além de garantir um diferente nível de análise para a obra de Fitzgerald, foi possível compará-lo a um texto clássico e garantir uma leitura original deles, postos em paralelo. Fica claro, também, que as marcas intertextuais destacadas não fazem do texto moderno uma repetição do *Satyricon*. E sobre o caráter singular dos textos, Bosi ensina:

A porta que abre para a tradição literária por mais pistas de intertextos que faculte ao crítico, não deverá fazê-lo esquecer que cada poema novo, forte e belo é um ato diferenciado de elocução, ato de conhecimento, e não mero reconhecimento do que já foi sentido, imaginado e dito. (BOSI, 2001, p.45)

Portanto, não vemos *Trimalchio* como mera repetição de temas expressos anteriormente por Petronio. A inspiração de Fitzgerald possibilita a análise intertextual, mas é o valor ímpar das obras que permite “re-conhecer” o que há de marcante nelas. Acreditamos que o estudo das relações intertextuais não apenas destaca as similaridades, como também provoca os sentidos para o que há de plural nelas. Como afirmado anteriormente, esta pesquisa detém-se em aspectos que podem ser observados nas duas obras, permitindo uma chave de leitura diferente para a obra moderna. E devido a atenção fixada na intertextualidade, deixamos interessantes pormenores das duas obras de lado, se a intenção de simplificar a leitura de tão notáveis narrativas, mas apenas norteando as análises em suas semelhanças.

Carnavalização em *Trimalchio* e “*Cena Trimalchionis*”

O carnaval liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não nihilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo.
(Mikhail Bakhtin)

O filósofo russo Mikhail Bakhtin apresenta, em seus livros *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981) e *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1993) a teoria da carnavalização. O autor afirma que uma de suas manifestações mais antigas se deu nos primórdios da Idade Média, sobre uma representação religiosa (uma procissão), relatada por Orderico Vital, um historiador do século XI. O autor, no entanto, alerta para o fato do termo “carnaval” não ter sido mencionado nos relatos medievais. O tema é desenvolvido pelo filósofo

por meio da análise da obra de Rabelais, onde aparece a carnavalização do inferno. A interpretação do texto rabelaisiano como carnavalesco confirma-se na lógica das permutações – inversão de papéis – característica mais imediatamente ligada ao conceito.

A composição de personagens por meio de pares de opostos também integra os conceitos da carnavalização. Bakhtin cita um exemplo do escritor Dostoiévski para ilustrar a composição de um herói que vai de miserável a milionário da noite para o dia, na obra *O Idiota*. Nesse romance, ainda tem-se a ridicularização do herói que, tido como tolo quando pobre, é “aceito” como muito esperto após o enriquecimento, caso semelhante ao de Trimalquião e Gatsby.

Tanto o banquete de Trimalquião, quanto as festas de Gatsby são ambientes socialmente diversificados. Na verdade, a mistura de diferentes pessoas em um mesmo evento aumenta o interesse pela festa. A forma como Nick Carraway descreve as festas na mansão do protagonista assemelha-se muito aos acontecimentos carnavalizados narrados no banquete de Petrônio: o ambiente, as iguarias oferecidas aos comensais, os incidentes grotescos que ocorrem durante o jantar, as conversas cômicas, a embriaguez dos convidados e a interação das personagens durante as reuniões, são elementos passíveis de serem observados sob a luz da carnavalização. Essas figuras tipicamente representativas para a construção da temática do carnaval, por serem repetidas nas duas obras, funcionam como um elo entre o texto antigo e o moderno.

Bakhtin explica ainda que a ausência temporária de barreira entre as pessoas é fundamental para a criação de um espaço carnavalizado. Assim,

Elimina-se toda a distância entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: *o livre contato familiar entre os homens*. Este é um momento muito importante da cosmovisão carnavalesca. Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca. (BAKHTIN, 1981, p.106).

Os exemplos literários utilizados por Bakhtin não limitam a aplicação dos pressupostos explicitados, apenas ilustram seus conceitos e indicam possibilidades variadas. O carnaval pode ser observado em suas diferentes manifestações como marca de efeito de sentido em um texto. Para nossa pesquisa, a repetição de elementos característicos do carnaval serão tratados por *figuras*. É através da repetição dessas figuras que investigamos como o *tema* do carnaval é construído nas duas narrativas. Buscar os efeitos causadores do riso interior (contido) ou exterior (estridente), os pares de opostos que marcam “encontros entre contrários” e inversões de papéis compõem as etapas da nossa análise e atestam a construção da atmosfera carnavalesca nos textos que aqui são analisados de maneira comparada.

O carnaval, as festas e os banquetes

O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e a sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social.

(Mikhail Bakhtin)

O ambiente festivo catalisa as emoções carnavalescas e possibilita a propagação de uma vida sem regras morais definidas e sem grandes limitações aos atos das personagens. Como afirma Bakhtin, o homem se liberta de medos e amarras, deixa a escuridão e hostilidade da vida cotidiana de lado e as substitui por uma alegria garantida e desmedida. As reuniões sociais, em ambas as narrativas aqui estudadas, promovem exemplos de momentos festivos que unem as personagens em um único ambiente e a aparente liberdade permite toda sorte de comportamentos.

Normas pré-estabelecidas são questionadas jocosamente. A força do riso leva a uma explosão de liberdade, que não admite nenhum dogma, nenhum autoritarismo, nenhuma seriedade tacanha. Suspendem-se barreiras e derrubam-se hierarquias, assim dimui-se sensivelmente a distância entre as pessoas. A perspectiva carnavalesca para a literatura garante a ela uma liberdade enorme, visto que os limites da verossimilhança se alargam durante os momentos festivos. Tais festejos têm uma força regeneradora, pois permitem vislumbrar que um outro mundo é possível, um universo onde reinam a abundância, a liberdade, a igualdade.

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto elas vigoram, ou seja, vive-se *uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, e em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um mundo invertido. (BAKHTIN, 1981, p.105).

E, como o carnaval é uma festa destinada à coletividade, temos nas cenas de festas nas narrativas analisadas, a interação das personagens de diferentes estratos sociais, todos unidos no mesmo “palco”, promovendo cenas espetaculares e que fomentam nossa análise intertextual. Aquilo que Bakhtin trata por “vida carnavalesca”, na qual a ação tem uma lógica própria, com

leis específicas, é justamente o que será investigado nas narrativas enfocadas aqui. Em que medida essas regras, características do carnaval, determinam o comportamento das personagens nas festas e influenciam o estilo de vida comum a essas duas sociedades, afastadas no tempo, mas que se aproximam por diversas outras semelhanças que serão, em parte, apresentadas neste trabalho.

Nesta pesquisa a atenção volta-se às cenas de banquetes, visto que, por meio delas é possível estabelecer uma relação bastante íntima entre as duas obras. As cenas ambientadas durante as festas permitem analisar personagens estereotipadas e outras, cujos traços carnavalizados são mais tênues. As festas apresentam diversos elementos que figurativizam o carnaval de forma evidente, e isso também importa diretamente a esse estudo. Nas cenas de festas e banquetes configuram-se as imagens mais férteis para análise da estrutura carnavalesca, como ensina Bakhtin:

Essa tendência à abundância e à universalidade é o fermento adicionado a todas as imagens de alimentação; graças a ele, elas crescem, incham até atingir o nível do supérfluo e do excessivo. [...] As imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato essencial pode dispensá-lo. (BAKHTIN, 1993, p.243)

A imagem positiva da “boa mesa” e a imagem negativa da glotonaria parasitária fundiram-se em um todo intermitente e internamente contraditório. (BAKHTIN, 1993, p. 256)

Repetem-se nas duas obras, muitas figuras importantes nos momentos reservados à refeição: a maneira como os pratos são servidos e organizados, a profusão de bebidas alcoólicas e a variedade de iguarias. As cenas de banquete não funcionam apenas como parte integrante e necessária às festas, mas como mais uma forma encontrada pelos anfitriões de ostentar sua riqueza. A abundância e desperdício das festas também contribuem para a formação da cena carnavalizada.

No entanto, o carnaval não deve ser tomado apenas como um evento festivo, mas sim como uma “grandiosa cosmovisão universalmente *popular* de milênios passados” (BAKHTIN, 1981, 214); tampouco deve ser entendido como só um fenômeno literário, visto que se trata de um gênero popular que ultrapassou barreiras de povos e épocas. E tal gênero criou uma “linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas”, que traduzem e transmitem essa cosmovisão carnavalesca e constituem o que Bakhtin denomina *carnavalização da literatura*. É durante este espetáculo que reúne atores e espectadores e derruba barreiras sociais, de idade, de sexo, que muitas das cenas analisadas ocorrem, onde há o contato livre e familiar entre as

personagens. E é a partir dessa linguagem própria do carnaval, com seus símbolos e atributos, que parte de nossa pesquisa se realiza.

Sobre os festejos do carnaval e sua função para a literatura, o filósofo ensina:

O Carnaval propriamente dito [...] não é evidentemente um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, muito variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas [...] Essa linguagem exprime de maneira diversificada [...] uma cosmovisão carnavalesca uma (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. (BAKHTIN, 1993, p.122)

Dentre os componentes que se organizam para formar a cosmovisão carnavalesca, agruparam-se cinco aspectos que permitem a análise das obras *Satyricon* e *Trimalchio* de maneira intertextual. Eles serão interpretados no capítulo seguinte a partir de exemplos que confirmem a possibilidade de comparação dos textos, sendo eles: a **inversão de papéis**, como a cena carnavalizada permite através de máscaras, figurinos e outros atributos, o deslocamento de uma personagem de uma posição à outra; a **reunião de pessoas de diferentes classes sociais** em um mesmo cenário graças à suspensão temporária das barreiras e da liberdade momentânea; a **glotonaria** presente, e muito importante, nos momentos de banquete; a **embriaguez** causada pela profusão de bebidas servidas nessas festas carnavalizadas; e por fim, o **comportamento lascivo** fomentado pelo abuso da bebida alcóolica e comum à atmosfera carnavalizada.

Figuratividade em *Trimalchio* e “*Cena Trimalchionis*”

Uma obra de arte pressupõe imagem, ainda que se trate de literatura. A percepção da arte pelo espectador se dá por meio dos sentidos, de maneira física mesmo, porque a palavra possui uma materialidade inerente. A palavra pode ser abstrata e ainda assim resultar em uma imagem concreta. Uma das tarefas mais árduas de um estudioso de literatura é racionalizar termos que a princípio não são fáceis de mensurar, e entender quais aspectos da obra servem àquela pesquisa, e como a abordagem teórica adotada contribuirá à compreensão do texto. Sobre a posição do receptor da obra de arte, temos a seguinte citação de Kandisky:

A obra de arte encontra-se na superfície da consciência. Encontra-se “além” e, quando a excitação cessa, desaparece da superfície sem deixar vestígios. Temos também aí como que um vidro transparente, mas duro e rígido, que impede qualquer contato direto e íntimo. Também aí temos a possibilidade de penetrar na obra, de nos tornarmos ativos nela e vivemos a sua pulsação em todos os nossos sentidos. (KANDISKY, 2000, p.9-10)

O que Kandinsky afirma funciona como exemplificação da atitude de contemplação do leitor (ou de qualquer receptor de obra de arte). A posição assumida pelo leitor determina a relação que este estabelecerá com a obra, podendo ser mais rasa, ou mais profunda, mas será, no entanto, sempre pessoal, interferindo na análise que desenvolverá a partir dessa leitura particular. Todavia, como Lima ensina: “Não há significado sem significante que o conforme e o torne apreensível aos sentidos e à mente” (1974, p.61). Uma leitura não pode ser apenas pessoal; para que as análises se confirmem, é necessário haver um significante expresso que confirme o significado. A intuição é o primeiro passo de uma pesquisa. No entanto, essa intuição deve ser sucedida de um trabalho mais intrincado e extenso de comprovação dos fatos intuídos.

Um texto dissertativo faz uso de uma linguagem mais abstrata, ao contrário de um texto literário, que pode valer-se de imagens concretas a fim de tratar de temas mais abstratos, como o amor e a raiva, por exemplo tais imagens são apreendidas pelos sentidos, observadas e elencadas através do estudo. Esta pesquisa buscou destacar o uso das imagens concretas apresentadas em *Satyricon* e reproduzidas no diálogo intertextual que Fitzgerald estabeleceu com o autor clássico, observando como essas imagens se organizam em torno de um tema que aqui nos interessa particularmente, o da *carnevalização*.

Ao teorizar sobre a carnevalização na literatura, Bakhtin faz uso de imagens comuns às festas e as denomina como "princípios da vida material e corporal" (1981). Esta pesquisa examina essas imagens – do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais e da vida sexual – presentes, e bastante comuns, às atmosferas festivas nas duas narrativas aqui analisadas.

A possibilidade de aproximação entre figuras e imagens foi anunciada pelo próprio teórico russo em *Questões de Literatura e Estética* (1998), ao analisar as obras *Almas Mortas* e *O Capote*, do escritor ucraniano Nikolai Gógol. Bakhtin afirma que o romancista se comunica bem com a cultura popular, dizendo: “É ela [*a cultura popular*] que dá profundidade e nexos às figuras carnealizadas de lugares coletivos: a Avenida Niévski, os funcionários, a chancelaria, o departamento” (1998, p.438). Nesse mesmo ensaio, continua a análise das obras e fala em “confrontações entre figuras e fatos reais” para a discussão do tema da morte e da servidão nos dois romances citados. Ao exemplificar quais são as figuras carneavalescas na obra de Gógol, Bakhtin descreve personagens e espaço, aspectos que também buscaremos analisar em nossa pesquisa e que a teoria semiótica – seguindo principalmente as propostas de Denis Bertrand, apresentadas em *Caminhos da Semiótica Literária* (2003) – prevê como conjunto de elementos que compõem a narrativa literária, em seu aspecto temático (abstrato) e figurativo (concreto).

Como ensina Bertrand, um texto figurativo é aquele que apela aos sentidos. Assim,

Qualificaremos de figurativo todo o significado, todo o conteúdo de uma língua natural e, de maneira mais abrangente, de qualquer sistema de representação (visual, por exemplo), que tenha um correspondente no plano do significante (ou da expressão) do mundo natural, da realidade perceptível. Logo, *será considerado figurativo*, num determinado universo do discurso (verbal ou não-verbal), *tudo que pode ser diretamente referido a um dos cinco sentidos tradicionais [...]; em suma, tudo o que se liga à percepção do mundo exterior.* (BERTRAND, p.157, 2003) ⁴⁰

A utilização de figuras em um texto literário se dá por meio de elementos mais concretos, pertencentes ao mundo natural, ligados diretamente aos sentidos. E são utilizados na expressão de temas – elementos mais abstratos. Nossa pesquisa investiga figuras que se repetem nas duas obras, na expressão do carnaval como um tema. Para tanto, os esquemas narrativos mais abstratos – como por exemplo a representação da recente riqueza dos protagonistas – são revestidos por elementos concretos, figuras que representam o luxo, como vestimentas, adornos e outros objetos de valor. Elementos concretos e abstratos não se opõem, mas se relacionam na tessitura de um texto. Segundo Bertrand, a figuratividade

Sugere espontaneamente a semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície. Ultrapassando porém o universo particular da expressão plástica que o viu nascer, o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não verbais, para designar esta propriedade que elas tem em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. (BERTRAND, 2003, p. 154)

Os textos figurativos representam a realidade por intermédio de simulacros, enquanto os mais temáticos explicam e classificam a realidade. O que procuramos observar ao longo do levantamento das figuras comuns é como elas se relacionam na orquestração do tema, visto que figuras isoladas não produzem sentido, não representam a realidade. A partir do tema do carnaval, se desenvolverá outro momento deste estudo, no qual os cenários festivos, as casas dos anfitriões e a caracterização dessas personagens serão analisados em paralelo, já que é possível observar que algumas das figuras que os compõem repetem-se nas duas narrativas e formam redes coerentes cujo tema será delineado por seu encadeamento ou, em termos semióticos, *isotopia*.

⁴⁰Grifos do autor.

Um exemplo de utilização de figuras comuns às duas narrativas – e que se revela também durante as festas – é a presença de um objeto de valor inestimável: uma biblioteca. Mais do que um objeto, um local capaz de assegurar as maiores inquietações e prover informações acerca de grande variedade de assuntos. Esse espaço, que é ao mesmo tempo um templo do conhecimento e da arte, funciona nas narrativas como mais um item de ostentação de monumentosa riqueza. O cômodo, dessa forma, participa da ambientação das duas casas e, ao figurativizar o tema da erudição ou da educação formal, influencia a composição das personagens.

Um texto classificado como *figurativo* é aquele que se utiliza, verbal ou visualmente, de figuras do mundo natural, criando, dessa forma, um aspecto de realidade para o texto ficcional. Pela utilização de figuras, o autor articula estratégias capazes de criar tais ilusões referenciais, estabelecendo, assim, as relações entre as figuras e o tema – por exemplo, livros em uma biblioteca utilizados para representar a erudição. Os aspectos temáticos são aqueles expressos por elementos abstratos, enquanto os figurativos valem-se dos mais concretos. Ambos aspectos, combinados, criam um percurso narrativo.

No excerto abaixo do livro *Teoria do Discurso*, Barros trata da conversão do percurso narrativo em temático:

A semântica discursiva descreve e explica a conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e seu posterior revestimento figurativo. A disseminação discursiva dos temas e a figurativização são tarefas do sujeito da enunciação, que assim provê seu discurso de coerência semântica e cria efeitos de realidade, garantindo a relação entre o mundo e o discurso. (BARROS, 1994, p.113)

Esta pesquisa busca seguir tal percurso nas duas narrativas, analisando as figuras coincidentes, assim como as que são apresentadas de forma distinta. Quem apresenta esses caminhos ao leitor é o narrador que conta a história. Nas duas obras temos um relato construído por uma personagem, o que assegura a ligação com o mundo natural, fator necessário à criação de um efeito de realidade. Importa observar o encadeamento de figuras coincidentes estruturadas na expressão de um tema comum.

3. A CENA CARNAVALIZADA EM *TRIMALCHIO* E “*CENA TRIMALCHIONIS*”

Por um instante as pessoas se veem fora das condições habituais da vida, como na praça pública carnavalesca ou no inferno, e então se revela outro sentido – mais autêntico – delas mesmas e das relações entre elas.

(Mikhail Bakhtin)

O ambiente festivo possibilita, para uma análise pautada na teoria da carnavalização, a observação de vários aspectos elencados por Mikhail Bakhtin como integrantes específicos dessa teoria. A quebra de barreiras hierárquicas e o caráter efêmero da liberdade e da opulência suspendem as obrigatoriedades e normas da vida cotidiana, liberando o riso e a casualidade. A junção de tais elementos fomenta o aparecimento de aspectos típicos dessa estética.

Como indicado no capítulo anterior, existem alguns pontos de intersecção entre as obras *Trimalchio* e “*Cena Trimalchionis*” que procuramos compilar e estudar nesta pesquisa de doutoramento. A teoria do carnaval para a literatura serviu à análise de diversos desses elementos comuns. De toda a estética carnavalesca, algumas características foram destacadas – já que a teoria do filósofo russo possibilita leituras diferentes das propostas por esta pesquisa – agrupando elementos que se repetem nas duas narrativas. Este capítulo é dedicado à apresentação de tais elementos, juntamente com excertos das duas obras que ilustram a relação intertextual destacada. Lembremos quais são essas características:

- Inversão de papéis;
- Reunião de pessoas de diferentes classes sociais;
- Glotonaria;
- Embriaguez;
- Comportamento lascivo.

Como este estudo se dedicou ao estabelecimento e à sistematização de uma relação intertextual entre duas obras que dão destaque ao ambiente festivo, o tema do carnaval revelou-se bastante profícuo à análise.

Inversão de papéis

Em “*Cena Trimalchionis*”, o “mundo invertido” pensado por Bakhtin começa na figura do anfitrião – um escravo liberto que enriqueceu de forma súbita, passando a senhor – e atinge os convidados, pertencentes a diferentes categorias sociais. Ao término da festa, os escravos também comem e bebem do mesmo que foi servido aos demais convidados. Há uma disputa entre um desses escravos e Fortunata (mulher de Trimalquião), comprovando mais nitidamente a relação que existia entre as personagens, invertendo a ordem comum entre escravos e senhores. No final do banquete, quando alguns convidados entram juntos em uma espécie de sauna, esse caráter de “vida carnavalesca”, sem diferença entre atores e espectadores, intensifica-se. Tais cenas abertamente cômicas instauram no texto um caráter de humor ausente na obra de Fitzgerald, visto que ao invés do riso exterior, encontra-se no texto moderno a ironia de forma mais delicada e velada.

A característica de mais fácil aproximação entre as obras é a *inversão de papéis*, por ser bastante significativa aos dois enredos. Se as personagens que protagonizam as obras não tivessem mudado de posição social, não tivessem transformado, por completo, a realidade em que viviam, as histórias não existiriam. No entanto, a *inversão de papéis* acontece também para outras personagens, em situações claras de carnaval, e nas festas oferecidas pelos protagonistas.

Temos um categórico exemplo disso em *Trimalchio: a inversão de papéis* sofrida por Myrtle Wilson, amante de Tom Buchanan. Nick Carraway, a princípio, descreve a personagem na garagem de George Wilson, marido dela; e então revela a enorme transformação na postura e personalidade da personagem, quando Myrtle, ao lado do amante, experimenta uma vida de pequenos luxos. A *inversão de papéis* muitas vezes se dá através da utilização de elementos como máscaras e fantasias, que auxiliam as personagens no processo de inversão. O novo vestido que porta e os objetos comprados para seu apartamento em Nova York, atuam diretamente na transformação de Myrtle, como é possível observar no exemplo apresentado a seguir:

*Mrs. Wilson has changed her costume some time before and was now attired in an elaborate afternoon, dress of cream colored chiffon which gave out a continual rustle as she swept about the room. **With the influence of the dress,** her personality had also undergone a change. Her intense vitality that had been so remarkable in the garage, was converted into impressive hauteur. Her laughter, her gestures, and her assertions became more violently affected moment by moment and as she expanded the room grew creaking pivot through the smoky air.*
[...]

“I like your dress,” remarked Mrs. McKee. “I think it’s adorable.” Mrs. Wilson rejected the compliment by raising her eyebrow in disdain. “It’s just a crazy old thing,” she said. “I just slip on sometimes when I don’t care what I look like.” “But it looks wonderful on you, if you know what I mean,” pursued Mrs. McKee. (Fitzgerald, 2000, p. 26-27)

Um pouco antes, a sra. Wilson trocara de roupa e agora trajava um vestido de tarde elaborado, *chiffon* cor creme, que provocava um contínuo farfalhar enquanto ela se movimentava pelo apartamento. **Com a influência do vestido**, sua personalidade também passou por uma mudança. A intensa vitalidade, que tinha sido tão notável na oficina, convertera-se em impressionante altivez. Seu riso, gestos e afirmações tornaram-se, pouco a pouco, violentamente afetados. E conforme ela se expandia a sala ia diminuindo, num giro barulhento através do ar esfumado. [grifo nosso]

[...]

– Eu gosto do seu vestido – comentou a Sra McKee. – Acho que é adorável.

Sra Wilson rejeitou o elogio levantando a sobrancelha com desdém.

– Essa coisa velha? – disse ela. – Eu o coloco, às vezes, quando não me importo com a minha aparência.

– Mas fica maravilhoso em você, se você me entende – confirmou a Sra McKee.

É interessante pensar que Myrtle Wilson, naquele apartamento em Nova York, exercia outro papel. O vestido, que, como o narrador afirma, influencia a mudança de comportamento da personagem, funciona como figurino. O amante lhe permite pequenos luxos que, no entanto, afastam-se tanto da realidade árida em que vivia com o marido que parecem, para ela, verdadeiros luxos. A simples possibilidade de fazer pequenas compras transforma-lhe a realidade. E, assim como Daisy, estando ao lado de Tom Buchanan, espelha um pouco as características do amante, tornando-se, também, um tanto esnobe. Nick mostra em sua descrição que aquele apartamento era, porém, muito pequeno para as ambições de Myrtle, e a convivência com ela naquele cenário acaba por ser inebriante e sufocante.

Ao contrário de Myrtle Wilson, Fortunata, em *Cena Trimalchionis*, deveria exercer o papel de anfitriã ao lado do marido, mas acaba misturando-se aos escravos na cozinha. A personagem até mesmo veste-se como os escravos da casa:

[Sat. 28.8] *In aditu autem ipso stabat ostiarius prasinatus, cerasino succinctus cingulo, atque in lance argentea pisum purgabat. [grifo nosso]*

[Sat. 67.4-5] *Venit ergo galbino succinta cingillo, ita ut infra cesarina appareret tunica et periscidelis tortae phaecasiaeque inauratae. Tunc sudario manus tergens, quod in collo habebat, applicat se illi toro, in quo Scintilla Habinnae discumbibat uxor, osculataque plaudentem: [grifo nosso]*

Além disso, logo na entrada havia um porteiro vestido de **verde e cingido** com uma **faixa cereja**; numa travessa de prata, ele escolhia ervilhas. (PETRÔNIO, 2009, p.43) [grifo nosso]

Fortunata então chegou com a **roupa apertada** de tal forma por um cinto verde-claro que por baixo aparecia sua **túnica cereja**, umas tornozelas espiraladas e chinelos brancos com detalhes dourados. Então, enxugando as mãos num lenço que trazia preso ao pescoço, ela se dirige ao leito de Cintila, esposa de Habinas. Enquanto esta batia palmas, Fortunata beija-a. (PETRÔNIO, 2009, p.90) [grifo nosso]

A ironia na descrição das duas personagens – escravo e esposa – é evidente. É possível observar a utilização de termos parecidos, visto que a roupa de Fortunata assemelha-se à do escravo, porém há na descrição do escravo mais luxo e delicadeza do que na de Fortunata. O escravo contava ervilhas em uma travessa de prata, enquanto a anfitriã chega esbaforida da cozinha, secando as mãos no lenço que trazia atado ao pescoço e apenas decide se juntar à festa por causa dos pedidos insistentes dos convidados Habinas e Cintila. A indumentária de Fortunata, aliada ao fato de que quando os convidados chegam ela encontra-se trabalhando na cozinha, revelam a dificuldade da personagem em abandonar o passado servil.

No entanto, no triclinio de Trimalquião, Fortunata não é a única a comportar-se de maneira inadequada. O narrador – Encólpio – revela, no início do episódio, ter encontrado o seu anfitrião jogando bola com os escravos no pátio. Portanto, a *inversão de papéis* para as personagens Trimalquião e Fortunata se dá em dois sentidos: primeiro, quando passam de escravos a senhores e depois, quando não conseguem se afastar do passado servil.

A súbita ascensão social das personagens que protagonizam as duas narrativas causava sentimentos conflitantes nos convidados às festas que ofereciam. As cenas transcritas a seguir mostram como esses comensais comentam a fortuna de seus anfitriões e como os narradores deixam transparecer um certo escárnio por elas. No excerto abaixo, extraído de *Trimalchio*, há um exemplo bastante relevante da maneira como os convidados se referiam a Gatsby, muito embora usufruíssem de sua hospitalidade:

“He’s a bootlegger,” said the young ladies, moving somewhere between his cocktails and his flowers. “One time he killed a man who had found he was nephew to von Hindenburg and second cousin to the devil. Reach me a rose, honey, and pour me a last drop into that there crystal glass.” (FITZGERALD, 2000, p.51)

– Ele é um contrabandista – disseram as jovens, movendo-se entre os coquetéis e as flores do jardim dele. – Uma vez ele matou um homem que tinha descoberto que ele era sobrinho de Von Hindenburg e primo em segundo grau do diabo. Alcance-me uma rosa, querido, e sirva-me mais um pouco nesta taça de cristal.

Encontra-se uma passagem de *Cena Trimalchionis* muito similar à de *Trimalchio* apresentada acima: [Sat. 47.7 – 8] *Gratias agimus liberalitati indulgentiaeque eius, et subinde castigamus crebris potiunculis risum. Nec adhuc sciebamur nos in medio lautitiarum, quod aiunt, cliuo laborare*⁴¹. Os luxos e a opulência do que é servido são aproveitadas pelos convidados, fato que não os impede de maldizer seus anfitriões.

Temos, a seguir, na descrição de Trimalquião feita pelo narrador Encólpio, também uma espécie de menosprezo. Mesmo que fale das coisas luxuosas com que o anfitrião é apresentado, é possível perceber um tom jocoso do narrador, que mostra que mesmo toda a fortuna acumulada do anfitrião não é capaz de lhe embutir de elegância e bons modos. Os objetos podem até ser ricos, mas aquele que os utiliza não nega seu passado de privações:

[Sat. 32.1-4] *In his eramus lautitiis, cum ipse Trimalchio ad symphoniam allatus est, positusque inter ceruicalia minutissima expressit imprudentibus risum. Pallio enim coccineo adrasum excluserat caput, circaque oneratas ueste ceruices laticlaviam immiserate mappam fimbriis hinc atque illinc pendentibus. Habebat etiam in minimo digito sinistrae manus anulum grandem subauratum, extremo uero articulo digiti sequentis minorem, ut mihi uidebatur, totum aureum, sed plane ferreis ueluti stellis ferruminatum. Et ne has tantum ostenderat diuitias, dextrum nudauit lacertum armilla aurea cultum et eboreo circulo lamina splendente conexo.*

Estávamos nesse luxo todo quando Trimalquião em pessoa foi trazido ao som de música e, acomodado entre pequenos travesseiros, arrancou riso aos menos avisados. De fato, do manto escarlate escapava a cabeça raspada, e ao redor do pescoço tolhido pela roupa estava um guardanapo de largas bordas de púrpura, com franjas pendentes de um lado e de outro. No dedo mínimo da mão direita havia um anel dourado; na falange maior do dedo seguinte também havia, todo de ouro – é o que me parecia –, um anel menor, mas inteirinho encrustado com algo como estrelas de ferro. E para não mostrar apenas essas riquezas, descobriu o braço direito, adornado por um bracelete de ouro e uma braceadeira de marfim fechada por uma lâmina brilhante. Em seguida, Trimalquião limpou os dentes com uma pena de prata. (PETRÔNIO, 2009, p.48)

Segundo Schmeling (2011) a utilização de palitos de dentes era comum, todavia esses objetos eram feitos de madeira, como atualmente. O uso de um objeto comum, que normalmente seria fabricado com material inferior, no entanto produzido de forma que também ostente sua riqueza e esbanjamento, ajuda a compor essa personagem de forma carnavalizada.

⁴¹Agradecemos a generosidade e a condescendência dele. E o tempo todo refoamos o riso graças a repetidas bicadinhas na bebida. Até aquele momento, mal sabíamos que estávamos, como dizem, no meio do caminho daquela montanha de luxos. (PETRÔNIO, 2009, p.66)

De acordo com Bakhtin, a transfiguração, ou *inversão de papéis* necessita da utilização de artifícios, como a máscara:

[...]a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (BAKHTIN, 1999, p. 35)

No caso dos protagonistas das narrativas analisadas, a utilização da máscara não se dá de maneira concreta, como nos carnavais medievais. No entanto, as personagens precisam forjar caracterizações diferentes para que a aceitação em sociedade aconteça de maneira mais célere e efetiva. Os dois anfitriões fracassam nesse mascaramento. Os equívocos de Trimalquião dão um toque de humor ao texto petroniano; já o travestimento de Jay Gatsby lhe confere certa artificialidade, o que contribui para que as outras personagens não confiem em suas histórias e ridicularizem sua postura artificialmente formal.

No episódio petroniano, o narrador mostra toda a pompa com que o protagonista é trazido para o triclinio, sem esconder um certo escárnio do convidado pelo anfitrião. Mostra, com ironia, como o acúmulo de bens não rendeu a Trimalquião uma postura adequada para receber os convidados com verdadeiro requinte. O mesmo acontece, a todo momento, nas descrições de Gatsby. Ainda que esta última personagem seja menos obviamente cômica, é possível perceber pequenos deslizes nas atitudes desse moderno anfitrião, seja em suas escolhas pessoais ou em detalhes de suas festas espetaculares.

Reunião de pessoas de diferentes classes sociais

As festas populares permitiam ao povo o ingresso em um mundo paralelo, da abundância, da igualdade, da comicidade – coisas que lhes eram negadas na vida cotidiana –, daí o exagero nas imagens que revelam a liberalidade que marcava a existência humana durante a festa. O carnaval permite ampliar o cenário da vida privada, de um cenário limitado a um universo amplo, com menos restrições. O momento festivo marcava a interrupção provisória do sistema oficial e a interdição de barreiras hierárquicas. Por um tempo curto, a vida saía de seus moldes habituais e permitia uma liberdade ao menos utópica. A pequena duração dessa liberdade justifica a intensidade com que as ações eram vividas durante a festa carnalizada.

O termo *carnaval* reúne em seu cerne alguns elementos heterogêneos das festas populares, como: ritos, atributos, effgies, máscaras. Sobre como esses elementos se unem na festa carnavalesca, Bakhtin afirma:

O denominador comum de todas as características carnavalescas que compreendem as diferentes festas, é a sua relação essencial com o tempo alegre. Por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo e, conseqüentemente, certos elementos de caráter carnavalesco, sobreviveram. [...]O carnaval é a festa em que se extravasa o riso, é a segunda vida do povo, o tempo alegre; é a festa em que se marcava — de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. (BAKHTIN, 1981, p. 191)

Tanto no banquete de Trimalquião quanto nas festas de Gatsby encontram-se pessoas de diferentes classes sociais ou categorias. Há, então, o que Bakhtin denomina “interrupção provisória de todo o sistema oficial”. E, na verdade, a mistura dessas diferentes pessoas em um mesmo evento aumenta o interesse pela festa, promove o “tempo alegre” e o “riso”. A forma como Nick Carraway descreve as festas na mansão do protagonista assemelha-se muito aos acontecimentos narrados no banquete: o ambiente, as iguarias oferecidas aos comensais, os incidentes grotescos que ocorrem durante o jantar, as conversas cômicas, a embriaguez dos convidados e, principalmente, a interação das personagens durante as reuniões. Bakhtin (1981) explica que a ausência temporária de barreira entre as pessoas é indispensável para a criação de um espaço carnavalesco.

Essa ausência de barreiras é fundamental para as duas narrativas. No caso do romance *Trimalchio*, ela norteia todo o enredo. As relações pessoais estabelecidas no romance, com poucas exceções, apenas ocorrem porque há a possibilidade de que as personagens se misturem em diferentes cenários. O amor de Gatsby por Daisy – razão pela qual ele buscou sua fortuna – só ocorre porque há uma mistura de classes. Assim como a relação do marido desta com a amante, Myrtle Wilson, e até mesmo a relação entre o narrador, Nick Carraway, e o protagonista se dão devido a essa possibilidade de integração.

As festas de Gatsby eram muito famosas – de East Egg a West Egg – e, portanto, contavam com muitos convidados, ilustres ou não, de classes sociais bem variadas:

I believe that on the first night I went to Gatsby's house I was one of the few guest who had actually been invited. People were not invited – they went there. They got into automobiles which bore them out to Long Island and somehow they ended up at Gatsby's door. [...] Sometimes they came and went without having met Gatsby at all, came for the party, with a simplicity of heart that was its own ticket of admission. (FITZGERALD, 2000, p.34)

Acredito que na primeira noite em que fui à casa de Gatsby, era uma das poucas pessoas que realmente tinham sido convidadas. As pessoas não eram

convidadas – elas apareciam lá. Entravam em automóveis que os levavam para Long Island e, de alguma forma, acabavam na porta de Gatsby. [...] Às vezes, eles entravam e saíam, sem ao menos ter encontrado Gatsby, iam para a festa com uma simplicidade de coração que era o próprio bilhete de admissão.

[...]Instead of rambling this party had preserved a dignified homogeneity, and assumed to itself the function of representing the staid nobility of the countryside – West Egg condescending to East Egg, and carefully on guard against its spectroscopic gayety. (FITZGERALD, 2000, p.37)

Ao invés de divagação, esta festa tinha preservado uma digna homogeneidade, e assumiu para si a função de representar a nobreza sisuda, a condescendência de East Egg para com West Egg, que cuidadosamente guardava sua alegria espectroscópica.

Once I wrote down on the empty spaces of a time-table the names of those who came to Gatsby's house that summer. [...]

From West Egg, then, came the Chester Beckers and the Leeches and a man named Bunsen whom I knew at Yale and Doctor Webster Civet who was drowned last summer up in Maine. [...]

From East Egg came the Poles and the Mulreadys and Cecil Roebuck and Cecil Shoen and Gulick, the state senator, and Newton Orchid who controlled Films Par Excellence and Eckhaust and Clyde Cohen and Don S. Schwartz (the son) and Arthur McCarty, all connected with movies in one way or another. [...]

All these people came to Gatsby's house in the summer. (FITZGERALD, 2000, p. 51-53)

Uma vez eu escrevi nos espaços vazios de um calendário, os nomes daqueles que compareceram à casa de Gatsby naquele verão. [...]De West Egg, então vinham Chester Beckers e Os Sanguessugas e homens chamados Bunsen que eu conhecia de Yale e o doutor Webster Civet que se afogou no último verão no Maine. [...]De East Egg vieram os Poles e os Mulreadys, Cecil Roebuck, Cecil Shoen, Gulick, o senador estadual e Newton Orchid que controlava a Filmes Por Excelência, Eckhaust, Clyde Cohen, Don S. Schwartz (o filho) e Arthur McCarty, todos ligados à indústria cinematográfica de alguma forma. [...]Todas essas pessoas vieram à casa de Gatsby no verão.

O regime escravocrata da época de Petrônio, pelo contrário, não permitia uma mistura efetiva e completa entre convidados de diferentes categorias; no entanto a presença de Trimalquião, liberto afortunado, é a grande prova da possibilidade de transformação na realidade de categorias sociais. Seus convidados são desde intelectuais, como o narrador e seus companheiros aventureiros, até homens de origem simples, como o contador de histórias, Nicerote, e o construtor de túmulos, Habinas. E mesmo dentro deste regime escravocrata, há no final do banquete uma integração entre escravos e convidados, quando aqueles são chamados pelo seu senhor a ocuparem os lugares no triclinio reservados aos demais convidados e servirem-se do que fora oferecido.

[Sat. 70. 8-13] *Pudete referre quae secuntur: inaudito enim more pueri capillati attulerunt unguentum in argentea pelue pedesque recumbentium unxerunt, cum ante crura talosque crollis uinxissent. Hinc ex eodem unguento in uinariū atque lucernam aliquantum est infusum.*

Iam coeperat Fortunata uelle saltare, iam Scintilla frequentius plaudebat quam loquebatur, cum Trimalchio: 'Permitto, inquit, Philargyre et Cario, etsi prasianus es famosus, dic et Menophilae, contubernali tuae, discumbat'. Quid multa? Paene de lectis deiecti summus, adeo totum triclinium familia occupauerat. Certe ego notaui super me positum cocum, qui de porco anserem fecerat, muria condimentisque fetentem.

Dá vergonha contar o que aconteceu depois. Respeitando então um costume que eu não conhecia, escravos de cabelos compridos trouxeram óleo perfumado numa bacia de prata e untaram os pés dos convidados, tendo, no entanto, enlaçado-lhes as pernas e os calcanhares com pequenas coroas de flores. Depois, o mesmo perfume foi colocado num vaso próprio para vinhos e numa lucerna. Quando Fortunata já se dispunha a dançar e Cintila já aplaudia bem mais do que falava, Trimalquião anunciou:

– Filárgio, eu lhe dou permissão de se acomodar à mesa. Você também, Carião, embora seja um famoso torcedor dos verdes. Diga à sua mulher, Menófila, para ela se acomodar também.

Que mais? Quase fomos atirados dos leitos, a tal ponto os escravos invadiram todo o triclinio. Eu, pelo menos, acima de mim percebi o cozinheiro, que de um porco fizera um ganso: fedia a salmoura e tempero. (PETRÔNIO, 2009, p.95)

É possível comprovar, pela análise das cenas acima transcritas das duas narrativas, que aos narradores importa mostrar a mistura de pessoas na cena festiva, pois justamente essa mistura proporciona um interesse maior para a atmosfera das festas. Muito do humor, característico do carnaval, dá-se em consequência dessa interação. E, como já foi dito, até mesmo as relações entre as personagens dependem dela.

Embriaguez

Frequentemente associa-se o cenário festivo ao consumo de bebida alcoólica. Para a construção de uma atmosfera carnavalesca, a ingestão de bebidas funciona como um catalisador para cenas de humor. Os dois anfitriões primam pela fartura nas reuniões sociais que organizam, e com as bebidas não é diferente.

Segundo Fonseca (2012), na *Cena Trimalchionis*, a embriaguez evidencia-se também nas danças – Trimalquião pede à Fortunata que dance o córdax⁴² – e no banho de sauna que os convidados são levados a tomar ao final do banquete. As danças em *Trimalchio* também são

⁴² Tipo de dança popular e erotizada, popular na Antiguidade Romana. Ter Fortunata, uma “dama da sociedade” e casada, dançando-a seria bastante inapropriado.

sensuais, e o álcool intensifica seu caráter erótico. As duas festas apresentam a bebida como um catalisador para cenas espetaculares, como acontece no seguinte trecho de *Trimalchio*:

There was music now on the canvas in the garden; old men pushing young girls backward in eternal graceless circles, superior couples holding each other tortuously, fashionably, and keeping in the corners – and a great number of single girls dancing individualistically or relieving the orchestra for a moment of the burden of the banjo or the traps. [...] At midnight hilarity had increased. (FITZGERALD, 2000, p.39-40)

Dançava-se, agora, sob os toldos do jardim; **velhos a empurrar moças novas** em círculos incessantes e **desgraciosos**; pares, que dançavam melhor, a agarrar-se **tortuosa** e elegantemente, conservando-se sempre pelos cantos – e um grande número de moças que dançavam, individualisticamente, sozinhas, ou aliviavam a orquestra, por um momento, do fardo de banjo ou dos instrumentos de percussão.

Ali pela meia-noite, a hilaridade aumentou. [grifo nosso]

Essa cena funciona como um categórico exemplo da representação do estilo e do ritmo de vida da década de 1920, retomados nas personagens de *Trimalchio*. Quando o narrador afirma que “ali pela meia-noite a hilaridade aumentou”, pode-se perceber o efeito do álcool nas ações das personagens. O caráter carnavalesco do cenário festivo fica também bem explicitado nessa passagem, em que o narrador descreve as danças com palavras como “graceless” e “tortuously”, além de chamar atenção para o fato de “homens velhos empurrarem moças novas”.

A seguir temos um trecho de *Trimalchio*, em que se evidencia o gradual efeito do álcool. O trecho retrata uma cantora lírica, cuja embriaguez beira a indignidade, que serve de chacota aos convidados que a observam, e revela a profusão de bebidas oferecidas nas festas de Gatsby:

The large room was full of people. One of the girls in yellow was playing the piano, and beside her stood a tall, red-haired young lady from a famous chorus, engaged in song. She had drunk a quantity of champagne, and during the course of her song she had decided, ineptly, that everything was very, very sad – she was not only singing, she was weeping too. Whenever there was a pause in the song she filled it with gasping, broken sobs, and then took up the lyric again in a quavering soprano. [...] A humorous suggestion was made that she sings the notes on her face, whereupon she threw up her hands, sank into a chair, and went off into a deep vinous sleep. (FITZGERALD, 2000, p.43)

O grande salão estava cheio de gente. Uma das moças de amarelo estava ao piano e, ao seu lado, encontrava-se uma jovem senhora alta, ruiva, pertencente a um coro famoso, a cantar. Tomara grande quantidade de champanhe e, enquanto cantava, decidira, ineptamente, que tudo era muito, muito triste – não estava apenas cantando, mas, também, chorando. Sempre que havia uma pausa em seu canto, ela enchia de soluços arfantes, entrecortados, reiniciando, depois, a parte lírica em trêmulo soprano. (...) Alguém insinuou, bem-

humorado, que ele cantava as notas que se lhe estampavam no rosto, após o que ela ergueu as mãos para os céus, lançou-se sobre a poltrona e mergulhou em profundo e violento sono.

Muitas vezes, textos carnavalizados revelam em seu exagero detalhes grotescos. Em se tratando de textos satíricos, como é o caso de “*Cena Trimalchionis*”, a presença do grotesco pode ser mais comum com a finalidade de conferir ao texto um caráter mais cômico. No caso de *Trimalchio*, no exemplo da cantora lírica, temos também elementos de grotesco evidenciados pela situação de indignidade vivida pela artista em seu pileque público.

A seguir, apresentamos um trecho de “*Cena Trimalchionis*” que revela o abuso da bebida alcoólica:

[Sat. 41. 8-12] *Nos libertatem sine tyranno nacti coepimus inuitare conuiuiarum sermones. Dama itaque primus cum pataracina poposcisset: ‘Dies, inquit, nihil est. Dum uersas te, nox fit. Itaque nihil est melius quam de cubiculo recta in triclinium ire. Et mundum frigus habimus. Vix me balneus calfecit. Tamen calda potio uestiaribus est. Staminatas duxi, et plane matus sum. Vinus mihi in cerebruum abiit.’*

[Sat. 42. 1-7] *Excepit Seleucus fabulae partem et: ‘Ego, inquit, non cotidie lauor; baliscus enim fullo est: aqua dentes habet, et cor nostrum cotidie liquescit. Sed cum mulsi pultarium obduxi, frigori laecasin dico. Nec sane lauare potui; fui enim hodie in funus. Homo bellus, tam bonus Crysanthus animam ebuluii. [...] Et quid si non coniecit, fuisset! Quinque dies aquam in os suum non coniecit, nom micam panis. Tamen abiit ad plures. Medici illum perdidierunt, immo magis malus fatus; [...] Planctus est optime – manu misit aliquot – etiam si maligne illum plorauit uxor. [...] Sed antiquus amor cancer est.’*

Molestus fuit, Philerosque plocamauit: ‘Viurum meminimus.

E passamos a estimular a conversa dos convidados. Dama, então, foi o primeiro, após haver pedido uma grande taça:

– Um dia – disse ele – não é nada. Mal você vira as costas, a noite cai. Então, nada melhor que ir direto da cama para o triclinio. E a gente ‘tá tendo um puta frio. O banho quase nem me esquentou. Mas uma bebida quente é uma cobertura. Bebi um purinho, e está na cara que eu estou chumbado. O vinho me subiu à cabeça.

Seleuco tomou parte na conversa e disse:

– Eu não me lavo todo o dia, pois um banhinho é um pisoeiro: a água tem dentes, e dia após dia o coração da gente definha. Mas quando bebo uma tigela de vinho com mel, mando o frio se foder. E eu não pude me banhar de jeito nenhum, pois hoje fui num enterro. Gente boa, o Crisanto... [...]E o que não seria dele se não tivesse sido abastêmio! Durante cinco dias, nem água pôs na boca, nem sequer uma migalha de pão. E no entanto partiu para onde todos vão. [...]Foi muito bem lastimado – tinha libertado alguns escravos –, se bem que sua esposa mal e mal o tenha chorado. [...]Mas um velho amor é um câncer.

Selêuco foi ficando inconveniente, e Filerote disse a plenos pulmões:
– Vamos nos lembrar dos vivos! (PETRÔNIO, 2009, p. 59)

Importa observar a gradação da embriaguez nos discursos proferidos, em como os assuntos se misturam de maneira pouco compreensiva. Uma característica marcante comum às duas obras é a fartura com que as bebidas são servidas. No caso de *Trimalchio*, há um fator bastante significativo e carregado de sentidos: a narrativa se dá num período de lei seca para os Estados Unidos, portanto toda bebida servida na festa é contrabandeada. Tal fato contribui para o falatório popular em torno do anfitrião e aponta para o possível envolvimento do próprio protagonista com negócios ilícitos.

Assim como a *inversão de papéis* e a *mistura de diferentes pessoas*, a *embriaguez* constitui terreno fértil para a consolidação de um cenário carnalizado. Estimula também o *comportamento lascivo*, por desenfrear os pudores entre os convidados. Dessa forma, a embriaguez contribui para o caráter cômico ou irônico das obras.

Gluttonaria

As imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato cômico essencial pode dispensá-lo.

(Mikhail Bakhtin)

Um importante fator, que comprova o enriquecimento dos protagonistas nas histórias, localiza-se na maneira farta e dispendiosa como as iguarias são servidas aos seus convidados. Há um interesse por sabores exóticos que atestam a sofisticação deles como anfitriões. As cenas de comida são bastante sensoriais, e o que confere a elas um nível de carnalização é o exagero e o desperdício observados durante as festas. No entanto, as iguarias servidas nos jantares têm uma função mais de diversão e entretenimento do que propriamente nutritiva:

En este juego de referencialidades cambiante, no es la deglución, entonces, lo relevante del banquete y en especial de lo comestible, sino la *ostentación*, el posible modo de *impactar* en el destinatario, sua característica de intentar hacer de una apariencia/permanente el modelo de resolución de una identidad: *nullus est, nihil est*, la ausencia de límites propios y precisos surge como única posibilidad de ser. En función del montaje de lo que no es, el personaje

Trimalchión e su séquito se activan y obtienen vida literária. (RABAZA, 1992, p.6)

A ostentação da comida em *Satyricon* é mais importante do que seu valor enquanto alimento. A aparência dos pratos atua na composição dos cenários. Assim como são utilizados de maneira simbólica, formando quadros completos, até mesmo narrativos que requerem explicação do anfitrião ou de outros convidados. Como exemplo tem-se o caso do javali – cena apresentada no excerto a seguir – que é servido com um barrete de liberto, que fora liberado do consumo na ceia do dia anterior, o mesmo acontece com o primeiro prato servido, que foi arranjado de maneira a representar uma técnica de cozimento comum à época, alimentos assados em brasa. Neste primeiro prato oferecido, frutas são utilizadas a modo de representarem o carvão em brasa e o fogo. Outro exemplo, bem elaborado, é visto no prato que apresenta os signos do zodíaco simbolizados por diferentes alimentos.

No banquete proporcionado por Trimalquião, muita comida é efetivamente oferecida aos convidados. A quantidade de pratos, o caráter espetacular como são servidos e a pretensa sofisticação deles impressionam o narrador:

[Sat. 40. 3-8] Secutum est hos repositorium, in quo positus erat primae magnitudinis aper, et quidem pilleatus, e cuius dentibus sportellae dependebant duae palmulis textae, altera caryotis, altera thebaicis repleta. Circa autem minores porcelli ex coptoplacentis facti, quae uberibus imminerent, scrofam esse positam significabant. Et hi quidem apophoreti fuerunt. [...] Ceterum ad scindendum aprum non ille Carpus accessit, qui altilia lacerauerat, sed barbatus ingens, fasciis cruralibus alligatus et allicula subornatus polymita, scrictoque uenatorio cultro latus apri uehementer percussit, ex cuius plaga turdi euolauerunt. Parati aucupes cum harindinibus fuerunt, et eos circa triclinium uolitantes momento exceperunt. Inde cum suum cuique iussisset referri, Trimalchio adiecit: 'Etiam uidete, quam porcus ille siluaticus lotam glandem.' Statim pueri ad sportellas accerunt quae pendebant e dentibus, thebaicasque et caryotas ad numerum diuisere cenantibus.

[...] Em seguida veio uma bandeja, na qual tinham posto um javali maior que qualquer outro, e ainda adornado com um barrete de liberto. De suas presas pendiam duas cestinhas trançadas com pequenas palmas, uma cheia de tâmaras secas da Cária e outra de tâmaras frescas de Tebas. Em volta, porém, porquinhos menores, feitos de massa dura, estavam como que suspensos às tetas, indicando que aquela era uma fêmea. De resto, eles foram dados de presentes aos convidados. Então, para cortar o javali, chegou não o famoso Trincha, que havia cortado as aves cevadas, mas um barbudo enorme, enfaixado nas pernas e vestido com um pequeno traje de caça de várias cores. Com uma pequena faca de caça, golpeou violentamente o flanco do javali, de cujo corte voaram tordos. Havia passarinhos armados de varinhas com

visgo e num instante capturaram as aves que voavam pelo triclínio. Depois, tendo mandado que levassem uma ave a cada um, Trimalquião acrescentou:

– Vejam só que bolotas chiques aquele porco selvagem tinha comido!

Imediatamente alguns escravos dirigiam-se às cestinhas que pendiam dos dentes e dividiram harmonicamente as tâmaras frescas e as secas entre os que jantavam. (PETRÔNIO, 2009, p.56-7)

Pode-se observar nessa cena que a comida, além de sua função essencial de alimentar, tem aqui também a tarefa de entreter os convidados. A imagem criada na descrição do prato de javali parece um cenário, rico em pequenas e extraordinárias minúcias, um cenário armado com o propósito primeiro de recreação. A apresentação do porco selvagem vai sendo preenchida de pormenores: um barrete de liberto que faz menção a um jantar passado, outras iguarias que servem de guarnição ao elaborado prato, até o momento fantástico em que, ao ser cortado, dá liberdade a aves que voam pelo triclínio, garantindo com a captura delas outro entretenimento. Certamente Trimalquião deseja, ocupando o papel de anfitrião, esmerar-se para que assim se destaque entre os comensais.

Gatsby também almeja este tipo de destaque. E também oferece refeições espetaculares e fartas:

There was music from my neighbor's house through the summer nights. In his blue gardens men and girls came and went like moths among the whisperings and champagne and the stars. [...]

Every Friday three crates of oranges and lemons arrived from a fruiterer in New York – every Monday these same oranges and lemons left his back door in a pyramid of pulpless halves. There was a machine in the kitchen which could extract the juice of two hundred oranges in half an hour, if a little button was pressed two hundred times by the butler's thumb.

[...] On buffets tables, garnished with glistening hors d'oeuvre, spiced baked hams crowded against salads of harlequin designs and pastry pigs and turkeys bewitched to a dark gold. In the main hall a bar with a real brass rail was set up, and stocked with gins and liquors and with cordials so long forgotten that most of his female guests were too young to recognize their names.

By seven o'clock the orchestra has arrived – no thin five piece affair but a whole pitful of oboes and trombones and saxophones and viols and cornets and piccolos and low and high drums. (FITZGERALD, p.33, 2000)

Nas noites de verão, a música vinha da casa de meu vizinho. Em seus jardins azulados, homens e mulheres transitavam como mariposas entre sussurros, champanhe e estrelas. [...]

Todas as sextas-feiras, três caixas de laranjas e limões chegavam de uma quitanda de Nova York – e às segundas, essas mesmas laranjas deixavam a casa pela porta dos fundos em pirâmides de frutos vazios, cortados ao meio. Na cozinha havia uma máquina capaz de extrair o suco de duzentas laranjas em meia hora, bastando que um mesmo botão fosse pressionado duzentas vezes pelo polegar do mordomo.

[...] Nas mesas do bufê, cercados por antepastos deslumbrantes, inúmeros pernis assados e temperados se espremiavam entre saladas que formavam coloridos arlequins, salgadinhos de porco e de peru transformados em ouro velho. No saguão principal, havia um bar de verdade com uma barra dourada ao pé do balcão, abastecido de gim, licor e aperitivos.

Os músicos chegavam por volta das sete – não um mísero quinteto, mas uma orquestra inteira com oboés, trombones, violas, trompetes, flautins e vários instrumentos de percussão.

E, assim como Trimalquião, prima pela fartura e quer ver seus convidados bastante satisfeitos:

*The first supper – **there would be another one after midnight** – was now being served and Jordan invited me to join her own party who were spread around a table on the other side of the garden. (FITZGERALD, 2000, p.37) [grifo nosso]*

A primeira ceia – **haveria outra depois da meia-noite** – estava, agora, sendo servida, e Jordan me convidou a participar do grupo dela que se espalhou em uma mesa, na outra extremidade do jardim. [grifo nosso]

Nota-se, no breve trecho anterior, o luxo em que se davam as festas de Gatsby. Havia muitos convidados, visto que estes ocupavam toda a extensão do enorme jardim da mansão da personagem. Havia também fartura, como já vimos na forma como a bebida era servida – com diversidade e fartura – e na escolha e oferta dos pratos. Gatsby não mede esforços, contrata muitos funcionários e artistas para animar a festa. Ele se aproxima muito de Trimalquião no esbanjamento, porém, enquanto o anfitrião petroniano deseja maravilhar seus convidados de uma forma geral, Gatsby procura encantar e atrair uma pessoa especificamente.

Comportamento lascivo

A festa carnalizada promove uma resposta imediata aos instintos humanos mais primitivos, o que é possível observar nas duas narrativas aqui comparadas. A atenção aos prazeres carnavais se dá de forma mais explícita no episódio petroniano. A seguir, apresentamos

uma cena em que Trimalquião se esquece da presença da mulher e começa a trocar carícias com um escravo. A reação da mulher do anfitrião deixa clara a inadequação dos atos dele:

[Sat. 52. 10-11] *Et prodisset in medium, nisi Fortunata ad aurem accessisset; [et] credo, dixerit non decere grauitatem eius tam humiles ineptias. Nihil autem tam inadequale erat; nam modo Fortunatam suam <uerebatur>, reuertebat modo ad naturam.*

E ele se exibiria no meio de todos se Fortunata não se aproximasse do seu ouvido e, creio, lhe dissesse que não ficava bem a um homem na posição dele cometer disparates tão grosseiros. Mas nada era tão instável; uma hora ele mantinha o respeito para com Fortunata, sua esposa, outra ele seguia apenas seus instintos. (PETRÔNIO, 2008, p.72)

Durante a *Cena* há várias referências a escravos que servem aos prazeres de seu patrão, principalmente os escravos que são descritos como de cabelos compridos. Em outra cena, Trimalquião se envolve em mais um evento escandaloso. Ao elogiar sua cadelinha de estimação, o anfitrião provoca ciúme em um de seus escravos, um dos que o servia em favores sexuais, que, revoltado com os privilégios que o animal recebe em detrimento dele, cria uma grande confusão. Após perceber que chateara seu escravo, agrada-o publicamente de maneira a desconcertar seus convidados:

[Sat. 64. 5] *Nec non Trimalchio ipse cum tubicines esset imatatus, ad delicias suas respexit, quem Croesum appellabat.*

[Sat. 64. 11-12] *Trimalchio ne uideretur iactura motus, basiauit puerum ac iussit supra dorsum ascendere suum. Nom moratus ille usust équo, manuque plena scapulas eius sunbinde uerberauit.*

E como Trimalquião também não deixasse de imitar os trompeteiros, voltou-se para suas delícias, a quem chamava Creso. [...]

Trimalquião, para não parecer abalado pelo próprio prejuízo, beijou o rapaz e o mandou subir em suas costas. Não demorou muito, o rapaz fez Trimalquião de cavalo e com a mão bateu nos ombros dele. (PETRÔNIO, 2008, p. 87)

A brincadeira de Trimalquião e Creso era uma prática comum entre as crianças, mas a falta de decoro do anfitrião ao se expor dessa forma na frente dos convidados, aumenta o caráter irônico da festa. Na verdade, a ausência de elegância de Trimalquião e a sua tendência a satisfazer seus desejos dá a tônica de todo o banquete. Mais adiante, uma nova demonstração dessa inabilidade da personagem em reprimir seus instintos é revelada pela cena a seguir:

[Sat. 74. 8-9] *Hinc primum hilaritas mostra turbat est; nam cum puer non inspeciosus inter nuos intrasset ministros, inuasit eum Trimalchio est osculari diutius coepit. Itaque Fortunata, ut ex aequo ius firmum approbaret,*

male dicere Trimalchionem coepit et purgamentum dedecusque praedicare, qui non contineret libidinem suam.

Foi quando nossa alegria se perturbou pela primeira vez: tendo entrado entre os novos serviçais um rapaz não de todo feio, Trimalquião partiu para cima dele e se pôs a dar-lhe uns beijos bem demorados. Então, para mostrar que ainda tinha direitos iguais, Fortunata pegou a falar mal de Trimalquião, dizendo que ele era um sujo e um sem-vergonha, incapaz de conter os seus desejos. (PETRÔNIO, 2008, p. 101)

Fortunata se zanga com o comportamento do marido, e Trimalquião, irritado com o que considera “egoísmo” de sua esposa, atira-lhe uma taça no rosto. A comoção é geral e o tumulto crescente. Depois desse pequeno escândalo, Trimalquião tenta receber a condescendência das outras personagens sobre o que ele considera um ato inofensivo e corriqueiro, apenas mal interpretado por sua mulher.

Em *Trimalchio*, também temos exemplos de cenas que comprovam a presença do *comportamento lascivo* como item integrante da atmosfera carnavalesca. O excerto transcrito a fim de exemplificar o consumo abusivo de álcool (p. 39-40; 43) também serve como exemplo para esse tipo de comportamento; percebe-se que a ingestão de bebida alcóolica afrouxa um pouco as amarras das noções de moralidade para aquela sociedade.

Outro exemplo, em *Trimalchio*, acontece na pequena reunião realizada em Manhattan, no apartamento que Tom Buchanan mantinha para seus encontros extraconjugais.

[...] Sitting on Tom's lap Mrs. Wilson called up several people on the telephone; then there were no cigarettes and I went out to buy some at the drug store on the corner. When I came back they had both disappeared so I sat down discreetly on the living room and read a chapter of "Simon Called Peter" – either it was terrible stuff or the whisky distorted things because it didn't make any sense to me. (FITZGERALD, 2000, p.26)

Sentada no colo de Tom, a sra. Wilson telefonou para algumas pessoas; então, tinham acabado os cigarros e eu fui até uma farmácia na esquina. Quando voltei, ambos tinham desaparecido, então eu sentei discretamente na sala e li um capítulo de “Simon Called Peter” – ou aquilo era algo horroroso ou o uísque distorcia as coisas, porque não fazia qualquer sentido para mim

Mesmo tendo Myrtle e Tom feito questão da presença de Nick, eles não se constrangem em deixá-lo sozinho e se dirigirem ao quarto. O próprio fato de Tom Buchanan ter uma amante, o caso ser conhecido de todos e principalmente a naturalidade com que ele lida com a questão, incluindo Nick em sua aventura adúltera mostram uma atenção despuddorada aos instintos sexuais de maneira semelhante à revelada na *Cena*. Os pudores morais do narrador o impediam

de ver a situação com a mesma naturalidade, o que pode ser observado pela sua afirmação: “*To a certain temperament the situation might have seemed intriguing – my own instinct was to telephone immediately to the police*”⁴³ (FITZGERALD, 2000, p. 17)

E então, a seguir, a senhora Wilson coloca-se no papel de alcoviteira, oferecendo a irmã ao narrador. A descrição que Nick faz dessa personagem, Catherine, mostra o aparente desinteresse dele pela moça. Catherine, definitivamente, não era o tipo de mulher capaz de atrair o narrador.

The sister, Catherine, was a slender, worldly girl of about thirty with a solid sticky bob of a red hair and a complexion powdered milky white. Her eyebrows had been plucked and then drawn on again at a more rakish angle but the efforts of nature toward the restoration of the old alignment gave a blurred air to her face. When she moved about there was an incessant clicking as innumerable pottery bracelets jingled up and down upon her arms. She came in with such a proprietary haste and looked around so possessively at the furniture that I wondered if she lived here. But when I asked her she laughed immoderately, repeated my question aloud and told me she lived with a girl friend at a hotel. (FITZGERALD, 2000, p.26)

A irmã, Catherine, era uma moça esbelta, mundana, de cerca de trinta anos, com um cabelo ruivo curto, sólido e pegajoso e uma tez que a maquiagem dava um tom de leitoso branco. Suas sobrancelhas tinham sido arrancadas e depois refeitas em um ângulo mais libertino, mas os esforços da natureza em direção à restauração do velho alinhamento davam ao seu rosto um ar emborrachado. Quando ela se mexia havia um incessante tilintar de inúmeras pulseiras de cerâmica que movimentavam-se, para cima e para baixo, em seus braços. Ela entrou com uma pressa de proprietária e olhou o mobiliário à sua volta de modo tão possessivo que eu me perguntava se ela vivia aqui. Mas quando eu perguntei a ela, riu imoderadamente, repetindo a pergunta em voz alta, me disse que morava com uma amiga em um hotel.

Outro aspecto interessante da cena que se dá no apartamento de Tom e Myrtle localiza-se na presença de um livro que o narrador lê enquanto o casal encontra-se no quarto. Trata-se de uma publicação intitulada “*Simon Called Peter*”, um romance do autor britânico Robert Keable (1887-1927) que causou grande comoção ao ser publicado, devido a maneira escandalosa que o autor relata a história do casal que protagoniza a história, o texto, à época, foi considerado muito mais gráfico do que o público americano estava acostumado. No entanto, o *comportamento lascivo* não é exclusividade dos convidados embriagados das festas de Gatsby e das mulheres de classe mais baixa, como Myrtle e Catherine. Também Daisy se comporta dessa forma em determinado momento, como observa-se a seguir:

“It’s wonderful,” she whispered. “These things excite me so. If you want to kiss me any time during the evening, Nick, just let me know and I’ll be glad to

⁴³ Para um tipo de temperamento, poderia parecer intrigante – o meu próprio instinto seria telefonar imediatamente para a polícia.

arrange that for you. Just mention my name. Or present a green card – or present a green card. I’m giving out green –”(FITZGERALD, 2000, p.81)

– É maravilhoso – ela sussurrou. – Essas coisas me aprazem tanto. Se você quiser me beijar a qualquer momento durante esta noite, Nick, apenas me fale e eu ficarei contente em arranjar isso para você. Basta mencionar meu nome. Ou apresentar um cartão verde – ou apresentar um cartão verde. Eu distribuirei cartões...

“Mr. Gatsby!” He put out his broad, flat hand. “I’m glad to see you, sir... Nick...”

“Make us a cold drink,” cried Daisy.

As he left the room she got up and went over Gatsby, and pulled his face down kissing him on the mouth.

“I love you,” she murmured proudly.

“You forgot that there is a lady present,” said Jordan.

Daisy looked around doubtfully.

“You kiss Nick too.”

“What a low, vulgar girl!” (p.93)

– Sr. Gatsby! – ele estendeu a mão larga e reta. – Eu estou contente em vê-lo, senhor ... Nick ...

– Prepare-nos uma bebida fria – gritou Daisy.

Como ele deixasse o cômodo, ela se levantou e foi até Gatsby, puxou o rosto dele para baixo e beijou-o na boca.

– Eu te amo – ela murmurou com orgulho.

– Você se esqueceu de que há uma dama presente – disse Jordan.

Daisy olhou em volta com ar de dúvida.

– Você beije o Nick também.

– Que garota mais vulgar!

Na primeira cena, Daisy, que não era adepta do abuso de bebidas alcólicas, faz a brincadeira com o narrador, Nick Carraway, em uma tentativa nervosa de agir de maneira espirituosa. Na ocasião, participava de uma das festas de Gatsby, com quem já vivia um romance, e tentara, desesperadamente, durante toda a noite, mostrar um certo senso de pertencimento àquela festa. No entanto, a festa não lhe era nem familiar, nem a deixara confortável e nem, ao menos, a divertira. No segundo trecho, há um exemplo de um gesto suspeito e apaixonado de Daisy. Ela oferecia um almoço em sua casa para Nick e Jordan e também para o senhor Gatsby. Receber o amante em sua casa, ter o próprio marido preparando-lhe uma bebida e apresentar ao amante a sua filha eram gestos bastante diferentes dos esperados de uma senhora respeitável de East Egg. Pode-se pensar, a princípio, que Daisy deixara-se levar por uma motivação passional; no entanto, com o transcorrer da tarde e com a revelação de toda história, percebe-se em Daisy o frio e egoísta desejo de igualar-se a Tom, de vingar-se do marido.

O fato sobre Daisy é que ela é uma mulher elegante, criada com padrões de comportamento distintivos. Por mais que deseje viver uma aventura, ela não se encaixa na cena carnavalesca, pelo menos não como Fortunata ou Myrtle, como Tom Buchanan e o próprio Gatsby. O narrador observa a prima e conclui ao final da festa:

*The tumultuous clamor, like a prolongation of the nervous sounds of New York, soothed me, and I felt at home. But I tried to imagine how the party would appear to Daisy, how it had appeared to me on that June night two months before. It seemed less **bizarro** now – it seemed **a world complete in itself, with its on standards and its own great figures, bounded, to its own satisfaction, by its own wall. It was second to nothing because it had no consciousness of being so. But Daisy might well regard it as the preposterous and rather sinister fringe of the universe.** (FITZGERALD, 2000, p.83)*

O **clamor tumultuoso**, como um **prolongamento dos sons nervosos** de Nova York, me acalmou e me senti em casa. Mas eu tentei imaginar como a festa impactou Daisy, como me impactou naquela noite de junho, dois meses antes. Parecia menos **bizarro** agora – parecia **um mundo completo em si mesmo**, com **suas próprias normas** e suas próprias grandes figuras, limitado, para sua própria satisfação, por sua própria muralha. Não funcionava segundo nada, porque não tinha consciência de sua existência. Mas Daisy poderia, muito bem, considerar aquele limite, aquela muralha de um universo, um tanto absurda e sinistra. [grifo nosso]

As características representativas da cena festiva carnavalesca entrelaçam-se no decorrer das histórias. E essa cena, particularmente, reúne elementos muito ricos e interessantes para se pensar a narrativa segundo essa temática. Nick descreve o final de uma festa – a última oferecida por Gatsby e a única que conta com a presença de Daisy. Tenta antecipar os pensamentos e sentimentos de sua prima Daisy, tenta adivinhar-lhe as impressões acerca da festa. Aquele ambiente, que um dia pareceu *bizarro* para ele, carrega hoje uma atmosfera confortável. No entanto, para Daisy, ainda é um *clamor tumultuoso* ou a *prolongação de um som nervoso*.

Nick Carraway, ao contrário, entende o *carnaval*, percebe ser este um *mundo completo em si mesmo*, e que, por se bastar, é regido por *padrões particulares*. Como se o ambiente festivo, assegurado e limitado por uma *muralha*, pudesse garantir aos seus convidados a liberdade, mesmo que momentânea, para viver uma vida às avessas, uma vida de *absurdos*. Esse parágrafo comprova a eficácia da teoria da carnavalização para este trabalho de análise intertextual, já que o absurdo das sociedades em transformação é assunto comum aos dois autores, aqui colocados em paralelo.

O objetivo deste capítulo foca-se na ilustração, por meio de exemplos das duas obras, dos cinco aspectos (**inversão de papéis, reunião de pessoas de diferentes classes sociais, embriaguez, glotonaria e comportamento lascivo**) elencadas por Bakhtin como integrantes da estética do carnaval. Na seção seguinte, uma análise das personagens que protagonizam as obras será feita, considerando as características carnavalizadas que as compõem.

5. TRIMALQUIÃO E GATSBY: ANFITRIÕES NO CARNAVAL

A relação entre Trimalquião e Gatsby é o ponto de partida desta análise intertextual. Ambas as histórias trazem a trajetória de personagens que enriquecem de maneira repentina e passam, então, a viver de um modo escandaloso. O estilo de vida das personagens é explicitado na promoção de grandiosas festas organizadas por elas.

Laurent Jenny afirma que: “A intertextualidade é, pois, máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do “clichê” por um trabalho de transformação” (JENNY, 1979, p. 45), a partir dessa discussão o autor ajuda a situar a obra de Fitzgerald em um panorama de destaque entre seus contemporâneos, pois certamente existe esse “trabalho de transformação” na relação criada entre o *Satyricon* e *Trimalchio*. Isso também se atesta pela permanência atemporal das obras literárias e na constante ação de vertê-las em outras, seja em adaptações fílmicas, em outras mídias ou mesmo na origem de novos textos literários, o que certamente confirma o caráter inesgotável e plural dessas obras.

Refletir acerca da *intertextualidade* permite enxergar a relação de uma obra com outra como um diálogo em construção. Tal diálogo não é limitado por época ou gênero. Aquilo que Petrônio destaca no *Satyricon*, uma sociedade e uma literatura em transformação, serviu a Fitzgerald como inspiração para desvendar os absurdos de sua própria era, construindo uma personagem que pode ser lida tanto como um retrato de sua época, quanto de maneira genérica e atemporal. Assim como Gatsby mirou no passado para concretizar seus planos, o autor americano refletiu sobre as heranças da história da literatura, para captar a essência daquela sociedade que era sua contemporânea. E assim como Petrônio, Fitzgerald não se limita a uma época e a um público; ambos os autores falam ao leitor de hoje de modo tão pertinente quanto falaram no seu próprio tempo.

A característica que mais aproxima Trimalquião e Gatsby – o fato de serem anfitriões de famosas reuniões sociais – está refletida na descrição dos espaços e na caracterização física e psicológica dessas personagens. Os dois protagonistas passam suas histórias em busca de aceitação, não apenas da sociedade em que se inserem, mas há também uma necessidade de aceitação que passa pela vertente afetiva, mostrando que mesmo sendo homens “poderosos”, ainda são muito vulneráveis, tão vulneráveis que morrem no final. Com proporções diferentes – visto que a obra antiga trata-se explicitamente de uma sátira, contando, portanto, com um protagonista bastante caricato – as narrativas apresentam dois homens que, na tentativa de firmarem-se na sociedade, oferecem grandes e fartas festas. A maneira como o fazem é tão

exagerada, a ostentação de seus bens é tão evidente, que o texto ganha um sentido cômico e caricatural.

A caricatura do “novo-rico”, figurativizada em Trimalquião, repete-se em *Gatsby* e é recorrente até nossa contemporaneidade quando se traça um retrato desse tipo de personagem. A distinção entre as duas personagens deriva de diferentes efeitos buscados nas duas obras: enquanto o *Satyricon* possui descrições notadamente grotescas, que causam o riso “exterior” (BAKHTIN, 1981), em *Trimalchio* também há efeitos carnavalescos, todavia derivados da ironia, provocando o que o teórico russo denomina riso “interior”. No *Satyricon*, Trimalquião é descrito de maneira hiperbólica, o que o torna uma personagem carnalizada e, por vezes, é assim que *Gatsby* aparece ao leitor, repleto de exageros. Sobre a personagem que protagoniza a história de Petrônio, tem-se:

Though E. is present for the entire S., T. is perhaps the best-delineated character in the novel. What begins as a possible or actual satire of a rich and pretentious freedman ends with a presentation of a well-rounded character which is much more sympathetic than negative. By the conclusion of the Cena we have a fairly good picture of T. the man and his ambient conditions. We see T. at work and at play, we hear him speak and interact with his wife, fellow freedmen, and slaves, and we hear from his friends. It is clear that over the course of presenting the Cena P. finds that his satiric impulse is overshadowed by the sympathy which he feels for his literary creation. The reader comes to know T. as a person; E. remains the voice giving to compiling literary allusions. (SCHMELING, 2011, p. 316)⁴⁴

Schmeling faz uma reflexão sobre o fato do protagonista da *Cena* ganhar a simpatia do leitor. Este percebe mais o seu caráter divertido e muitas vezes ingênuo, do que a pretensão que vem anunciada na ostentação de tantos bens. Fato semelhante acontece em *Trimalchio*, o narrador revela no início de sua história que *Gatsby* cresceu em sua admiração:

It was only Gatsby who was exempted from my reaction. Gatsby who represented everything for which I have an unaffected scorn. If personality is an unbroken series of successful gestures, then there was something gorgeous about him, some heightened sensitivity to the promises of life, as if he were related to one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away. (FITZGERALD, 2000, p.5-6)

⁴⁴ Embora Encólpio esteja presente em todo o *Satyricon*, Trimalquião é talvez, a personagem mais bem delineada. O que começa com uma sátira possível e real de um liberto rico e pretensioso, termina com a apresentação de uma personagem desenhada de maneira muito mais simpática do que negativa. Ao final da *Cena* temos uma imagem razoável de Trimalquião, o homem e suas condições. Nós vemos Trimalquião na labuta e na diversão, o escutamos falar com sua esposa, seus companheiros libertos e escravos, além de ouvir informações dos amigos dele. Fica claro que durante a apresentação na *Cena*, Petrônio percebe que seu impulso satírico é ofuscado pela simpatia que passa a ter pela sua criação literária. O leitor conhece Trimalquião como pessoa e Encólpio permanece como fonte de alusões literárias.

Apenas Gatsby ficou isento do meu julgamento. Gatsby que representava tudo o que eu mais intensamente desprezava. Se a personalidade é uma série ininterrupta de gestos bem sucedidos, então havia algo de muito bonito sobre ele, alguma sensibilidade para as promessas de vida, como se ele estivesse relacionado com uma daquelas máquinas intrincadas que registram terremotos a dez mil milhas de distância.

A caracterização da personagem Jay Gatsby, assim como a de Trimalquião, vai ganhando detalhes que a delimitam, ao longo da história. Nick também começa a descrevê-lo como uma caricatura de um emergente pretensioso, mas à medida que o afeto e admiração do narrador crescem, sua descrição do protagonista também ganha corpo ao revelar nuances que transformam o anfitrião moderno no herói da história. Assim, Gatsby, que personificava todas as coisas pelas quais o narrador sentia desprezo, passa a ser, no final da história, a única personagem isenta do julgamento do narrador, diferentemente de Trimalquião, que é demonizado até o final por Encólpio. De acordo com Hoffman (1962), Gatsby precisa conquistar Nick Carraway:

In spite of Gatsby's physical appearance (he is always on the verge of being just a little absurd), he is an attractive person. He has an indefinable grace and charm, a remarkable simplicity of attitude, but also an obvious vulgarity and cheapness, which have come from achieving too early the success he finds indispensable to his purpose. Fitzgerald's crucial strategy in this novel is to put the two men, Nick Carraway and Gatsby, in relation to each other in the course of the narrative to "prove" Gatsby to Carraway. (HOFFMAN, 1962, p.136)⁴⁵

O protagonista de *Trimalchio* é caracterizado também de forma exagerada, sendo possível enxergar nele a ausência de uma elegância natural. Para conquistar o leitor ele precisa passar muito tempo ao lado do narrador e provar para Nick seu valor. Seja pela graça explícita na personagem de Petrônio, seja pela emoção velada de Jay Gatsby, as duas personagens são capazes de despertar um sentimento de simpatia no leitor. Por expressarem sentimentos muito humanos e atemporais essas duas personagens conseguem ganhar a afeição do leitor que as segue até o final e passa a torcer por elas.

Neste capítulo serão observadas algumas características semelhantes na construção das duas personagens. Para tanto, tais características serão divididas em subtemas e pensadas segundo os atributos *carnavalescos* propostos por Bakhtin. Também serão apresentadas

⁴⁵ Apesar da aparência física de Gatsby (ele está sempre à beira do absurdo), ele é uma pessoa atraente. Ele tem uma graça e um charme indefiníveis, uma notável simplicidade de atitude, mas também um vulgaridade óbvia, que vieram de ter atingido muito cedo o sucesso que ele acreditava ser indispensável ao seu propósito. A estratégia crucial de Fitzgerald neste romance foi colocar os dois homens – Nick Carraway e Jay Gatsby – relacionando-se ao longo da narrativa a fim de que Gatsby se provasse para Carraway.

diferenças pontuais existentes entre as personagens, determinadas muito pelo gênero em que as obras *Trimalchio* e *Satyricon* foram escritas.

O nome das personagens também conta com alguma semelhança, os dois protagonistas inventaram nomes diferentes após o enriquecimento. Bellinir (1993) afirma que quando James Gatz batizou-se Jay Gatsby, deu ao leitor um enigma para decifrar. Uma das hipóteses deriva de um famoso hotel de Washington, chamado “Gadsby”, aludindo para a quantidade de “parasitas” que ocupavam a mansão Gatsby. No entanto, segundo Plath (2000), o nome parece ter vindo de uma peça de Kipling: *The Story of the Gadsbys*. Ainda que Fitzgerald nunca tenha atribuído qualquer influência a Kipling, as histórias guardam muitas semelhanças: há nelas personagens denominadas “Jordan” e um peso importante na caracterização de “leste” e “oeste” como polos opostos carregados de uma simbologia similar nas duas obras.

Uma outra possibilidade de leitura se faz pela interpretação do *phrasal verb* **get by** que significa, segundo o dicionário Cambridge, ser capaz de viver ou lidar com uma situação tendo muito pouco ou apenas o suficiente, exatamente como Gatsby que superou as dificuldades tornando-se um homem muito rico e poderoso. A imagem do *self-made man* tão cara aos americanos à época é personificada pelo protagonista de *Trimalchio*. De maneira semelhante, a nota de Ernout (1950) nos conduz a uma interpretação equivalente quando avalia o verbete *trimalkion* desmembrando-o em seu sufixo *-tri* – muito – e *-malkion*, poderoso, revelando a origem grega do nome dessa personagem.

Ernout (2009) apresenta uma nota, no início da tradução do episódio “*Cena Trimalchionis*”, que remete ao epigrama LXXXII de Marcial. Neste, o poeta fala de uma refeição na qual teve que suportar a insolência de um tal *Malchionis*. Sobre o nome do protagonista da “*Cena Trimalchionis*”, Schmeling (2011) aponta para a pretensão do liberto ao encomendar sua lápide com o nome: *C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus*, com a intenção de associar sua imagem à do rico patrono das artes. A nota do estudioso aproxima a ideia de grandiosidade do mecenas ao adjetivo utilizado por Fitzgerald para qualificar seu protagonista.

A observação do nome dos protagonistas revela uma similaridade de sentido e de forma, visto a utilização do adjetivo *great* e do prefixo *-tri* em sua constituição. As histórias tratam de homens que venceram desafios pessoais e se tornaram ricos e famosos, os títulos das histórias e a maneira como foram nomeados ratificam essa ideia.

Atributos carnavalescos na análise dos anfitriões

Inversão de Papéis

Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência.

(Mikhail Bakhtin)

Toda a trajetória de Jay Gatsby foi concebida pela tentativa de transformar o jogo em vida real, de maneira semelhante ao pensamento de Bakhtin (2010). Para que tal transformação ocorra, para que a *inversão de papéis* se complete, os protagonistas das duas narrativas precisam de uma plateia cativa, as festas e a ostentação dos bens acontece quase como uma representação teatral. Sem este público que serve como testemunha da ascensão social que transforma as personagens em homens poderosos, a cena não se concretiza e os papéis não são interpretados de forma plena. Para que o novo papel – fruto da *inversão* – seja estabelecido e verossímil é necessário que os anfitriões tenham seus convidados na posição de audiência. Tal fato se dá por meio de festas frequentes oferecidas a convidados assíduos, sendo que a mesma perspectiva está presente nas duas histórias.

A posição de anfitrião da festa é determinante para a pretendida caracterização estereotipada de emergente social. Por meio desse papel, os protagonistas podem revelar perante a sociedade a inversão que sofreram com a aquisição de bens; e a partir daí como adquiriram sofisticação e elegância. Abrindo suas casas aos convidados, podem exibir suas conquistas e ostentar suas riquezas. E é justamente nessas ocasiões festivas, frequentadas pelos narradores, que as excentricidades, que garantem o humor e a ironia aos textos, são apresentadas ao leitor:

*[Sat. 29.1 – 7] Ceterum ego dum omnia **stupeo**, paene resupinatus crura mea fregi. Ad sinistram enim intransibibus non longe ab ostiarii cella **canis ingens**, catena uinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum 'CAVE CANEM'. Et collegae quidem mei riserunt. Ego autem collecto spiritu non destiti totum parietem persequi. Erat autem uenalicium <cum> titulis **pictum**, et ipse **Trimalchio capillatus caduceum tenebat Mineruaque ducente Romam intrabat**. Hinc quemadmodum ratiocinari didicisset, deinceps dispensator factus esset, omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat. In deficiente uero iam porticu leuatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. Praesto erat Fortuna cornu abundantis copiosa et tres Parcae aurea pensa torquentes. Notavi etiam in porticu gregem cursorum cum magistro se exercentem. Praeterea grande amrarium in angula uidi, in cuius aedicula erant Lares argentei positi Venerisque signum marmoreum et*

*pyxis aurea non pusilla, in quam **barbam** ipsius conditam esse dicebant.* (grifo nosso)

Mas enquanto eu observava todas aquelas coisas **estupendas**, por um triz quase não caí de costas e quebrei as pernas: à esquerda de quem entrava, não longe da guarita do porteiro, um **cão enorme**, preso com uma corrente, havia sido pintado na parede. Sobre ele estava escrito com letras garrafais: CUIDADO COM O CÃO. Meus colegas riram, é verdade; eu, no entanto, com ânimo refeito, não deixei de examinar a parede toda. Ali havia sido pintado um lote de escravos à venda com suas tabuletas; e **Trimalquião em pessoa, de cabelos compridos, levava um caduceu e entrava em Roma pela mão de Minerva**. A partir desse ponto, como aprendera a calcular, e como depois se tornara contador, o minucioso pintor havia reproduzido tudo com atenção, colocando ainda uma legenda. Já na extremidade desse pórtico, Mercúrio, levando Trimalquião pelo queixo, carregava-o para o alto de uma tribuna. Bem ao lado estava a exuberante Fortuna com a sua cornucópia e as três Parcas fiando a lã de ouro. Reparei ainda, no pórtico, numa equipe de corredores que se exercitava com seu treinador. Além disso, vi num canto um grande armário em cuja capela haviam sido acomodados os Lares de prata, uma imagem da Vênus em mármore e uma **píxide de ouro** não pequena, na qual diziam ter sido guardada a **barba** do próprio Trimalquião. (PETRÔNIO, 2000, p.44, grifo nosso)

A descrição feita por Encólpio, presente no início do episódio, revela o primeiro impacto que a casa de Trimalquião tem no narrador e em seus amigos. O aparente mau gosto na decoração, como a pintura de um cão assustador na parede – que funciona como um elemento que comprova a *inversão*, já que a tradição antiga mostra ser comuns representações em mosaico feitas no chão e não nas paredes – provoca o riso em alguns convidados. A inadequada representação de Trimalquião, ao lado de Mercúrio e Minerva, também contribui para o tom humorístico do episódio, pois sabemos que era costume dos antigos terem algum objeto artístico com deuses de devoção, mas os mortais não eram, normalmente, retratados ao lado dos deuses. Os equívocos com a decoração se completam na presença de um armário que reunia Lares⁴⁶ de prata, uma imagem de Vênus e uma caixinha com as barbas aparadas de Trimalquião. O fato do anfitrião ter seus Lares representados em “prata” também configura um índice de ostentação. No entanto, o mais curioso e engraçado na cena é que a cerimônia que serve de referência – *depositio barbae*⁴⁷ – era comum entre jovens de nascimento livre; em tal cerimônia, a primeira barba do garoto era oferecida aos deuses. Para Trimalquião, guardar as barbas tem um motivo ainda mais especial, ligado à sua sexualidade. Quando garoto, ele servia ao seu senhor em

⁴⁶ Como herança da cultura clássica, sabemos que os Lares eram os deuses protetores de uma casa e normalmente ficavam perto de alguma chama intermitente, como acontece com os oratórios modernos.

⁴⁷ Tais referências apresentam-se nas notas do tradutor, na edição aqui utilizada (2008).

favores sexuais, mas após tornar-se homem, tendo a barba como prova do amadurecimento, o senhor perde o interesse.

Sobre a casa de Trimalquião, Bagnani (1954) desenvolveu um estudo, do qual destaca-se o trecho a seguir:

Yet, though Petronius is certainly not describing any real house, he has a certain type of house in mind, a type of house that it was familiar to his readers, a type of house that they would associate with a person such as Trimalchio. Petronius is an extremely subtle author; as a satirist, if he can be called a satirist, he obtains his effects, not by the ranting and exaggeration that become so wearisome in Juvenal, but rather by the delicate juxtaposition of incongruous details. This house of Trimalchio's is a real house, it is the kind of house most people know, and many own, but no one, except Trimalchio, would have it quite that way. (BAGNANI, 1954, p. 17)⁴⁸

A habilidade de Petrônio não realiza-se apenas na maneira exagerada com que ele descreve os bens de Trimalquião, mas sim na maneira como esses bens afetaram o gosto e o estilo de vida do anfitrião. A casa do protagonista apresenta elementos comuns com os quais o leitor consegue relacionar-se, porém apresenta muitas incongruências. E é na sutileza desses pequenos equívocos que encontra-se o humor criado por Petrônio. Ainda segundo Bagnani, pode-se dizer que a casa de Trimalquião não era tão grande quanto ele gostaria, pois ela continha: quatro salas de jantar, vinte quartos, dois pórticos de mármore, três bibliotecas e, no andar de cima, além de uma ala para hóspedes, cinquenta cômodos no total.

A mansão de Gatsby, apresentada ao leitor na primeira vez em que é visitada por Daisy, divide com a de Trimalquião esse caráter monumental. Ela e o amante estão acompanhados de Nick Carraway:

*“That huge place there?” she cried pointing. [...] Instead of taking the short cut along the Sound we went down the road and entered by the big postern. With **enchanted murmurs** Daisy admired this aspect or that of the **feudal silhouette** against the sky, admired the gardens, the sparkling odor of the jonquils, and the frothy odor of hawthorn and plum blossoms, and the pale gold odor of kiss-me-by-the-gate. [...] And inside as we wandered through **Marie Antoinette music rooms and Restoration salons** I felt that there were guests concealed behind every couch and table, under orders to be breathlessly until we had passed through. [...] We went upstairs, through **period bedrooms** swathed in rose and lavender silk and vivid with new flowers, through dressing rooms and poolrooms, and bathrooms with sunken baths – [...] Finally we came into Gatsby's own*

⁴⁸ Ainda que Petrônio não esteja descrevendo uma casa em particular, ele tem um certo tipo de casa na cabeça, um tipo de casa que era familiar aos seus leitores, um tipo que seria associado a alguém como Trimalquião. Petrônio é um escritor extremamente sutil, como um satirista, se é que pode ser chamado assim, ele obtém seus efeitos não classificando ou exagerando, o que se tornou muito utilizado em Juvenal, mas pela justaposição de detalhes incongruentes. A casa de Trimalquião é uma casa real, é o tipo de casa que a maioria das pessoas conhece, e que muitos possuem, mas ninguém além de Trimalquião teria daquela exata maneira.

apartment, a bedroom and a bath, a Renaissance study, where we sat down and drunk a glass of some Chartreuse he took from a cupboard in the wall. [...]His bedroom was the simplest room of all – [...] (FITZGERALD, 2000, p.73-74, grifo nosso)

– Aquela coisa enorme? – ela exclamou, apontando. [...]

Ao invés de tomar o atalho pela orla, descemos a rua e entramos pela grande entrada traseira. Com **murmúrios encantadores**, Daisy admirava um ou outro aspecto da **silhueta feudal** contra o céu, admirava os jardins, o odor provocador dos junquinhos, e o odor espumoso de espinheiro e flores de ameixa, e o dourado odor pálido de amaranço. [...] E no interior, enquanto nós vagávamos por **salas de música à Maria Antonieta e salões da época da Restauração**, eu senti que havia hóspedes escondidos por trás de cada sofá e mesa, sob ordens de segurarem o fôlego até que passássemos. [...] Nós fomos ao andar de cima, passando por uma **fileira de quartos** de época envoltos em seda rosa e lilás, vívidos com flores frescas, através de salas e salões de sinuca, e banheiros com banheiras – [...] Finalmente, entramos no aposento do próprio Gatsby, um quarto, um banheiro e um escritório Renascentista, onde nos sentamos e bebemos um copo de um Chartreuse que ele tirou de um armário na parede. [...] **Seu quarto era o mais simples de todos** – [...] (grifo nosso)

Comparativamente, Gatsby é mais discreto e elegante que Trimalquião. A grande excentricidade dessa cena, dentro do romance, se dá pelos artifícios que ele utiliza para que Daisy Buchanan veja a sua casa. Pede a Nick que a receba para o chá, para que assim ele próprio possa aparecer de maneira repentina. Todavia, o que Gatsby desejava realmente era que Daisy visse sua casa à distância, do alpendre de Nick, para que assim, mais tarde, pudesse revelar para ela todas as suas conquistas, figurativizadas naquela mansão. As três personagens passeiam pela casa e observam a decoração, a variedade de cômodos e a extensão do imóvel, até chegarem ao quarto de Gatsby, “o mais simples de todos”, como o narrador afirma. Assim como Trimalquião, que não consegue se desapegar de seu passado servil e lascivo – lembrando que ele servira seu senhor em favores sexuais (capítulos 64 e 73 do *Satyricon*) – Gatsby não se afasta totalmente do seu passado de pobreza. E é justamente essa impossibilidade de transposição, a impossibilidade de apagar o passado, que torna a história dessas personagens tão relevantes. Mesmo o quarto sendo muito luxuoso, demonstra que a *inversão de papéis* não é plena, da mesma forma que Trimalquião, o protagonista de *Trimalchio*, precisa de *máscaras*, *fantasias* e *cenários* para que a transformação aconteça efetivamente. É provável que a simplicidade do quarto de Gatsby derivasse da urgência do protagonista por algo mais familiar e confortável.

A ostentação dos bens recém adquiridos é fundamental para a formação dessa versão de si mesmo que Gatsby intenta construir. Para isso, a presença de Nick como narrador, e vizinho do protagonista, é indispensável. A apresentação da mansão Gatsby começa quando da

mudança do narrador para West Egg, quando ele descreve a simplicidade da sua própria casa depois de ter descrito a de seu vizinho. Nesse momento, porque ele ainda não conhecia Jay Gatsby, dá ao leitor apenas as informações mais evidentes:

*[...] The one on my right was a **colossal** affair by any standard – it was a factual imitation of dome Hôtel de Ville of Normandy, with a tower in one side, spanking new under a thin beard of raw ivy, and a **marble swimming pool** and more than **forty acres** of lawn and garden. It was Gatsby's mansion.[...] (FITZGERALD, 2000, p.8) (grifo nosso)*

A da minha direita, era uma construção **colossal** de acordo com qualquer padrão – era uma imitação realista de uma cúpula de *Hôtel de Ville* da Normandia, com uma torre ao lado, excepcionalmente nova sob uma fina camada de hera fina, uma **piscina de mármore** e mais de **quarenta hectares** de gramados e jardins. Era a mansão de Gatsby. (grifo nosso)

As palavras escolhidas pelo narrador para descrever aquilo que podia acessar da mansão Gatsby antecipa o que o leitor só conhecerá integralmente após a visita de Daisy e Nick Carraway à casa do protagonista. No entanto, essa breve descrição já possibilita uma compreensão do modo de vida daquele que seria o vizinho do narrador. A seguir, quando Nick descreve a própria casa que acabara de alugar, é possível detectar um tom de reprovação pelo estilo de vida dispendioso e ostensivo do Sr. Gatsby. O narrador não entende a necessidade que Gatsby tinha de mostrar seus bens de forma tão indiscreta, mas quando toma conhecimento da história de seu vizinho e de sua prima Daisy, começa a alcançar as verdadeiras intenções dele. Esta revelação é mostrada ao leitor na conversa que o narrador tem com Jordan Baker:

*“Why didn't he asked you to arrange a meeting?”
“He wants her to see his house,” she explained. “And your house is right next door.”
“Oh!”
“I think he half expected her to wander in one of his parties, some night,” went on Jordan, “but she never did”. [...] (FITZGERALD, 2000, p.65)*

- Por que ele não pediu a você para marcar um encontro?
- Ele quer que ela veja a casa dele – explicou ela. – E a sua casa está ao lado da dele.
- Oh!
- Acho que ele esperava que ela aparecesse em uma de suas festas, uma noite dessas – continuou Jordan – mas ela nunca o fez. [...]

Embora Gatsby tenha sentido a necessidade de mostrar à Daisy toda fortuna que amalhara durante os últimos cinco anos, ele é um homem discreto se mostrando assim em todas as festas que organizou. Portanto, é possível observar que a maior diferença entre as personagens que protagonizam as obras, mostra-se justamente quando elas ocupam o papel de

anfitrião em suas festas, na maneira como aderem ao divertimento. Trimalquião além de estar presente na maioria das cenas, ou se faz presente pela conversa dos convidados, está sempre chamando a atenção dos convidados para si, provocando alívio nos comensais quando se ausenta por minutos. Já Gatsby raramente comparece às festas e apenas se aproxima de seus convidados quando os supõe úteis, em sua empreita de encontrar Daisy Buchanan. Sendo por poucos minutos, no caso de Trimalquião, ou por longas horas, como acontece com Gatsby, os convidados aproveitam a ausência dos anfitriões para bisbilhotar a vida deles.

[...] 'He doesn't want any trouble with anybody.'
'Who doesn't?' I inquired.
'Gatsby. Somebody told me – [...]
'Somebody told me they thought he killed a man once.' [...] *'I don't think it is so much that,' argued Lucille skeptically; 'it's more that he was a German spy during the war.'* [...] *'You look at him sometimes when he thinks nobody is looking at him. I bet he killed a man.'* (FITZGERALD, 2000, p.50, grifo do autor)

[...] – Ele não quer complicação alguma com ninguém.
– Quem não quer? – indaguei.
– Gatsby. Alguém me disse ... [...] – Alguém me contou que se dizia que ele, certa vez, matou um homem. [...] – Não creio que seja **bem** isso – disse Lucille, cética. – É que ele foi espião alemão, durante a guerra. [...] – Procurem vê-lo quando ele pensa que ninguém está olhando para ele. Aposto que ele já matou alguém. (FITZGERALD, 1980, p. 40, grifo do autor)

Opondo-se à forma espetacular com que Trimalquião entra no triclinio, a aproximação de Gatsby é mais do que discreta, quase sorrateira. A vontade de Gatsby era de virar notícia com suas festas, para desta forma atrair Daisy Buchanan para perto de si. O que acaba acontecendo quando notícias dele chegam até Daisy por meio de Nick Carraway e Jordan Baker. Ainda que as festas dos dois anfitriões fossem muito populares e o público muito parecido, o foco dos protagonistas era totalmente diverso.

Nas duas narrativas os anfitriões utilizam da ostentação de suas posses como comprovação da importância deles na sociedade. Aos dois protagonistas interessa ser visto como homens poderosos, para eles a medida do próprio valor poderia ser tomada pela quantidade e qualidade de coisas que possuíam. Como as obras são separadas por séculos, os objetos utilizados diferem, mas a finalidade na exibição deles se assemelha. Logo ao entrar na casa de Trimalquião, Encólpio nota a presença de um relógio. Sobre esse objeto Aquati (1999) afirma:

Os primeiros indicadores para a explicação do sentido desse relógio na economia da narrativa aparece quando nos indagamos acerca do valor

de semelhante peça junto aos romanos. Segundo Carcopino (s.d., 180ss.), o relógio de Trimalquião deveria ser uma espécie de clepsidra, já que não poderia ser um relógio solar em razão de se encontrar dentro da casa. Dado coerente com o exibicionismo de Trimalquião, nos fins do século I e no século II se teria tornado um signo de opulência e um modismo entre as famílias abastadas. Segundo o gosto requintado de que seria dotado o Arbiter, essa peça poderia ser vista como *kitsch*, já que, conforme revela Moles (1975,10), Trimalquião, que possui o “excesso de meios em face das necessidades”, conta com pré-requisitos para este gosto: se o *kitsch* é eterno, tem, não obstante, seus períodos de prosperidade que estão ligados a um situação social marcada pelo acesso à opulência. (AQUATI,1997, p.193)

O relógio de Trimalquião, pode ser visto como uma novidade e um luxo que só casas muito abastadas poderiam contar. Da mesma forma é possível enxergar o carro do protagonista de *Trimalchio*. Enquanto naquela época a maioria das pessoas possuíam carros azuis ou pretos, Jay Gatsby exhibe um conversível amarelo claro. O que representa uma grande modernidade para época e figurativiza a riqueza do protagonista. A observação detalhada das duas histórias permite a comprovação das semelhanças entre essas duas personagens em diversos temas.

Máscaras e fantasias

No item anterior falamos da *inversão de papéis* e que para que ela se concretize, muitas vezes, se faz necessário o uso de *máscaras e fantasias*. Isto se dá, no caso dos anfitriões, por meio de um figurino elaborado que destoa de outros convidados de suas casas. Até mesmo Gatsby, que é mais discreto que Trimalquião, faz escolhas inapropriadas para as roupas que veste. A vontade de mostrar do que são capazes faz com que exagerem na ornamentação, guardadas as diferenças de contexto histórico e gênero textual nos quais as obras se inserem.

Outra forma de criar essa imagem fantasiosa sobre si mesmo dá-se por meio do comportamento. Muitas vezes os anfitriões, e também outras personagens, fingem ser o que na verdade não são. Tal comportamento acarreta para os textos um caráter cômico único. A seguir, apresentamos uma cena em que Tom Buchanan dá mostras de sua erudição a Nick Carraway e Jordan Baker, em um jantar que oferecera ao antigo colega de universidade e primo de sua esposa:

“Civilization’s going to pieces,” broke out Tom violently. “I’ve gotten to be a terrible pessimist about things. Have you read ‘The rise of the Coloured Empires’ by this man Goddard⁴⁹?”
“Why, no,” I answered, rather surprised by his tone.

⁴⁹ Esse livro é uma criação ficcional de Fitzgerald baseado em livros de mesmo teor que foram lançados na época.

“Well, it’s a fine book and everybody ought to read it. The idea is if we won’t look out the white race will be – will be utterly submerged. It’s all scientific stuff; it’s been proved.”

“Tom’s getting very profound,” said Daisy with an expression of unthoughtful sadness. “He reads deep books with long words in them. What was that word we —”

[...]

“This idea is that we’re Nordics. I am and you are and you are and — After an infinitesimal hesitation he included Daisy with a slight nod and she winked at me again, “—and we’ve produced all the things that go to make civilization — oh, science and art and all that, do you see?”

There was something pathetic in his concentration as if his complacency, more acute than of old, was not enough to him any more. (FITZGERALD, 2000, p.14-5)

A civilização está aos pedaços – explodiu Tom violentamente. – Eu tenho me tornado terrivelmente pessimista sobre essas coisas. Você já leu “A ascensão do império de cor”, de um tal de Goddard?

– Ora, não – eu respondi, um pouco surpreendido pelo tom dele.

– Bem, é um belo livro e todo mundo deveria lê-lo. A ideia é que se não fizermos alguma coisa a raça branca será... será totalmente aniquilada. É um assunto científico; há provas para isso.

– Tom está ficando muito profundo – disse Daisy com uma expressão de tristeza impensada. – Ele tem lido livros profundos com palavras difíceis neles. Qual foi mesmo aquela palavra que...

[...]

– A ideia é que somos todos nórdicos. Eu sou e você é e você também... Depois de uma hesitação infinitesimal ele incluiu Daisy com um leve aceno de cabeça e ela piscou para mim de novo – e nós produzimos todas as coisas que constroem a civilização ... ciência, arte e tudo isso, entende?

Havia algo de patético na concentração dele, como se aquela complacência, mais aguda do que madura, não era mais suficiente para ele.

E, assim como Tom, Trimalquião também procura entreter seus convidados com sua conversa “ilustrada e espirituosa”:

[Sat. 59.3-5] ‘Scitis, inquit, quam fabulam agant? Diomedes et Ganymedes duo fratres fuerunt. Horum soror erat Helena. Agamemnon illam rapuit et Dianae ceruam subiecit. Ita nunc Homeros dicit, quemadmodum inter se pugnent Troiani et Parentini. Vicit scilicet, et Iphigeniam, filiam suam, Achili dedit uxorem. Ob eam rem Ajax insanit, et statim argumentum explicabit’.

Vocês sabem de que lenda eles estão tratando? Diomedes e Ganimedes foram dois irmãos. Helena era irmã deles. Agamêmnon raptou-a, e no lugar dela sacrificou uma corça em honra de Diana. De modo que agora Homero conta como troianos e parentinos lutam entre si. Agamêmnon venceu, é claro, e entregou sua filha Ifigênia como esposa a Aquiles. Por isso Ajax enlouquece, o que logo a seguir vai mostrar a trama da história. (PETRÔNIO, 2008, p.81)

A explanação de Trimalquião nesse excerto é muito cômica devido à série de equívocos que ele comete. Confundindo personagens e misturando fatos o protagonista diverte o narrador,

que consegue alcançar os desacertos de seu anfitrião. Nick Carraway relata uma situação muito parecida que vive ao lado de Gatsby:

[...] "I am the son of some wealthy people in Midle-West – all dead now. I was brought up in America but educated in Oxford because all my ancestors have been educated there for many years. It's a sort of tradition." [...]
"What part of the Midle-West?" I inquired causally.
"San Francsico." (FITZGERALD, 2000, p.54)

- Eu sou filho de uma gente rica do Meio-Oeste, já estão todos mortos. Eu fui criado na América mas educado em Oxford, porque toda a minha família tem sido educada lá há muitos anos. É um tipo de tradição...
- Que parte do Meio-Oeste?
- São Francisco.

O erro de geografia cometido aqui pelo protagonista parece uma brincadeira de Fitzgerald. A caracterização da personagem como um homem distraído, muito concentrado em si mesmo e suas reminiscências, pode justificar esse lapso. Mas não deixa de ser curioso o fato dos dois protagonistas errarem em questões elementares para as suas sociedades. Gatsby não apresenta-se como um homem ignorante, no entanto a narrativa revela que a educação que ele diz ter recebido em Oxford não passa de invenção. Assim, o narrador revela que ao menos a educação formal, o seu protagonista não tem.

A importância da cultura, como parte da composição da personagem que Gatsby criou para si, está representada na presença da majestosa biblioteca na sua mansão. E também apresenta-se em um detalhe muito relevante de sua caracterização: sempre que há a oportunidade, Gatsby permite que as pessoas concluam que ele estudou em Oxford, quando na verdade passara apenas um semestre lá, durante o serviço militar. No excerto apresentado a seguir, encontramos Nick e Jordan na companhia de um homem bêbado, que admira a biblioteca de Gatsby:

A stout, middle-aged man with enormous owl-eyed spectacles was sitting somewhat drunk at the edge of a great table, staring with unsteady concentration at the shelves of the books. As we entered he wheeled exciting around and examined Jordan from head to foot.
"What do you think?" he demanded impetuously.
"About what?"
He waved his hand toward the bookshelves.
"About that. As a matter of fact you needn't bother to ascertain. I ascertained. They're real."
"The books?"
He nodded.
"Absolutely real – have pages and everything. I thought they'd be a nice durable cardboard. Matter of fact they're absolutely real. Pages and – Here! Lemme show you." (FITZGERALD, 2000, p. 39)

Um homem gorducho de meia idade, com enormes óculos de olhos de coruja, estava sentado um pouco bêbado à beira de uma grande mesa, olhando com concentração instável para as prateleiras de livros. Quando entramos, ele se virou com animação e examinou Jordan da cabeça aos pés.

– O que você acha? – Ele perguntou impetuosamente.

– Sobre o quê?

Ele acenou com a mão em direção às estantes.

– Sobre aquilo. Para falar a verdade, você não precisa se preocupar em averiguar. Eu averigui. Eles são reais.

– Os livros?

Ele assentiu.

– Absolutamente verdadeiros – tem páginas e tudo. Eu pensei que seriam um belo monte de papelão. Mas na verdade eles são absolutamente reais. Páginas e - aqui! Deixe-me mostrar.

Esta cena segue com a personagem, tratada por “olhos-de-coruja”, comentando que os livros são verdadeiros, no entanto as páginas não foram separadas. Ele cita um nome que deixa uma dica sobre a opinião dele acerca daquela biblioteca:

“See?” he cried triumphantly. “It’s a bona-fide of printed matter. It fooled me. This fellow’s a regular Belasco. It’s a triumph. What thoughtfulness! What realism! Knew when to stop too – didn’t cut the pages. But what do you want? What do you expect?” (FITZGERALD, 2000, p. 39)

– Viu? – ele gritou triunfante. – É uma bela amostra da matéria impressa. Me enganou. Este camarada é um verdadeiro Belasco. Um triunfo. Que ideia! Que realismo! Saiba quando parar ... nem cortou as páginas. Mas o que você quer? O que você espera?

A personagem pergunta a Jordan e Nick o que eles esperavam, assim deixa sua opinião à mostra. Uma rápida pesquisa sobre a referência contida neste trecho – Belasco – revela se tratar de um dramaturgo e produtor de teatro da época, reconhecido pelo realismo com que trabalhava em suas obras. Quando a personagem compara Gatsby a Belasco, comprova uma importante característica sobre o anfitrião: toda aquela festa, aquela mansão, aquelas histórias são construções ficcionais a fim de permitir que Gatsby tenha a imagem que almeja ter.

Trimalquião também tem a sua biblioteca, na verdade tem três:

[Sat. 48.1 – 4] *Trimalchio autem mihi ad nos uultu respexit et: ‘Vinum, inquit, si non placet, mutabo; uos illud oportet bonum faciatis. Deorum beneficio non emo, sed nunc quicquid ad saliuam facit, in suburbano nascitur eo, quod ego adhuc non noui. Dicitur confine esse Trraciniensibus uolo, ut cum Africam libuerit ire, per meos fines nauigem. Sed narra tu mihi, Agamemnon, quam controuersiam hodie declamasti? Ego autem si causas non ago, in domusionem tamen litteras didici. Et ne me putes studia fastiditum, tres bybliotheas habeo, unam Graecam, alteram Latinam.* (grifo nosso)

Trimalquião, porém, virou-se para nós com uma expressão amável e disse:

– Se o vinho não está agradando, eu vou trocar: é preciso que vocês o tornem bom. Graças aos deuses, eu não compro nada, mas tudo isso que está dando água na boca vem de uma determinada propriedade minha que até agora eu não conheço. Dizem que ela fica vizinha de Terracina e de Tarento. Agora quero juntar a Sicília às minhas terrinhas, para que quando eu entender de ir à África eu navegue pelos meus domínios. Mas conta para mim, Agamêmnon, que debate você travou hoje? Eu, embora não defenda causas, no entanto aprendi as letras para o uso de casa. E não pense que eu despreze os estudos: tenho **três bibliotecas**, uma grega e uma latina. (PETRÔNIO, 2009, p.67, grifo nosso)

A presença das bibliotecas em suas casas funciona como um artifício que contribui para a composição do papel que os anfitriões querem interpretar. Para eles, não basta apenas ser rico; mais do que isso, é preciso que eles sejam respeitados e admirados por seus convidados. Mostrar erudição, mesmo sem possuí-la, é uma maneira de comprovar a sofisticação também. Nessa *inversão de papéis* que sofrem, mostrar-se como um homem esclarecido, informado e elegante importa para que a caracterização se complete. Outro fator de grande importância para a composição dessas novas personas que os anfitriões desejam ter, está na maneira como se apresentam fisicamente. Nesse aspecto, Gatsby se diferencia bastante de Trimalquião. O trecho a seguir mostra como Encólpio descreve o seu anfitrião:

[Sat. 32.1 – 4] In his eramus lautitiis, cum ispe Trimalchio ad symphoniam allatus est, positusque inter ceruicalia minutissima expressit imprudentibus risum. Pallio enim coccineo adrasum excluserat caput, circaque oneratas ueste ceruices laticlauiam immiserat mappam fimbriis hinc atque illinc pendentibus. Habebat etiam in minimo digito sinistrae manus anulum grandem subauratum, extremo uero articulo digiti sequentis minorem, ut mihi uidebatur, totum aureum, sed plane ferreis ueluti stellis ferruminatum. Et ne has tantum ostenderet diuitias, dextrum nudauit lacertum armilla aurea cultum et eboreo circulo lamina splendente conexo.

[Sat. 33.1] Vt deinde pinna argentea dentes perfodit:

Estávamos nesse luxo todo quando Trimalquião em pessoa foi trazido ao som de música e, acomodado entre pequenos travesseiros, arrancou riso aos menos avisados. De fato, do manto escarlate escapava a cabeça raspada, e ao redor do pescoço tolhido pela roupa estava um guardanapo de largas bordas de púrpura, com franjas pendentes de um lado e de outro. No dedo mínimo da mão direita havia um anel dourado; na falange maior do dedo seguinte também havia, todo de ouro – é o que me parecia – um anel menor, mas inteirinho encrustado com algo como estrelas de ferro. E para não mostrar apenas essas riquezas, descobriu o braço direito, adornado por um bracelete de ouro e uma braçadeira de marfim fechada por uma lâmina brilhante. Em seguida, Trimalquião limpou os dentes com uma pena de prata. (PETRÔNIO, 2009, p.48)

A descrição de Trimalquião transcrita acima é bastante cômica. Percebe-se, pelas palavras do narrador, tratar-se de um homem feio, careca e gordo. Coberto com tecidos

luxuosos e joias preciosas, de maneira a disfarçar seus defeitos e adornar a personagem que ocupava, naquele momento, um lugar de destaque. Temos um conjunto de adjetivos que figurativizam a riqueza, como vermelho/escarlate, dourado e brilhante, compondo, com os objetos que adornam o protagonista, uma atmosfera de luxo e ostentação.

No entanto, a maneira como Nick Carraway descreve o protagonista de *Trimalchio*, ainda que tenha certo tom de reprovação, é bem mais sutil do que a de Encólpio:

*“Having a gay time now?” she inquired.
“Much better.” I turned again to my new acquaintance. “This is an unusual party for me. I haven’t even seen the host. I live over there – “ I waved my hand at the invisible hedge in the distance, “and this man Gatsby sent his chauffeur over with an invitation.”
For a moment he looked at me as he failed to understand.
“I’m Gatsby,” he said suddenly.
“What!” I exclaimed. “Oh, I beg your pardon.”
“I thought you knew, old sport. I’m afraid I’m not a very good host.”
He was only a little older than me – somehow **I have expected a florid and corpulent person in his middle years** – yet he was somehow not a young man at all. There was a stiff **dignity** about him, and a **formality of speech that just missed been absurd**, that always trembled on the verge of absurdity until you wondered **why you didn’t laugh**. I got a distinct impression that he was picking his words with care.
[...]
When he was gone I turned immediately to Jordan, constrained to assure her that I rather liked him.
“He says he’s an Oxford man,” she remarked.
“Have you got some prejudice against Oxford?”
“I don’t think he went there.”
“Why not?”
“I don’t know,” she insisted. “I just don’t think he did.”
Something in her tone reminded me of the other girl’s “I think he killed a man.” (FITZGERALD, 2000, p.40-1, grifo nosso)*

–Divertindo-se agora? – ela perguntou.
– Muito mais. – Eu me virei novamente para o meu novo conhecido. – Esta é uma festa incomum para mim. Eu nem mesmo vi o anfitrião. Eu moro lá – aponte para a cerca invisível à distância – e este tal Gatsby me enviou seu motorista com um convite.
Por um momento ele olhou para mim como se não conseguisse entender.
– **Eu sou o Gatsby** – disse ele de repente.
– O quê!? – exclamei. – Ah, me desculpe.
– Pensei que você soubesse, meu velho. Temo não ser muito bom anfitrião. Ele era só um pouco mais velho que eu – **de alguma forma eu esperava que fosse um homem espalhafatoso e corpulento na meia-idade** – e ainda assim ele não era exatamente um homem jovem. Havia nele uma **dignidade** rígida, e **uma formalidade na fala que beirava o absurdo**, até o ponto de você se perguntar **por quê você não começava a rir**. Eu tive a nítida impressão de que ele estava escolhendo as palavras com cuidado.
[...]
Quando ele saiu eu me virei imediatamente para Jordan, compelido a garantir-lhe que eu gostara dele.

- Ele diz que estudou em Oxford – ela comentou.
 - Você tem algum preconceito contra Oxford?
 - Eu não acho que ele tenha estudado lá.
 - Por que não?
 - Eu não sei – ela insistiu. Só não acredito.
- Alguma coisa no tom dela me lembrou da frase da outra garota: “Eu acho que ele matou um homem”. (grifo nosso)

A cena transcrita acima apresenta alguns pontos importantes para a narrativa que Nick Carraway tece. O fato do narrador ter começado sua conversa com o anfitrião, sem saber se tratar deste, atesta a imparcialidade da opinião de Nick acerca de Gatsby. O constrangimento da personagem ao perceber que não reconheceria o anfitrião deriva das expectativas frustradas daquele; na verdade, Nick esperava uma figura mais parecida com Trimalquião: **um homem de meia-idade espalhafatoso e corpulento**. A cena continua com a descrição física do protagonista, que é tido como digno por Nick, que, no entanto, não deixa de notar certa artificialidade em seus gestos e palavras, percebendo rapidamente os artifícios utilizados por Gatsby em razão da imagem que queria ter perante seus convidados e indica o caráter irônico daquela representação. O excerto continua com o narrador comunicando sua primeira e agradável impressão sobre seu anfitrião e a réplica misteriosa e cínica de Jordan dá à cena um ar de suspense. Fica evidente ao longo da história que a moça tem uma opinião muito cética a respeito de Gatsby.

Gatsby diz a Nick que acredita não ser um bom anfitrião, já que não havia se apresentado ao vizinho, enquanto Trimalquião chega ao triclinio depois de todos os convidados e não cumprimenta nenhum deles ao chegar. Aos dois anfitriões interessava chamar a atenção, Trimalquião queria fazer uma entrada triunfal que fizesse com que todos o notassem, enquanto Gatsby só desejava ser notado por Daisy Buchanan, armava todo aquele palco com a intenção de atrair a moça para uma de suas festas.

O palco carnalizado

A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular.

As cenas apresentadas na seção anterior, de “*Cena Trimalchionis*” e *Trimalchio*, respectivamente, comunicam a maneira como os anfitriões adentram as suas festas. Enquanto Trimalquião encena um ato espetacular de entrada, Gatsby o faz de forma sorrateira, a ponto de quase não ser notado pelos convidados, misturando-se a eles. A entrada de Trimalquião está mais próxima do que se espera para um palco carnalizado. Muito embora a discreta aparição de Gatsby contribua também para a atmosfera de carnaval que suas festas tinham, ele também se mascara e se fantasia para poder participar da celebração.

Como visto no capítulo dedicado mais especificamente ao carnaval, esse ambiente propicia a mistura de pessoas de diferentes classes sociais, e os anfitriões das duas narrativas também se misturam aos convidados. O que não impede que estes comentem o estilo de vida dos anfitriões de forma furtiva. As duas personagens são apresentadas aos narradores por algum outro convidado que já frequentava as festas, como é possível observar a seguir:

[Sat. 27.4] Cum has ergo miraremur lautitias, accurrit Menelaus: ‘Hic est, inquit, apud quem cubitum ponitis, et quidem iam principium cenae uidetis’.

Aproveitando que nós estivéssemos admirando todo aquele luxo, Menelau correu em nossa direção e disse:

– Aqui está aquele com quem vão jantar. E uma coisa é certa: vocês já estão vendo o começo do banquete. (PETRÔNIO, 2008, p.43)

[...] “He doesn’t want any trouble with anybody.”

“Who doesn’t?” I inquired.

“Gatsby. Somebody told me –“

The two girls and Jordan leaned together with an air of conspiracy.

“Somebody told me they thought he killed a man once.”

A thrill passed over all of us.

“I don’t think it’s so much that,” argued Lucille skeptically; “it’s more that he was a German spy during the war.”

One of the men nodded in confirmation.

“I heard that from a man who knew all about him, grew up with him in Germany,” he assured us frowning.

“Oh no,” said the first girl, “it couldn’t be that, because he was in the American army during the war.” (FITZGERALD, 2000, p.37)

[...] – Ele não quer nenhum problema com ninguém.

– Quem não quer?”, perguntei.

– Gatsby. Alguém me disse que ...

As duas meninas e Jordan aproximaram-se com um ar de conspiração. Alguém me disse que ele matou um homem certa vez.

Um tremor passou por todos nós.

– Eu não acho que seja bem isso – argumentou Lucille com ceticismo. – É porque ele foi um espião alemão durante a guerra.

Um dos homens acenou com a cabeça em confirmação.

– Eu ouvi isso de um homem que sabia tudo sobre ele, cresceu com ele na Alemanha. – ele nos assegurou franzindo a testa.

– Oh, não – disse a primeira menina – não pode ser isso, porque ele estava no exército americano durante a guerra.

Gatsby sabia que as pessoas comentavam sobre seu passado, mas não se importava em desmentir os boatos; ao contrário, ele contribuía com outras histórias mirabolantes. Trimalquião, durante o banquete, também relata aos seus convidados coisas íntimas e detalhes de sua vida, histórias sobre sua época de servidão e a maneira como enriqueceu.

Os convidados de Gatsby proferem, diretamente, maledicências contra seu anfitrião, enquanto os de Trimalquião apenas comentam, entre risos, os luxos excessivos apresentados durante o banquete.

Na cena seguinte, de *Trimalchio*, temos um exemplo deste falatório comum às festas de Gatsby:

At one o'clock we sat on the moonlit front steps waiting for Gatsby to come and say goodbye.

"Who is our host anyhow?" inquired Tom. "Some big bootlegger?"

"Be quiet!" Daisy warned him sharply. "You have no reason for talking like that."

"Well" – Tom yawned placidly, "he certainly went into the highways and byways to get crowd together."

"At least they accomplish something. They're more interesting than – the people we see."

"You didn't look so interested."

"Well, I was," she asserted stoutly. "I was having a marvelous time."

Tom laugh scoffingly.

"Did you see Daisy's face when that girl wanted her to put her to bed?"

Daisy began to sing in a low voice, resolutely disregarding him; then, frowning, she broke off and made a sudden attempt to separate Gatsby from his party.

"Lots of people come who hadn't been invited," she said. He told me so himself. That girl who was so – so funny hadn't been invited. They simply force their way in and he is too kind to object." She hesitated. "Of course he's much better than the people he entertains."

"He's just like them," said Tom. (FITZGERALD, 2000, p.87, grifo nosso)

À uma hora nós nos sentamos nos degraus da entrada, iluminados pelo luar, esperando Gatsby chegar para se despedir.

– Quem é o nosso anfitrião, afinal? – perguntou Tom. – Algum grande contrabandista?

– Fique quieto! – Daisy ameaçou-o bruscamente. – Você não tem nenhuma razão para falar assim.

– Bem... – Tom bocejou placidamente – certamente ele pegou estradas e atalhos para juntar esta turma.

– Pelo menos eles conquistam alguma coisa. Eles são mais interessantes do que... as pessoas que encontramos.

– Você não pareceu tão interessada.

– Bem, eu estava – ela afirmou corajosamente. – Eu estava me divertindo muito.

Tom riu jocosamente. – Você viu o rosto de Daisy quando aquela menina pediu que a colocasse na cama?

Daisy começou a cantar, em voz baixa, resolutamente ignorando-o; em seguida, franzindo a testa, ela parou e fez uma tentativa súbita de separar Gatsby do seu grupo. – Muitas pessoas que não foram convidadas vêm – disse ela. – Ele mesmo me disse isso. Aquela garota que era tão... tão divertida, não tinha sido convidada. Eles simplesmente forçam sua entrada e ele é muito gentil para se opor. – Ela hesitou. – Claro que ele é muito melhor do que as pessoas que entretém.

– **Ele é exatamente como eles** – disse Tom. (grifo nosso)

Tom Buchanan foi convidado para a festa de Jay Gatsby e logo se incomoda com a maneira íntima com que o anfitrião trata sua mulher. Mesmo tendo ele próprio se divertido, se ausentando de seu grupo para flertar com algumas artistas frequentadoras da festa, termina a noite criticando o dono da casa. Sua inveja e desconfiança fazem com que ele insinue que a posição ocupada por Gatsby advinha de algo ilícito, o que é possível perceber quando ele se pergunta que atalhos o protagonista pegou para armar aquele espetáculo todo. Daisy defende o amante – com uma convicção temerosa – e enfatiza a gentileza de Gatsby. E Tom afirma, categoricamente, que aquela *mistura de pessoas* espelha o próprio anfitrião. A cena carnavalesca acontece de forma plena naquela festa, e Jay Gatsby integra o cenário perfeitamente, no seu papel, arquitetado por ele mesmo.

No entanto, nem sempre os convidados falavam mal de seus anfitriões. O excerto a seguir mostra Tom Buchanan, já ciente do caso de Gatsby e Daisy, criticando o agora seu convidado para Nick e Jordan. A moça, incomodando-se com o discurso de Tom, defende Gatsby:

“I wonder where that man Gatsby learned his manners,” broke out Tom suddenly.

*“**He went to Oxford,**” said Jordan **maliciously.** “Ever hear of it?”*

“He did!” Tom was incredulous. “Like hell he did! He wears a pink suit.”

“Nevertheless he’s an Oxford man.”

*“Oxford, South Dakota,” snorted Tom contemptuously, “**Oxford, New Mexico,** or something like that.”*

*“Listen, Tom, **if you’re such a snob why did you invite him to lunch?**” demanded Jordan crossly.*

“Daisy invited him. She knew him before we were married – God knows where!”

We were all irritable now with the fading ale and, aware of it, we drove for a while in silence. (FITZGERALD, 2000, p.97, grifo nosso)

– Gostaria de saber onde esse tal Gatsby aprendeu suas maneiras – irrompeu Tom de repente.

– **Ele estudou em Oxford** – disse Jordan **maliciosamente.** – Já ouviu falar disso?

– Ele estudou!? – Tom estava incrédulo – claro que ele estudou! O homem de terno cor de rosa.
– Ainda assim, ele é um homem de Oxford.
– Oxford, Dakota do Sul – bufou Tom desdenhosamente – **Oxford, Novo México**, ou algo assim.
– Ouça, Tom, **se você é tão esnobe por que o convidou para almoçar?** – perguntou Jordan irritada.
– Daisy convidou-o. Ela o conhecia antes de nos casarmos... Deus sabe de onde!
Estávamos todos irritadiços agora com o término da cerveja e, cientes disso, nós dirigimos por um tempo em silêncio. (grifo nosso)

[Sat. 57.1 – 4] [...] ‘Quid rides, inquit, berbex? An tibi non placent lautitiae domini mei? Tu enim beatior es et conuiuare melius soles. Ita Tutelam huius loci habeam propitiam, ut ego si secundum illum discumberem, iam illi balatum cluissem. Bellum pomum, qui rideatur alios; larifuga nescio quis, nocturnus, qui non ualet lotium suum. Ad summam, si circumminxero illum, nesciet qua fugiat. Non mehercules soleo cito feruere, sed in molle carne uermes nascuntur. Ridet! Quid habet quod rideat? Numquid pater fetum emit lamna? Eques Romanus es?’

Do que é que você está rindo, ô sua besta? Por acaso todo esse luxo do meu patrão não te agrada? Ah! Vai ver que você é mais rico e está acostumado a ir a festas melhores... Ah, se fosse certo que a deusa desse lugar me protegesse, como é certo que eu te fecharia o bico, se eu tivesse aí do seu lado! É o roto falando do rasgado, sei lá que vagabundo, um tresnoitado, que não vale o que mija. Em suma, se eu mijar em volta dele, ele não vai saber por onde fugir. Por Hércules! Não é comum eu me esquentar com facilidade, mas se eu dou moleza, eles montam em cima. Ele fica rindo! Que é que há pra rir? Por acaso teu pai comprou o feto a peso de ouro? Você é um cavaleiro romano? (PETRÔNIO, 2008, p.77)

A cena de *Trimalchio* revela um momento de tensão entre as três personagens ocupantes do mesmo carro. Jordan defende Gatsby das ofensas de Tom, com um toque malicioso percebido pelo narrador. Mas como Tom Buchanan continuasse a ofendê-lo, a moça se irrita e o chama de esnobe. Eles haviam tomado cerveja no almoço, fato que, aliado ao forte calor que fazia naquela tarde de verão, contribuía para a impaciência das personagens, que seguem o resto do caminho em silêncio. Já no trecho presente na “*Cena Trimalchionis*”, a intervenção da personagem em favor do anfitrião é muito mais inflamada. O convidado que sai em defesa de Trimalquião chega até mesmo a ser ofensivo com Encólpio, que era o alvo dos xingamentos.

Trimalquião e Jay Gatsby dividem diversas características, como intentamos mostrar nas análises apresentadas neste capítulo. Além de todas essas semelhanças, os anfitriões são atormentados por obsessões intermitentes: o medo da morte, no caso de Trimalquião; e o amor de Daisy, no caso de Gatsby. A obsessão de Trimalquião garante-lhe, ao final, no máximo um autofuneral. Todo o *Satyricon*, na verdade, é envolvido por uma atmosfera niilista, a narrativa

começa e termina sem que as personagens conquistem algo, o próprio caráter errante da trajetória das personagens confirma essa ideia. No entanto, a obstinação do protagonista de *Trimalchio* o conduz a um fim bem mais trágico: ele é assassinado, acusado de um crime que não cometeu e não consegue que mais de meia dúzia de pessoas acompanhem seu desfile fúnebre.

Curiosamente, as duas histórias se encerram da mesma forma, isto é, com um funeral. O trecho apresentado a seguir revela o funeral falso de Trimalquião:

[Sat. 78. 5-8] *Ibat res ad summam nauseam, cum Trimalchio ebrietate turpissima grauis nouum acroama, cornicines, in triclinium iussit adduci, fultusque ceruicalibus multis extendit se super torum extremum et: 'Fingite me, inquit, mortuum esse. Dicite aliquid belli'. Consonuere cornicines funebri strepitu. Vnus praecipue seruus libitinarii illius, qui inter hos honestissimus erat, tam ualde intonuit, ut totam concitaret uiciniam. Itaque uigiles, qui custodiebant uicinam regionem, rati ardere Trimalchionis domum, effregerunt ianuam subito et cum aqua securibusque tumultuari suo iure coeperunt. Nos occasionem opportunissimam nacti Agamemnoni uerba dedimus, raptimque tam plane quam ex incendio fugimus.*

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

– Imaginem que vocês são os convidados do meu banquete fúnebre.

Aquilo caminhava para o extremo mau gosto, quando Trimalquião, tocado de uma bebedeira das mais desprezíveis, mandou que trouxessem novo espetáculo e corneteiros para o triclínio. Então, amparado por vários travesseiros, deitou em seu leito derradeiro e disse:

– Finjam que estou morto. Digam algo de belo.

Os corneteiros atacaram numa marcha fúnebre. Principalmente um, escravo daquele agente funerário, que entre eles era o melhorzinho, tocou tão alto que acordou toda a vizinhança. Então os guardas que zelavam pelo bairro, certos de que casa de Trimalquião estava pegando fogo, arrombaram subitamente a porta e, por sua conta, com água e machados, deram início a um tumulto.

Aproveitando aquela excelente oportunidade, demos adeus a Agamêmnon e fugimos apressadamente, como se fosse um incêndio mesmo. (PETRÔNIO, 2008, p.105-6)

Trimalquião, atuando plenamente na cena carnalizada, quer “viver” seu funeral, deixar ordens específicas e ensaiar com o público. De qualquer maneira, o funeral ensaiado de Trimalquião se dá de forma mais bem sucedida do que os serviços fúnebres de Gatsby. O protagonista de *Trimalchio* morre sozinho, traído por Daisy e poucas pessoas comparecem ao seu cortejo fúnebre.

About five o'clock our procession of three cars reached the cemetery and stopped on thick drizzle beside the gate – first a motor hearse, horribly black and wet, then Mr. Gatsz and the minister and I in the limousine, and, a little

later, four or five servants and the postman from West Egg, piled into Gatsby's station wagon and wet to the skin.

[...]

I tried to think about Gatsby then for a moment but he was already too far away and I could only remember with dull anger that Daisy hadn't sent a message or a flower. Dimly I heard someone murmur: "Blessed are the dead that the rain falls on," and then the owl-eyed man said "Amen to that" in a brave voice.

It was over. We straggled down quickly through the rain to the cars.

Owl-eyes spoke to me for a moment by the gate.

"I couldn't get to the house," he said.

"Neither could anybody else."

"Go on!" He started. "Why, my God! The used go there by the hundreds –" He took off his glasses and wiped them again outside and in.

"The poor son-of-a-bitch," he said. (FITZGERALD, 2000, p.140-141)

Perto das cinco horas nosso cortejo de três carros chegou ao cemitério e parou na garoa grossa ao lado do portão - primeiro um carro fúnebre, horrivelmente negro e molhado, seguido pelo Sr. Gatz e o ministro e eu na limousine, e, um pouco mais tarde, quatro ou cinco empregados e o carteiro de West Egg, empilhados dentro do carro de Gatsby e molhados até os ossos.

[...]

Eu tentei então pensar em Gatsby por um momento, mas ele já estava muito longe e eu só conseguia me lembrar com uma certa raiva que Daisy não tinha enviado uma mensagem ou uma flor. Vagamente eu ouvi alguém murmurar: "Bem-aventurados os mortos em que a chuva cai," e, em seguida, o homem com olhos de coruja disse "Amém" em uma voz corajosa.

O homem com olhos de coruja falou comigo por um momento junto ao portão.

– Eu não consegui chegar à casa – disse ele.

– Nem qualquer outra pessoa.

– Não acredito! – ele começou. – Por que, meu Deus? Costumavam ir lá às centenas ...

Ele tirou os óculos e enxugou-os novamente do lado de fora e de dentro.

"Aquele pobre filho da mãe", disse ele.

A obsessão de Trimalquião se figurativizava em dois itens que ele mantinha à entrada do triclinio: um relógio que mostrava a todo tempo o quanto perdera da vida e um corneteiro. A figura do corneteiro aparece em outros momentos da narrativa, de certa forma fomentando o comportamento compulsivo de Trimalquião. O tormento de Gatsby é representado pela própria Daisy, que na história se figurativiza na luz verde do ancoradouro da casa dos Buchanan. Que legalmente deveria ser vermelha, mas na história aparece verde, permitindo que a caracterização mostre a importância de Daisy na representação do sonho de enriquecimento de Gatsby. Aquela luz intermitente, como nos altares sagrados, lembrando a presença de Daisy, tão perto de si e, ao mesmo tempo, inalcançável.

Jay Gatsby, como o próprio narrador nos conta, "acreditou na luz verde". Acreditou na legitimidade de seu sonho, nas razões que tinha para tornar-se grande. Fitzgerald dá à obra um tom romântico, caracterizando o protagonista como um misterioso, desajeitado e apaixonado

cavalheiro. Há em Gatsby, apesar de todas as controvérsias sobre seu passado, uma tímida e natural elegância. O leitor se entenece com a história de amor e fracasso do herói, acredita nele. O texto de Petronio, por sua vez, é comprovadamente satírico; o leitor não se comove com o protagonista, mas com certeza se diverte com ele. No entanto, o que mais nos interessa aqui é como as histórias acabam da mesma forma, com uma reflexão sobre as obsessões de seus protagonistas e com a efetivação (mesmo que apenas ensaiada, no caso de Trimalquião) de suas tragédias pessoais.

6. A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM *TRIMALCHIO* E *CENA TRIMALCHIONIS*

A representação das personagens femininas exibe mais um viés sob o qual as narrativas *Trimalchio* e *Cena Trimalchionis* podem ser comparadas. A utilização de figuras que marcam o exagero na composição de algumas dessas personagens também contribui para a criação de uma atmosfera carnavalizada. Assim como acontece com os protagonistas e demais personagens na trama, há nas duas narrativas a inversão de papéis e a rotulação estereotipada de personagens.

Neste capítulo examinaremos alguns exemplos de aproximação, que mais uma vez comprovam a relação intertextual que a narrativa *Trimalchio* estabelece com a *Cena*. Intencionamos complementar a pesquisa comparativa, apresentando outra aproximação entre as obras: a maneira como as personagens femininas são, muitas vezes, subjugadas pelos homens e até mesmo tratadas com violência. A violência e o descaso com que Trimalquião trata sua esposa Fortunata⁵⁰ ajudam a construir uma atmosfera grotesca na história (AQUATI, 2007), atmosfera que *Trimalchio* por vezes divide com a obra latina.

Para o contexto romano, a presença de Fortunata – e obviamente a de seu marido Trimalquião – representa uma espécie de constrangimento, visto que um liberto, não estando ainda acostumado à vida em liberdade, desconhecia a forma apropriada de comportar-se em situações sociais. De certa forma, algo semelhante ocorre com Gatsby, que, tendo vivido em um ambiente de pobreza e simplicidade, tem dificuldades evidentes para agir em meio ao luxo que integra a sua nova vida. Em “*Cena Trimalchionis*”, o narrador mostra seu descontentamento pessoal e ressentimento para com essa nova classe de homens livres que estava crescendo bastante rapidamente na época. Tal classe começa a mudar a tradição cultural preconcebida.

O *Satyricon* representa muito bem esse momento histórico, registrando ocorrências da modalidade oral do latim dos romanos, em diferentes níveis sociais. Há poucos registros na literatura antiga que tragam exemplos dessa modalidade, fato que faz o *Satyricon* ser sempre

⁵⁰ Esta personagem é a digna companheira do rico Trimalquião, cujo nome traz em si uma nota de bom augúrio (Fortunata significa ‘afortunada’, ‘felizarda’ e por isso quadra na perfeição com as expectativas de um novo-rico). (LEÃO, s/d, p. 76)

considerado, como é possível observar em estudos como o de Bianchet (2004). Apesar de Fortunata não ter muitas falas na história – na verdade ela pronuncia apenas três palavras – sua presença é essencial ao livro porque ela nos ajuda a entender um pouco o papel da mulher (ou ao menos de uma liberta) inserida naquela sociedade em transformação. Há no *Satyricon* mais de trinta personagens femininas, e Fortunata, por diferentes razões, é uma das mais importantes. A personagem tem um papel essencial para a literatura, visto que normalmente essa arte lidava com personagens masculinas, suas atividades e as relações que mantinham com outros homens (ABBOT, 1899).

No entanto, a personagem é marcada pela degradação por diversas figuras presentes em “*Cena Trimalchionis*”, a caracterização de Fortunata revela contradições e contrastes; o destaque para o corpo, a violência, a fealdade são características que criam na composição da personagem uma ligação ambígua com o grotesco. Todavia, mesmo com essa degradação, não é possível enxergar no *Satyricon* marcas claras de misoginia – se esse elemento aparece no livro, é apenas como traço de relação humana, e não como característica da obra. As personagens femininas, nessa narrativa, são descritas de forma semelhante às masculinas; elas não são benévolas ou bonitas, porém os homens também não o são. Em todo o texto de *Satyricon* é possível observar outros tipos de personagens femininas, porém como o foco deste trabalho se instala no episódio “*Cena Trimalchionis*” observaremos apenas as mulheres que nele figuram; e para este capítulo, em especial, analisaremos somente a esposa do anfitrião: Fortunata.

Sobre as personagens femininas em *Trimalchio*, é possível constatar – apesar dos avanços a que a década de 1920 assistiu em relação aos direitos das mulheres (FRIEDAN, 1971) – a existência de certa opressão. Segundo Beauvoir (1970), a opressão se manifesta no culto a uma imagem de “mulher real”, que seria uma mulher frívola, infantil, irresponsável e submissa a um homem. Essas mulheres podem beber, fumar, mostrar seus joelhos em roupas confortáveis, mas todos estes pequenos prazeres são financiados por um homem, primeiro o pai e depois, idealmente, um marido abastado – ou um amante generoso. E todos esses luxos e a posição social que ocupam exercem um papel aprisionador em suas vidas. Daisy exemplifica isso quando mostra a Gatsby sua incapacidade de deixar para trás aquela vida a fim de viver uma aventura ao seu lado e mesmo ele podendo conceder a ela todos os luxos aos quais está acostumada, ela não se dispõe a enfrentar o escândalo. A única liberdade a que ela se permite é a sexual: depois de mostrar ao marido ser capaz de imitar-lhe os atos, ela rompe o

relacionamento com Gatsby. E, como o próprio marido, depois da aventura ela está pronta para descartar o amante, rejeitar a experiência que tiveram e negar o passado que dividiram; isso, literalmente, mata Gatsby.

Os capítulos anteriores esclarecerem que a comparação entre as duas narrativas mostra-se possível e bastante plural, e as similaridades crescem juntamente com a pesquisa. Tendo começado a análise comparando os dois protagonistas, o estudo se estendeu a outras personagens e mais conexões entre as duas obras foram encontradas. No item seguinte, apresentam-se alguns exemplos de análise no que diz respeito à participação das personagens femininas nas duas narrativas.

Analisando as cenas

Como mencionado anteriormente, Fortunata, a mulher de Trimalquião, interessa particularmente para este capítulo. O banquete, cenário do episódio, conta com a presença de mais uma mulher, Cintila, porém, neste momento, ela não integrará nossa análise, ainda que tenha importância para o episódio e para o estudo das personagens.

Outras mulheres presentes no banquete aparecem através de histórias contadas pelas personagens que participam do enredo. Como é o caso de Melissa, uma mulher sedutora retratada na história de lobisomem contada por Nicerote, um dos convidados de Trimalquião. Há também em cena, mas de forma pouco aparente, algumas escravas. Além dessas mulheres que aparecem direta ou indiretamente, temos o comentário de homens sobre as mulheres, revelando o desprezo deles por elas.

[Sat. 67. 9-10] *'Domini, inquit, mei beneficio nemo habet meliora.'* – *'Quid?, inquit Habinnas, excatarissasti me, ut tibi emerem fabam uitream. Plane si filiam haberem, aurículas illi praeciderem. Mulieres si non essent, omnia pro luto haberemus; nunc hoc est caldum meiere et frigidum potare.*

– Ninguém tem brincos mais encantadores do que estes que ganhei de presente do meu marido.

– O quê? – disse Habinas. – Para eu te comprar esse feijão de vidro, você me limpou. Fiquem certos de que se eu tivesse uma filha, eu lhe cortaria as orelhas. Se não existissem mulheres, nós teríamos tudo por um nada; agora, isto aqui é beber frio e mijar quente. (PETRÔNIO, 2008, p.91)

Os homens em cena – Habinas e Trimalquião – falam de suas esposas como se elas fossem criaturas interesseiras e inúteis. E quando Habinas afirma que cortaria as orelhas de sua filha, caso tivesse uma, mostra como a opinião dele a respeito das mulheres é generalizada. Ele chega a afirmar que a vida sem as mulheres por perto seria mais feliz e que os agrados diários a uma esposa é pura perda de tempo.

No romance *Trimalchio*, há menos de vinte personagens femininas, algumas com participação bem pequena e outras com apenas uma menção. Do livro de Fitzgerald, para este capítulo, investigaremos a atuação de apenas duas mulheres: Daisy Buchanan e Myrtle Wilson. A razão desse recorte deve-se ao fato de que dedicamos este capítulo ao reconhecimento da violência contra as personagens femininas como mais um aspecto a ser observado nesta análise comparada.

Em “*Cena Trimalchionis*”, o narrador Encólpio julga, a todo tempo, as cenas que vê, antecipando não fazer parte daquele grupo. E quem apresenta a esposa de Trimalquião a Encólpio e seu grupo é Hermerote, que vinha tecendo diversos comentários a respeito do banquete e de outros convidados, por ser assíduo às festas promovidas pelo anfitrião. É possível notar a opinião do convidado sobre a anfitriã quando diz a seus interlocutores que eles, no passado, não teriam aceitado um pedaço de pão caso viesse da mão de Fortunata.

[Sat.37.2-4] “*Vxor, inquit, Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illes panem accipere. Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est.*”

– A esposa de Trimalquião – disse ele. – Chama-se Fortunata, pois conta dinheiro a rodo. E ainda agorinha, o que ela era? Teu gênio me perdoe, mas você não aceitaria da mão dela nem mesmo um pedaço de pão. E agora, sem mas nem porquê, está nas alturas, e é tudo para Trimalquião. (PETRÔNIO, 2008, p.53)

Trimalquião e Hermerote destacam o fato de que a riqueza de Fortunata veio com o casamento e de que na verdade o nome dela não era esse quando ela nasceu escrava, mas o adquirido depois de ser resgatada pelo marido rico. Com Myrtle Wilson há a mesma relação entre homem e dinheiro. Sendo esposa do mecânico pobre, morando no “*Valley of Ashes*” ela é diferente da mulher que costuma ser quando na posição de amante de Tom Buchanan. Embora ele conceda a ela pequenos luxos, em comparação com a vida que possui ao lado do marido, Myrtle sente sua realidade transformada. E, por essa razão, ela mostra um novo comportamento

no pequeno apartamento que dividem em Manhattan, como podemos observar ao longo da passagem que segue:

Mrs. Wilson has changed her costume some time before and was now attired in an elaborate afternoon dress of cream colored chiffon which gave out a continual rustle as she swept about the room. With the influence of the dress her personality had also undergone a change. Her intense vitality, that had been so remarkable in the garage, was converted into impressive hauteur. Her laughter, her gestures, her assertions became more violently affected moment by moment and as she expanded the room grew creaking pivot through the smoky air. (FITZGERALD, 2000, p.26-27).

Sra Wilson mudara seu traje e agora portava um elaborado vestido de tarde, de chiffon cor de creme, que criava um ruído contínuo enquanto ela se deslocava pelo quarto. Com a influência do vestido, sua personalidade também passou por uma mudança. Sua vitalidade intensa, que tinha sido tão notável na oficina mecânica, foi convertida em uma altivez impressionante. Seu riso, seus gestos, suas afirmações se tornavam, cada vez mais, violentamente afetados. Era como se ela crescesse e fizesse a sala ranger em torno de si, através de um ar esfumaçado.

A descrição de Daisy Buchanan se distancia muito das de Myrtle e Fortunata, pois, tendo nascido rica, tinha o dinheiro em sua essência. O excerto de *Trimalchio* mostra como Daisy não poderia ser apartada de sua opulenta herança e elegante formação:

Gatsby turned to me, his voice trembling: "I can't stand this," he said, 'it's agony. I wanted to put my arms around her at luncheon when he began to talk. She's got to tell him the truth."

"She loves you. Her voice is full of it."

"Her voice is full of money," he said suddenly.

That was it. I have never understood before. It was full of money – that was the inexhaustible charm that rose and fell in it, the jingle of it, the cymbal's song of it ... High in White palace the king's daughter, the Golden girl... (FITZGERALD, 2000, p.96)

Gatsby voltou-se para mim com a voz tremendo:

– Eu não consigo suportar esta situação – ele disse – é angustiante. Meu desejo era abraçá-la durante o almoço, quando ele começou a falar. Ela precisa dizer a ele a verdade.

– Ela ama você. A voz dela está repleta deste amor.

– A voz dela está repleta de dinheiro – ele disse subitamente.

E era isso mesmo. Eu nunca havia entendido. Era mesmo repleta de dinheiro – era esse o charme que se movimentava por ela, o seu ritmo, a canção que agia ali... No alto do castelo, a filha do rei, a garota dourada...

Uma pessoa com a voz cheia de dinheiro mostra que não pode ser apartada desse universo de luxo e riqueza. Os valores, desejos, experiências, todas essas características refletem seu dinheiro. Ela é todas essas coisas postas em conjunto, ela é o dinheiro que possui. Tudo isso está na sua essência. Gatsby achou que poderia voltar e fazer as coisas de uma forma diferente, alterar o destino deles e repetir o passado, mas não poderia transformar a essência de Daisy. Ela não desejava mudar. E porque Gatsby a amasse demais, não conseguia se desligar da imagem idealizada que criara para Daisy. Aquela Daisy que reencontrara era muito real, e ainda que isso incluísse todo o seu charme e esplendor, incluía também suas falhas. Esse choque com a realidade era difícil para Gatsby absorver.

O caso de Gatsby e Daisy não é a única situação de adultério do livro, Tom Buchanan, como já vimos, também tem uma amante. Nick Carraway descobre o caso de Tom através de Jordan Baker. E, ao passar um domingo ao lado do marido da prima, tem a oportunidade de conhecer a tal mulher. Acompanha o casal até Manhattan, onde uma pequena festa é oferecida no apartamento que Tom mantinha na ilha. Durante esta pequena reunião, ele informa ao leitor sua opinião acerca da situação. Como o narrador de Petrólio, o de Fitzgerald julga todas as pessoas que conhece na festa; sua vítima favorita, naquela noite, foi a própria Sra. Wilson. Nick Carraway apresenta ao leitor as duas mulheres de Tom. Pela descrição que faz de Myrtle Wilson é possível perceber seu desprezo por ela.

[...]She was in her middle thirties, and faintly stout, but she carried her flesh sensuously as some women can. Her face, above a soiled dress of dark blue crepe-de-chine, contained no facet or gleam of beauty but there was an immediately perceptible vitality about her as if the nerves of her body were continually smoldering. She smiled slowly and walking through her husband as if he were a ghost shook hands with Tom, looking him flush in the eye. Then she wet her lips and without turning around spoke to her husband in a soft, coarse voice:

“Get some chairs, why don’t you, so somebody can sit down.”
(FITZGERALD, 2000, p.23, **grifo nosso**)

Ela tinha trinta e poucos anos, era um pouco robusta, mas movia-se sensualmente como algumas mulheres fazem. Seu rosto, acima de um vestido azul escuro de crepe-de-chine, não continha qualquer faceta ou sinal de beleza, mas havia nela uma vitalidade imediatamente perceptível, como se os nervos de seu corpo ardessem continuamente. Ela sorriu lentamente e, passando pelo marido como se ele fosse um fantasma, apertou a mão de Tom, olhando-o com

ardor. Em seguida, ela molhou os lábios e sem se virar falou com o marido em uma **voz** mole e grossa:

– Arrume algumas cadeiras, para que as pessoas possam sentar-se.

A descrição da voz de Myrtle é bem diferente da que Nick faz de sua prima, no segundo capítulo:

*I looked back at my cousin who began to ask me questions in her low, thrilling **voice**. That was the kind of **voice** that the ear follows up and down as if each speech is an arrangement of notes that will never be played again. Her face was sad and lovely with bright things in it, bright eyes and a bright passionate mouth – but there was an excitement in her **voice** that men who had cared for her found difficult to forget: a singing compulsion, a whispered “Listen,” a promise that she had done gay, exciting things just a while since and that there were gay, exciting things hovering in the next hour. (FITZGERALD, 2000, p.11, **grifo nosso**)*

Eu olhei de volta para a minha prima, que começou a me fazer perguntas com sua **voz** baixa e excitante. Era um tipo de **voz** que o ouvido seguia, como se o discurso fosse um arranjo de notas que nunca mais seriam tocadas novamente. Seu rosto era triste, mas havia coisas brilhantes nele, olhos brilhantes e uma boca com um brilho apaixonado – além disso, havia uma excitação em sua **voz** que os homens que haviam gostado dela achavam difícil de esquecer: uma compulsão cantante, um “ouça” sussurrado, uma promessa de que ela tinha feito coisas alegres e excitantes e de que outras coisas alegres e excitantes ocorreriam nas próximas horas.

O narrador fala da voz das duas personagens, e o leitor pode perceber que a habilidade de encantamento da voz de Daisy é completamente ausente na voz áspera de Myrtle. O aspecto físico das vozes é muito mais importante do que as ideias reveladas por elas. Embora nesse momento da história americana as mulheres começassem a ser ouvidas (FRIEDAN, 1971), esse não era o caso das Sras. Wilson e Buchanan. Apesar de sua aparente liberdade, ainda estavam totalmente conectadas à vida de um homem. Contudo, mesmo que fossem parcamente ouvidas por seus companheiros, a situação delas ainda era melhor do que a de Fortunata, visto que ao menos elas tinham uma voz.

Já a personagem de Petrônio, embora importante para o episódio, não pronuncia mais do que três palavras durante todo o banquete. Em comparação com *Trimalchio* há um rebaixamento da mulher do anfitrião, representado em sua voz e no quanto suas ideias e comentários ficam ausentes da narrativa de Encólpio.

Quando Fortunata finalmente aparece na festa, vindo da cozinha, revela, por meio de sua aparência, que não estava se preparando para os convidados – como uma nobre romana faria – ela estava trabalhando juntamente com os escravos. Isso mostra que ela não abandonara suas funções servis depois de ser resgatada pelo marido; aquela função estava em sua essência. E mesmo as roupas que ela usava eram similares às dos escravos de Trimalquião. O narrador participa o leitor do erro de Fortunata ao escolher suas vestimentas e descreve a aparência da mulher de Trimalquião:

[Sat. 67. 4-5] *Venit ergo galbino succincta cingillo, ita ut infra cerasina appareret tunica et periscelides tortae phaecasiaque inauratae. Tunc sudario manus tergens, quod in collo habet, applicat se illi toro, in quo Scintilla Habinnae discumbibat uxor, osculataque plaudentem: “Est te, inquit, uidere?”*

Fortunata então chegou com a roupa apertada de tal forma por um cinto verde-claro que por baixo apareciam a sua túnica cereja, umas tornozeleiras espiraladas e chinelos brancos com detalhes dourados. Então, enxugando as mãos num lenço que trazia preso ao pescoço, ela se dirige ao leito de Cintila, esposa de Habinas. Enquanto esta batia palmas, Fortunata beija-a.

– Puxa! Até que enfim a gente te vê! (PETRÔNIO, 2008, p.90)

A um certo momento do banquete, o anfitrião requisita seu cão de guarda. E, na frente de seus servos, de sua esposa e de seus convidados, ele afirma ser o animal o ser que mais o amava entre os que o rodeavam. Seu escravo favorito se revolta com a afirmação do patrão e quando Trimalquião o agrada para apaziguá-lo provoca a ira da esposa:

[Sat. 69. 9] *“Nemo, inquit, in domo mea me plus amat.” Indignatus puer, quod Scylacem tam effuse laudaret, catellam in terram deposuit hortatusque [est] ut ad rixam properaret. Scylax, canino scilicet usus ingenio, taeterrimo latratu triclinium impleuit Margaritamque Croesi paene laceravit.*

– Ninguém me ama mais que ele em minha casa.

O rapaz, revoltado pelo fato de Trimalquião elogiar Cílix com tanto entusiasmo, largou a cadela no chão e atçou-a para que ela se preparasse para a briga. Cílix, como é natural para um cachorro, encheu o triclinio com um latido horrível, e quase estraçalhou a Pérola de Creso. (PETRÔNIO, 2008, p. 87)

Esse acontecimento desperta uma violenta reação de ciúme em Fortunata, que se sente preterida em relação ao cachorro e ao escravo (que servia o marido em favores sexuais). Indignado pelo que chama de “egoísmo” da esposa, Trimalquião acerta o rosto de Fortunata com uma taça, como a cena seguinte descreve:

[Sat. 74. 8-11] Hinc primum hilaritas mostra turbata est; nam cum puer non inspeciosus inter novos intrasset ministros, inausit eum Trimalchio et osculari diutius coepit. Itaque Fortunata, ut ex aequo ius firmum approbaret, male dicere Trimalchionem coepit et purgamentum dedecusque praedicare, qui non contineret libidinem suam. Vltimo etiam adiecit: “Canis”. Trimalchio contra offensus conuicio calicem in faciem Fortunatae immisit. Illa tamquam oculum perdidisset exclamauit manusque trementes ad faciem suam admouit. Consternata est etiam Scintilla trepidantemque sino suo textit.

Foi quando nossa alegria se perturbou pela primeira vez: tendo entrado entre os novos serviçais um rapaz não de todo feio, Trimalquião partiu para cima dele e se pôs a dar-lhe uns beijos bem demorados. Então, para mostrar que ainda tinha direitos iguais, Fortunata pegou a falar mal de Trimalquião, dizendo que ele era um sujo e um sem-vergonha, incapaz de conter seus desejos. Por último, ainda acrescentou:

– Cachorro!

Ofendido pela injúria, Trimalquião foi à forra, atirando uma grande taça contra o rosto de Fortunata. Como se tivesse perdido um olho, ela soltou um grito e levou as mãos trêmulas ao rosto. Cintila também se penalizou e cobriu a amiga palpitante junto ao colo. (PETRÔNIO, 2008, p. 101)

Tal cena causará um pequeno escândalo na sala de jantar, e Cintila e os servos tentarão ajudá-la. Os convidados são colocados em uma situação desconfortável, ao serem obrigados a presenciar a desavença entre o casal, mas, de repente, Trimalquião muda de assunto e chama a atenção de novo para si e, assim, o incidente é esquecido. É interessante notar que nas duas narrativas as personagens femininas ocupam o mesmo lugar de submissão, e até mesmo aceitam a violência física em razão de manter uma situação social e financeira confortáveis. Claro que o contexto em que se insere Fortunata difere em muito do de Daisy e Myrtle, para Fortunata não há alternativas longe do marido. Situação muito semelhante ocorre na pequena reunião oferecida na casa de Myrtle e Tom:

Sometime toward midnight, Tom Buchanan and Mrs. Wilson stood face to face discussing in impassionate voices whether Mrs. Wilson had any right to mention Daisy’s name.

“Daisy! Daisy! Daisy!” shouted Mrs. Wilson. “I’ll say it whenever I want to! Daisy! Dai---”

Making a short deft movement Tom Buchanan broke her nose with his open hand. Then there were bloody towels upon the bathroom floor and women's voices scolding, and high over the confusions a long broken wail of pain. (FITZGERALD, 2000, p. 32)

Em algum momento, depois da meia-noite, Tom Buchanan e a Sra. Wilson ficaram face a face, discutindo em vozes apaixonadas, se a Sra. Wilson tinha ou não o direito de mencionar o nome de Daisy.

– Daisy, Daisy, Daisy! – gritou a Sra. Wilson. – Eu direi quantas vezes quiser! Daisy! Dai...

Fazendo um movimento preciso Tom Buchanan quebrou o nariz dela com sua mão aberta. Então surgiram toalhas ensanguentadas no chão do banheiro em meio a vozes femininas que cochichavam, e uma grande confusão de soluços cortados de dor.

É fácil notar nesse excerto a similaridade com a atmosfera grotesca de “*Cena Trimalchionis*”. A brutalidade e os sentimentos mais primitivos aparecem em público e, ainda que causem alguma comoção entre as mulheres e outros convidados, não são julgados por aspectos morais. Nem Tom, nem Trimalquião sofrem qualquer tipo de censura de seus convidados. A resposta aos sentimentos mais primitivos não choca as outras personagens, e isso pode ser facilmente percebido na narrativa construída por Petrónio e reflete-se na relação intertextual de Fitzgerald. A cena da agressão em *Trimalchio* – com a reação escandalosa de Myrtle Wilson e o rápido socorro das outras mulheres em cena – mostra, de forma bastante clara, que o diálogo que Fitzgerald tece com o romance de Petrónio vai muito além da comparação entre os protagonistas.

Daisy também experimenta a violência do marido, mas de uma forma mais sutil:

[...] Before I could answer, her eyes fastened with an expression on her little finger: “Look!” she exclaimed. “I hurt it.”

We all looked – the knuckle was black and blue.

“You did it, Tom,” she said accusingly. “I know you didn’t mean to but you did do it. That’s what I get for marrying a brute of a man, a great big hulking physical specimen of a –”

“Rain tomorrow,” said Miss Baker raising her eyebrows at the scalloped sky. “Want to bet twenty-five on that, Tom?”

“I’ll bet you seven dollars,” said Daisy. “That’s what Tom owes me, the great big hulking –”

“I hate that word hulking,” objected Tom crossly, “even in kidding.”

“Hulking,” insisted Daisy. (FITZGERALD, 2000,p.13-4)

[...] Antes que eu pudesse responder, ela franziu os olhos mirando o dedinho:

– Olhe! – ela exclamou. – Eu o machuquei.

Todos nós olhamos, o nó do dedo estava arrocheado.

– Você me machucou, Tom – ela disse, acusando-o. – Eu sei que você não tinha a intenção, mas machucou. É isso o que eu ganho por me casar com um homem bruto, um grande espécime de brutamontes...

– Amanhã vai chover – disse a Srta. Baker erguendo as sobrancelhas para o céu – Quer apostar vinte e cinco dólares, Tom?

– Eu aposto sete dólares – disse Daisy. – É quanto Tom, o grande brutamontes, me deve...

– Eu odeio essa palavra – disse Tom interrompendo-a – mesmo que de brincadeira.

– Brutamontes – insistiu Daisy.

A agressão que Daisy sofre do marido mostra, como ela mesma confirma, o resultado de se casar com um homem bruto e desajeitado. O que não é nada se comparado com a real demonstração de violência que Tom dispensa à amante. Pode-se notar que nem mesmo toda a fortuna de Tom Buchanan é capaz de lhe garantir educação e elegância, ainda que ele tenha recebido a educação formal que falta a Gatsby. Apenas Nick Carraway reúne em si todas as características necessárias a um cavalheiro, o que o coloca em uma posição diferente das demais personagens, e ele tem total consciência do fato, o que faz com que ele – assim como o narrador de *Petrônio* – se julgue melhor do que as outras personagens.

Além do aspecto de violência presente nas relações homem/mulher, como visto acima, há outro fato muito interessante sobre o excerto de “*Cena Trimalchionis*” no qual a cachorrinha Margarita aparece juntamente com o escravo. A palavra latina pode ser traduzida para o inglês de duas formas diferentes (OXFORD) – “pearl”⁵¹ ou “daisy”⁵². “Pearl” figura uma imagem de riqueza. E “daisy” tem a cor branca tão recorrente nas descrições da aparência de Daisy. No entanto, o fato mais curioso aqui é que Fitzgerald pode ter criado o nome de sua mais célebre personagem feminina inspirando-se na cachorrinha da obra petroniana. Outra interessante semelhança entre Fortunata e Daisy Buchanan está na forma generosa com que seus maridos as

⁵¹ Pérola.

⁵² Margarida.

presenteiam. Há uma indicação nas duas histórias de que as mulheres foram conquistadas através dos presentes que receberam. As cenas que seguem revelam a exibição desses objetos:

[Sat. 67-6] *Eo deinde peruentum est, ut Fortunata armillas suas crassissimis detraheret lacertis Scintillaeque miranti ostenderet. Vltimo etiam periscelides resoluit et reticulum aureum, quem ex obrussa esse dicebat. Notauit haec Trimalchio iussitque affferri omnia et: 'Videtis, inquit, mulieris compedes: sic nos barcalae despoliamur. Sex pondio et selibram debet habere.'*

A coisa foi indo até um ponto em que Fortunata tirou os braceletes de seus braços gordalhões e os deixou à mostra, para que Cintila os admirasse. Por fim, soltou inclusive as tornozeleiras e uma redinha que dizia ser comprovadamente de ouro. [...] “Vocês podem ver o que prendem as mulheres: é assim que a gente, feito uns bobocas, acaba sendo espoliado. Deve ter aí umas seis libras e meia.” (PETRÔNIO, 2008, p.90)

In June she married Tom Buchanan of Chicago with more pomp and circumstance than Louisville ever new before. He came down from Chicago with a hundred people in four private cars and hired a floor of Mulbach Hotel, and the day before the wedding he gave her a string of pearls valued at seven hundred and fifty thousand dollars. [...]

“Take ‘em downstairs and give ‘em back to whoever they belong to. Tell ‘em all Daisy’s changed her mind. [...]

[...]half an hour later when we walked out of the room the pearls were around her neck and the outbreak was over. (FITZGERALD, 2000, p. 62-3)

Em junho ela casou com Tom Buchanan de Chicago, com mais pompa e circunstância que Louisville jamais vira. Ele veio de Chicago com cem convidados em quatro vagões privados e alugou um andar inteiro do Hotel Mulbach. Na véspera do casamento deu a ela um colar de pérolas avaliado em setecentos e cinquenta mil dólares. [...]

– Leve-o lá para baixo e entregue-o a quem quer que pertença. Diga-lhes que Daisy mudou de ideia.

[...] meia hora depois, quando saímos do quarto, as pérolas estavam em volta do pescoço dela e a crise havia passado.

Comparando-se o preço do aluguel da casa de Nick Carraway em West Egg (oitenta dólares) com o do colar de pérolas de Daisy (setecentos e cinquenta mil dólares) percebe-se a exorbitância do valor. O presente de noivado de Tom para Daisy representa nesta cena a aceitação de um contrato entre o casal Buchanan, quando a moça desce para a festa, após sua rápida crise, exibindo o magnífico presente, mostra ter concordado com as exigências e vantagens desse contrato de casamento. Naquele momento a personagem faz sua escolha e nada que Gatsby faça para tentar persuadi-la a romper esse contrato funcionará. A cena de *Trimalchio* é mais sutil que a de “*Cena Trimalchionis*”, no entanto revela os mesmos elementos. O aspecto

cômico que a cena no banquete tem fica ausente no romance de Fitzgerald e acontece porque Trimalquião admite saber que são as joias que prendem Fortunata a ele. Para este anfitrião a exibição de sua generosidade com a esposa funciona como mais uma maneira de ostentar toda a sua riqueza e sofisticação. Porém a generosidade de Trimalquião, como as demais características deste divertido anfitrião, é bastante instável. Em outra cena a personagem lê seu testamento, no qual Fortunata aparece como herdeira de todos os seus bens, todavia, cenas adiante o casal briga e Trimalquião avisa-a que vai retirá-la por completo do testamento.

Ainda que seja volúvel, Trimalquião deixa claro que Fortunata é uma boa esposa, a seguir apresenta-se o comentário de Leão sobre a contribuição dela na construção da fortuna do anfitrião:

Já o retrato que dela faz o mesmo Trimalquião, depois de se zangarem, é muito mais negativo, se bem que o excesso de acrimônia se justifica pela bebida e irritação do momento. Ainda assim, não deixa de ter parte laudatórias (76.7): *hoc loco Fortunata rem piam fecit: omne enim auruum suum, omnia vestimenta vendit et mi centum áureos in manu posuit.* [Nesta altura, Fortunata teve um gesto bonito: agarrou em todas as joias, em todos os vestidos, vendeu-os e pôs-me na mão cem moedas de ouro.] Esta informação é congruente com os dados anteriores de que ela sabia gerir bem a economia da casa, não se importando mesmo de fazer sacrifícios pessoais, quando se revelavam necessários. Por outro lado, justifica o nome que tem, auspicioso para Trimalquião. (LEÃO, s/d, p.78)

A fala de Trimalquião estabelece a importância de Fortunata na nova vida dele, a habilidade dela em fazer sacrifícios pessoais para ajudar ao marido é algo que Gatsby não encontrou em Daisy. Gatsby esperou tanto pelo reencontro com a antiga namorada que durante o tempo em que estiveram afastados idealizou uma imagem irreal da jovem. Ela nunca fora a mulher que o protagonista esperava, mas os cinco anos de convivência com Tom Buchanan a tornaram mais parecida com o marido e mais preocupada com questões sociais. Daisy e Tom tinham seus problemas conjugais, no entanto agiam como cúmplices, algo com que Gatsby jamais pode contar. Daisy mais uma vez divide qualidades com Fortunata, ficando ao lado do marido após viver uma aventura com Gatsby.

Considerações finais sobre a representação feminina nas obras

No segundo capítulo do romance, durante a visita a prima Daisy Buchanan e o marido dela na parte nobre da ilha, Nick Carraway tem a oportunidade de conversar um pouco a sós com ela. Depois do jantar, Daisy pede a Nick que lhe faça companhia no jardim. Eles caminham um pouco juntos e então sentam-se sob o luar. Embora eles não tenham nenhum tipo de intimidade, Daisy começa a falar sobre a vida que desfruta ao lado do marido.

“We don’t know each other very well, Nick,” she said suddenly. “Even if we are cousins. You didn’t come to my wedding.”

“I wasn’t back from the war.”

“That’s true.” She hesitated. “Well, I’ve had a very bad time, Nick, and I’m pretty cynical about everything.”

Evidently she had a reason to be. I waited but she didn’t say any more, and after a moment I returned rather feebly to the subject of her daughter.

“I suppose she talks, and – eats, and everything.”

“Oh, yes,” she replied absently. “Listen, Nick, let me tell you what I said when she was born. Would you like to hear?”

“Very much.”

“It’ll show you how I have to feel about – things. Well, she was less than an hour old and Tom was God knows where. I woke up out of the ether with an utterly abandoned feeling and asked the nurse right away if it was a boy or a girl. She told me it was a girl, and so I turned my head away and wept. ‘All right’, I said, ‘I’m glad it’s a girl. And I hope she’ll be a fool – that’s the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool.’”(FITZGERALD, 2000, p.117)

Nós não nos conhecemos muito bem, Nick – ela disse de repente. – Você não foi ao meu casamento.

– Eu ainda não tinha voltado da guerra.

– É verdade – ela hesitou. Bem, eu tive momentos muito difíceis, Nick, e acabei ficando muito cínica a respeito das coisas.

Evidentemente ela tinha uma razão para o ser. Eu esperei, mas ela não disse mais nada. Depois de um momento, eu voltei a falar, meio sem jeito, sobre a filhinha dela:

– Eu imagino que ela fale, coma e tudo o mais...

– Ah, sim – ela respondeu distraída – Ouça, Nick, deixe-me contar-lhe o que eu disse quando ela nasceu. Você gostaria de ouvir?

– Com certeza.

– Mostrará como eu preciso me sentir a respeito das coisas. Bem, ela tinha acabado de nascer e Tom estava Deus sabe onde. Eu acordei do anestésico que

havam me dado com um sentimento de abandono e perguntei para a enfermeira se era um menino ou uma menina. Ela me disse que era uma menina, eu virei a minha cabeça e chorei. “Está certo”, eu disse, “fico feliz que seja uma menina. Espero que ela seja uma tola... que é o melhor que uma garota pode ser nesse mundo, uma linda tolinha.”

Dividindo essas reminiscências com o primo, Daisy mostra estar muito consciente sobre o papel que a mulher ocupava naquela sociedade. Parecia ter escolhido viver de maneira superficial, justamente por enxergar com bastante lucidez suas atribuições dentro de sua casa e da classe social a qual se integrava. Ela tinha uma vida emocionante e confortável, tinha educação e cultura para aproveitar os prazeres da vida, mas não tinha a liberdade de ser ou fazer nada além disso. Ter uma filha mostrava dois lados negativos da maternidade: de que ela não fora capaz de dar ao marido um filho homem para seguir-lhe os passos nos negócios e na vida social; e de que tivera uma menina que seguiria seus próprios passos, casando-se sem amor, escolhendo uma vida de conforto e status e vivendo-a de forma medíocre, sofisticada e conveniente.

A imagem de mulher representada nestas duas narrativas não é a de heroína romântica idealizada. É uma versão bem humana; há elegância, ironia e beleza; porém há, principalmente, fealdade, fraqueza, egoísmo e extravagância. E a combinação dessas características faz com essas mulheres sejam muito reais e extremamente intrigantes, e se tratando de literatura este é o tipo de personagem que cria situações ficcionais verdadeiramente enredadoras.

Por meio da análise das personagens femininas nas duas narrativas e da maneira como elas se relacionam com as demais personagens, é possível perceber que a construção das cenas e a caracterização delas também é feita de maneira carnalizada. Um dos aspectos mais importantes dessa estética é a inversão de papéis que facilmente pode ser comprovada na ação de Fortunata e Myrtle Wilson. Mas outros elementos do carnaval se tornam relevantes ao observá-las, tais como o comportamento lascivo e a embriaguez. As semelhanças entre as obras estendem-se a diferentes temas e personagens, como foi mostrado aqui. O capítulo seguinte trata especificamente das figuras carnalizadas que aparecem retratadas de maneira semelhante nos dois textos, encerrando, assim, esta análise intertextual.

7. FIGURAS COMUNS ÀS FESTAS DE GATSBY E TRIMALQUIÃO

Analisando as figuras expressas nas narrativas

Neste capítulo apresentam-se amostras de cenas em que há paralelismo na utilização de figuras. Exemplos concretos de imagens apresentadas de forma semelhante serão analisados, pensando figuratividade segundo a teoria da semiótica, especialmente os preceitos de Dennis Bertrand (2003). Esta busca de figuras comuns, mais uma vez, foi norteadas pelas ideias bakhtinianas para a carnavalização. As figuras encontradas e mostradas aqui, corroboram a ideia de uma atmosfera de carnaval que possibilita a realização das tramas de forma verossímil. A comparação que começa com as personagens principais estende-se por diversos outros aspectos das narrativas.

A seguir, um excerto de Bakhtin que trata justamente do caráter sensorial da estética do carnaval:

O Carnaval propriamente dito [...] não é evidentemente um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, muito variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas [...] Essa linguagem exprime de maneira diversificada [...] uma cosmovisão carnavalesca uma (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. (BAKHTIN, 1981, p.122)

Para Bakhtin, o carnaval não se limita a um momento e local específicos. Mas é sim, uma cosmovisão poderosa, marcante e bastante popular, que não se restringe à literatura, devido a sua qualidade plural. Segundo o autor, essa festa estabeleceu uma linguagem concreto-sensorial própria. Essas sensações características do ambiente carnavalizado, apresentadas de maneira mais concreta, rendem análises significativas para este trabalho.

Cenas de banquete

O banquete é um tema muito importante para a estética do carnaval; a festa precisa desses elementos gastronômicos para que se realize plenamente. A seguir, apresentamos excertos das duas obras, nos quais os autores retratam momentos de preparo, apresentação e

degustação daquilo que é servido nas festas. Destacamos em negrito algumas das figuras que vemos repetidas nos dois textos.

[Sat. 31. 8-13] *Allata est tamen **gustatio ualde lauta**; nam iam omnes discubuerant praeter ipsum Trimalchionem, cui locus nouo more primus seruabatur. Ceterum in promulsidari asellus erat Corinthius cum bisaccio positus, qui habebat oliuas in altera parte albas, in altera nigras. Tegebant asellum duae lances, in quarum marginibus nomen Trimalchionis inscriptum erat et **argenti pondus**. Ponticulli etiam ferruminati sustinebant glires melle ac papauere sparsos. Fuerunt et tomacula supra craticulam **argenteam** feruentia posita **et infra craticulam Syriaca pruna cum granis Punici mali**. (grifo nosso)*

No entanto, foi servida uma **entrada verdadeiramente luxuosa**, e todos já haviam se acomodado, menos o próprio Trimalquião, a quem se reservava o lugar de honra, segundo uma nova moda. Além do mais, no prato de entrada havia um burrico feito com **bronze** de Corinto, arreado com um alforje que, de uma lado, tinha azeitonas verdes e, do outro, pretas. Por cima do burrico, arrematando, havia duas travessas em cuja borda estavam gravados o nome de Trimalquião e o **peso da prata**. Como pontes soldadas entre elas, pequenas armações sustentavam esquilos borrifados com mel e papoula. Arrumadas sobre uma grelha de prata havia salsichões fumegando; **na parte de baixo da grelha, ameixas sírias com grãos de romã**. (PETRÔNIO, 2009, p. 47, **grifo nosso**)

*“There was music from my neighbor’s house through the summer nights. In his blue gardens men and girls came and went like moths among the whisperings and the champagne and the stars. [...] Every Friday three crates of oranges and lemons arrived from a fruiterer in New York – every Monday these same oranges and lemons left his back door in a pyramid of pulpless halves. There was a machine in the kitchen which could extract the juice of two hundred oranges in half an hour, if a little button was pressed two hundred times by a butler’s thumb.[...]On buffets tables, garnished with **glistening hors d’oeuvre**, spiced baked hams crowded against salads of **harlequins designs** and pastry pigs and turkeys bewitched to a **dark gold**. In the main hall a bar with **a real brass rail** was set up, and stocked with gins and liquors and with cordials so long forgotten that most of his female guests were too young to recognize their names. [...]By seven o’clock the orchestra has arrived – no thin five piece affair but a whole pitiful of oboes and trombones and saxophones and viols and cornets and piccolos and low and high drums. (FITZGERALD, p.33, 2000, **grifo nosso**)*

Nas noites de verão a música vinha da casa de meu vizinho. Em seus jardins azulados, homens e mulheres transitavam como mariposas entre sussurros, champanhe e estrelas. [...] Todas as sextas-feiras, três caixas de laranjas e limões chegavam de uma quitanda de Nova York – e às segundas, essas mesmas laranjas deixavam a casa pela porta dos fundos em pirâmides de frutos vazios, cortados ao meio. Na cozinha havia uma máquina capaz de extrair o suco de duzentas laranjas em meia hora, bastando que um mesmo botão fosse pressionado duzentas vezes pelo polegar do mordomo. [...] Nas mesas do bufê, cercados por **antepastos deslumbrantes**, inúmeros pernis assados e

temperados se espremiavam entre saladas que formavam **coloridos arlequins**, salgadinhos de porco e de peru transformados em **ouro velho**. No saguão principal havia um bar de verdade com uma **barra dourada** ao pé do balcão, abastecido de gim, licor e aperitivos. [...] Os músicos chegavam por volta das sete – não um mísero quinteto, mas uma orquestra inteira com oboés, trombones, violas, trompetes, flautins e vários instrumentos de percussão. **(grifo nosso)**

O primeiro elemento que se repete nas duas cenas, facilmente notado, é a fartura com que as iguarias são servidas, vários tipos de comida, para todos os gostos, de maneira bastante excessiva. No entanto é interessante notar que as duas cenas começam exatamente da mesma forma: nos jantares são servidos antepastos deslumbrantes. Destacamos em negrito um trecho em que os narradores falam dos aperitivos servidos, utilizando, para isso, adjetivos equivalentes – **entradas verdadeiramente luxuosas e antepastos deslumbrantes** – que atestam o luxo com que a refeição começa a ser servida. Adiante, temos um pequeno cenário armado a fim de unir a comida ao entretenimento; a imagem criada com ameixas sírias e romãs em “*Cena Trimalchionis*” simboliza carvão em brasa por baixo da grelha de prata em que a carne era servida. Em *Trimalchio*, temos saladas arranjadas em formato de arlequim. Destacamos também, nos dois trechos, figuras que, encadeadas, simbolizam a riqueza, seja pela cor dourada ou pelo valor monetário do metal.

As duas cenas contam com descrições que apelam aos sentidos: a mesa posta para a ceia primeiro atrai os olhos dos convidados, devido a maneira criativa e luxuosa como as iguarias são arranjadas sobre a mesa; então o paladar é provocado pela descrição da farta refeição. Em *Trimalchio* temos ainda a apresentação da espetacular orquestra que tocava para animar o baile, aguçando, então, o sentido da audição. Para as duas histórias a música tem sua importância, mas em *Trimalchio* ela está presente em grande parte da narrativa.

Tanto em “*Cena Trimalchionis*” como em *Trimalchio* os pratos são apresentados aos comensais como parte de uma grande espetáculo armado para entretê-los. Os participantes das duas festas tomam seus lugares nos banquetes como integrantes de uma cena cuidadosamente ensaiada. Os pratos são arranjados de maneira a criar com o resto do ambiente uma atmosfera festiva, repleta de fartura e ostentação, elemento preponderante na caracterização de novos ricos.

Outro elemento que foge do universo culinário é revelado pelas cenas a seguir:

[Sat. 43-3] *Interium puer Alexandrinus, qui caldam ministrabat, lusciniæ coepit imitari clamante Trimalchione subinde: 'Muta.'*

Nesse meio-tempo, um escravo alexandrino, que servia água quente, achou de imitar rouxinóis, no que Trimalquião gritou imediatamente:

– Troca! (PETRÔNIO, 2008, p. 92)

"I've looked outdoors for a minute and it's very romantic outdoors. There's a bird on the lawn that I think must be a nightingale come over on the Cunard or White Star Line. He's singing away" – her voice sang. "– It's romantic. Isn't it Tom?" (FITZGERALD, 2000, p. 17)

– Eu olhei lá fora por um minuto e está muito romântico. Há um pássaro no gramado que eu imagino ser um rouxinol, vindo no Cunard ou White Star Line⁵³. Ele está cantando... – entoou com sua voz. – É muito romântico, não é, Tom?

Se intencional ou apenas coincidente, não deixa de ser interessante que o mesmo pássaro apareça nas duas narrativas. Schmeling (2011) afirma que o canto de pássaros como o rouxinol costumava ser imitado em banquetes por ser considerado belo. Nas duas histórias o canto suspende, momentaneamente, a ação. No entanto, na *Cena* ele é entoado por um escravo, o que torna a cena mais cômica. Já em *Trimalchio* o canto do pássaro é notado por Daisy, no momento em que seu marido fala ao telefone com a amante. Ela volta do jardim dizendo a todos que a cena era muito romântica e revela certa melancolia em suas palavras. Ao pedir, ao marido, a confirmação do que afirmara, Daisy o deixa em uma situação embaraçosa e mostra não ser tão ingênua em relação à traição dele.

Erudição

Segundo Fonseca (2012), um outro exemplo de utilização de figuras comum às duas narrativas – e que se revela também durante as festas – é a presença de um objeto de valor inestimável: **uma biblioteca**. A biblioteca simboliza nas narrativas o conhecimento adquirido por meio de monumentosa riqueza. O cômodo, dessa forma, participa da ambientação das duas casas e, ao figurativizar o tema da erudição ou da educação formal, interfere na composição das personagens. As histórias mostram que, provavelmente, os anfitriões não faziam uso de suas bibliotecas; sabiam, todavia, o valor social de ser um homem de cultura, ou o demérito de ser inculto. Parece que por meio de suas bibliotecas conseguiam uma prova física, concreta, de seu conhecimento e valor. Como os excertos apresentados a seguir revelam, no primeiro temos a

⁵³ Nomes de navios famosos à época, utilizados para longas viagens em cruzeiro.

fala em primeira pessoa de Trimalquião; e, no segundo, o narrador descreve um encontro que teve com um dos convidados de Gatsby:

[Sat. 48. 4] *Ego autem si causas non ago, in domusionem tamen litteras didici. Et ne me putes studia fastiditum, tres **bybliotheças** habeo, unam Graecam, alteram Latinam. (grifo nosso)*

Eu, embora não defenda causas, no entanto aprendi as letras para o uso de casa. E não pense que eu despreze os estudos: tenho três **bibliotecas**, uma grega e uma latina. (PETRÔNIO, 2009, p.67, **grifo nosso**)

*“What do you think?” he demanded impetuously.
“About what?”
He waved his hand toward the bookshelves.
“About that. As a matter of fact you needn’t bother to ascertain. I ascertained. They’re real.” (...) “Absolutely real – have pages and everything. I thought they’d be a nice durable cardboard. Matter of fact, they’re absolutely real.” (...)
“It’s a bona-fide piece of printed matter.” (...)
He snatched the book from me and replaced it hastily on its shelf, muttering that if one brick was removed the whole **library** was liable to collapse. (FITZGERALD, 2000, p.39, **grifo nosso**)*

– O que você acha? – ele perguntou impetuosamente.
– Sobre o quê?

Ele apontou para as estantes de livros.

– Sobre isto. Você não precisa se dar ao trabalho de conferir. Eu já o fiz. Eles são reais. (...) Absolutamente reais. (...) Uma verdadeira amostra da matéria impressa. (...) Ele arrancou-me o livro das mãos e recolocou-o apressadamente na estante, murmurando que, se um tijolo fosse removido, a **biblioteca** toda poderia desmoronar. (**grifo nosso**)

Os dois anfitriões são – para muitos ali presentes e para eles mesmos – retratados pelos bens que possuíam. Ser rico e bem educado revela-se por meio de figuras comuns aos protagonistas – como a biblioteca. Essa característica de refletir-se em suas posses, nas escolhas de decoração e de cardápio, cria um ambiente muito significativo para a análise das personagens. O leitor reconhece tais figuras representativas de riqueza em diversas descrições presentes nas duas narrativas – os adjetivos que os autores encontram para caracterizar as casas dos anfitriões contribuem neste sentido, atestando a fortuna e o caráter espetacular que as casas têm. Cenas com esse tipo de descrição podem ser encontradas em vários momentos das narrativas. Algumas dessas cenas forma mostradas no capítulo que trata dos protagonistas.

Figuras de ostentação e fartura

Após concretizar seu enriquecimento, o objetivo de Jay Gatsby voltou-se para a reconquista de Daisy Buchanan, seu amor da juventude. No entanto, a moça casara-se com um homem muito rico de Chicago; e o casal se mudou para lá. O protagonista começa a seguir a amada, colecionando reportagens que saíam a seu respeito e sondando-lhe os passos. Quando o casal Buchanan se muda para Nova York, Gatsby vê a oportunidade de chamar a atenção de Daisy. Para isso, começa a oferecer festas monumentais com a esperança de que notícias suas cheguem até ela, ou para que, idealmente, Daisy compareça a uma dessas festas.

Parte dos seus desejos se realizam: ele se torna muito famoso e comentado. No entanto, suas festas atraem todo o tipo de gente, o que acarreta momentos escandalosos e desagradáveis. Gatsby não se identifica com aquelas festas, mas continua organizando-as, esperando resignado pelo momento de reencontrar-se com Daisy. A atmosfera frenética, dispendiosa e um tanto deselegante das festas reflete-se na citação a seguir, uma descrição feita pelo narrador, participante das reuniões.

At midnight hilarity had increased. A celebrated tenor had sung in Italian and a notorious contralto had sung in jazz and between the numbers people were doing "stunts" all over the garden while happy vacuous bursts of laughter rose toward the summer sky. A pair of stage "twins" who turned out to be the girls in yellow, did a baby act in costume and champagne was served in glasses bigger than finger bowls. The moon had risen higher, and floating in the Sound was a triangle of silver scales, trembling a little to the stiff, tinny drip of the banjos on the lawn. (FITZGERALD, 2000, p.40)

À meia-noite a hilaridade aumentou. Um célebre tenor tinha cantado em italiano e uma contralto notória tinha cantado jazz, e entre as apresentações as pessoas faziam "acrobacias" em todo o jardim, enquanto erupções felizes e fúteis de riso subiam em direção ao céu de verão. Uma dupla de artistas "gêmeas", que acabaram por ser as meninas em amarelo, fizeram um show vestidas de bebê, e champanhe foi servido em copos maiores do que tigelas. A lua crescera mais, e havia um som flutuante de um triângulo de escalas prateadas, que tremia um pouco em comparação à repetição dura e metálica dos banjos no gramado.

A reunião de pessoas acaba por tornar-se absurda, e esses convidados transformam o jardim de Gatsby em um cenário circense. Na descrição feita pelo narrador petroniano, Encópio, sobre o jantar do qual participava, também é possível encontrar vários sinais de extravagâncias e excentricidades. A fartura com que a comida é servida no banquete de Trimalquião adquire marcas de grotesco, o que causa alguma repulsa nos comensais. Ainda que

estivessem ali desfrutando a hospitalidade do anfitrião, o narrador e seus companheiros de aventura – que haviam passado por diversas privações – reprovavam e depreciavam os serviços no triclinio de Trimalquião.

Ao desmerecer os anfitriões, seus hábitos exagerados e suas festas extravagantes, os convidados comentavam a ostentação dos bens, galhofavam da elegância suspeita dessas personagens e se divertiam com a pretensa erudição delas. No entanto, algo que não servia à reclamação, era a fartura e variedade das iguarias e bebidas oferecidas nas festas:

The first supper – there would be another one after midnight – was now being served and Jordan invited me to join her own party who were spread around a table on the other side of the garden. (FITZGERALD, 2000, p.37, **grifo nosso**)

A primeira ceia - haveria **outra** depois da meia-noite - agora estava sendo servida e Jordan me convidou para juntar-me ao seu grupo de comensais, que estava espalhado em torno de uma mesa **do outro lado do jardim.** (**grifo nosso**)

[Sat. 35. 2 – 5] *Rotundum enim repositorium duodecim habebat signa in orbe disposita, super quae proprium conuenientemque materiae structor imposuerat cibum: super arietem cicer arietinum, super taurum bubulae frustrum, super geminos testiculos ac rienes, super cancrum coronam, super leonem ficum Africanam, super uirginem steriliculam, super libram stateram in cuius altera parte scriblita erat, in altera placentam, super scorpionem pisciculum marinum, super sagittarium oclopetam, super capricornum locustam marinam, super aquarium anserem, super pisces duos mullos. In medio autem caespes cum herbis excisus fauum sustinebat.*

Uma bandeja redonda tinha os doze signos do zodíaco dispostos em círculo; sobre eles, o arquiteto do prato havia colocado uma comida especial e adequada ao assunto de que se tratava: sobre Áries, grão-de-bico arietino; sobre Touro, um pedaço de carne de boi; sobre Gêmeos, testículos e rins; sobre Câncer, uma coroa; sobre Leão, um figo africano; sobre Virgem, uma vulva de porca jovem; sobre Libra, uma balança, na qual havia um pastel de queijo num dos pratos; no outro, um bolo; sobre Escorpião, um peixinho do mar; sobre Sagitário, um corvo; sobre Capricórnio, uma lagosta do mar; sobre Aquário, um pato; sobre Peixes, dois ruivos. E no meio, com folhas aparadas, um torrão de grama sustentava um favo de mel. (PETRÔNIO, 2009, p.50-51)

Aos convidados em *Trimalchio* foram oferecidas duas ceias, além da profusão de bebidas com que todas as festas contavam. Esses comensais espalham-se pelos majestosos jardins de Gatsby, usufruindo da hospitalidade dele e aproveitando-se daquele fantástico entretenimento. Já o prato oferecido por Trimalquião aos seus convidados é um espetáculo em si mesmo, assemelha-se a um quadro, no qual o artista zela pelos detalhes. O próprio Trimalquião faz questão de explicar adiante as referências presentes nesse prato. Fala das características de cada um dos signos e justifica o “torrão de terra” ao centro, pela presença da

Natureza em tudo o que é vivo e humano, que reúne em si tudo o que há de bom no mundo, fato representado pelo favo de mel. A cena é claramente figurativa, e a descrição apela aos sentidos. Como já afirmado anteriormente, a sinestesia é fundamental para a criação de uma cena figurativa, que através de itens concretos conduz o leitor ao abstrato, ao temático. No caso dessa cena, o cozinheiro – sob a supervisão do anfitrião – escolheu um tema: os signos do zodíaco, para a criação do prato e o arquiteta utilizando figuras que simbolizassem esse tema, realizando a tarefa com esmero exagerado, enfatizando o caráter excêntrico das festas e do próprio anfitrião.

É provável que o momento em que Gatsby mais se aproxima de Trimalquião, em razão da excentricidade, se dê na cena seguinte:

I've got a man in England who buys me clothes. He sends me a bunch of things over at the beginning of each season, spring and fall."
He took out a pile of shirts and began throwing them one by one on the table, shirts of sheer linen and thick silk and fine flannel which lost their folds as they fell and covered the table in many colored disarray. While we admired he brought more and the soft rich heap mounted higher – shirts with stripes and scrolls and plaids in coral and apple green and lavender and faint orange with monograms of Indian blue. (FITZGERALD, 2000, p.75)

– Eu contratei um homem na Inglaterra para comprar minhas roupas. Ele me envia um monte de coisas no início de cada estação, primavera e outono. Ele pegou uma pilha de camisas e começou a jogá-las uma por uma sobre a mesa, camisas de puro linho e seda grossa e flanela fina, que perdiam suas dobras enquanto caíam e cobriam a mesa em uma colorida desordem. Enquanto nós admirávamos, ele trouxe mais e a suave e rica pilha ficou mais alta - camisas com listras e mantas em coral e maçã verde e lilás e laranja desbotado com monogramas em azul indiano.

Esse excerto revela o protagonista de *Trimalchio* em um de seus momentos de maior vaidade. O despropósito da exibição e euforia dos gestos da personagem constroem Daisy e Nick Carraway, ao mesmo tempo que despertam a piedade dessas personagens, porque eles percebem que o descabido comportamento de Gatsby origina-se de sua ansiedade e tensão. Finalmente, a personagem recebia o seu grande amor em sua mansão e as ações transcorriam mais ou menos como o esperado. E até mesmo Daisy Buchanan revela – ela chora ao final dessa cena – um sentimento de melancólica angústia.

A despropositada exibição de camisas feita por Gatsby, assemelha-se à cena seguinte:

[Sat. 49.1-10] *Nondum efauerat omnia, cum repositorium cum sue ingenti mensam occupauit. Mirari nos celeritatem coepimus, et iurare ne gallum quidem gallinaceum tam cito percoqui potuisse, tanto quidem magis, quod longe maior nobis porcus uidebatur esse, quam paulo ante aper fuerat. [...]*
Recepta cocus tunica cultrum arripiuit, porcique uentrem hinc atque illinc

timida manu secuit. Nec mora, ex plagis ponderis inclinatione crescentibus tomacula cum botulis effusa sunt.

Ele ainda não tinha soltado tudo o que tinha para falar quando uma bandeja com um enorme de um porco ocupou toda a mesa. Tratamos de admirar aquela rapidez e juramos que nem um galo poderia ser todo cozido tão depressa, ainda mais que o porco nos parecia muito maior do que o javali de há pouco. [...] Tendo novamente vestido a sua túnica, o escravo agarrou um punhal e, de mão trêmula, cortou aqui e ali o ventre do porco. Sem demora, dos cortes que iam se alargando, graças à curvatura formada pelo peso, derramaram-se salsichas e chouriços. (PETRÔNIO, 2008, p. 69)

As duas cenas apresentam grande riqueza visual. A maneira como foram compostas figuram bem a ostentação, mas fazem com que esta ação de mostrar a maneira dispendiosa com que vivem, una-se a uma força imagética que intensifica o caráter carnalizado da cena, transformando aquela exibição – camisas e embutidos – em integrante de um monumentoso espetáculo. Os dois autores utilizam das cores do exagero para a construção desse quadro que figurativiza tanto a ostentação, quanto a opulência, a inadequação e a força do espetáculo para as duas narrativas.

Figuras que simbolizam a inadequação

Como já foi dito, o comportamento do protagonista de *Trimalchio* – Jay Gatsby – é muitas vezes descrito pelo narrador como inadequado. Ainda que a personagem de Fitzgerald não se comporte de maneira tão imprópria quanto Trimalquião, suas maneiras conferem ao texto, por vezes, um tom de humor. A conduta reprovável não é, contudo, exclusividade de Gatsby, como é possível comprovar a seguir:

*I looked around. Most of the remaining women were now having altercations with **men said to be their husbands**. Even Jordan's party, the quartet from East Egg, were rent asunder by dissension. One of the man was talking to curious intensity to a young actress, and his wife after attempting to laugh at the situation in a dignified and indifferent way broke down entirely and resorted to **flank attacks** – at intervals she appeared suddenly at his side like an **angry diamond** and hissed "You promised!" into his ear. (FITZGERALD, 2000, p.44, grifo nosso)*

Olhei em volta. A maioria das mulheres restantes agora discutiam com **homens que eram supostamente seus maridos**. Mesmo o grupo de Jordan, o quarteto de East Egg, foi fendido por dissensões. Um dos homens estava falando com curiosa intensidade com uma jovem atriz, e sua esposa, depois de tentar rir da situação de uma forma digna e indiferente, perdeu completamente o controle e recorreu a **ataques indiretos** – de quando em

quando ela aparecia de repente a seu lado como **um diamante furioso** e sibilava "Você prometeu!" em seu ouvido. (**grifo nosso**)

A cena revela como o abuso de bebida alcóolica leva os convidados a comportarem-se de maneira inapropriada e indiscreta, até mesmo, como observa Nick, entre os convivas residentes em East Egg, de quem se esperaria uma postura mais decorosa. Assim como Fortunata chama atenção do marido quando ele se comporta de maneira repreensível, a convidada de East Egg tenta trazer o marido à razão sem provocar um escândalo. A seguir, temos uma manifestação da inadequação do anfitrião de Petrônio. As duas cenas denunciam confrontos e embaraço entre casais.

[Sat. 52. 7 – 8] *Et 'Aquam foras, uinum intro' clamauit... Excipimus urbanitatem iocantis, et ante omnes Agamemnon, qui sciebat quibus meritis reuocaretur ad cenam. Ceterum laudatus Trimalchio hilarius bibit et iam **ebrio proximus**: 'Nemo, inquit, uestrum rogat Fortunatam meam, ut saltet? Credit mihi: **cordacem** nemo melius ducit'. (**grifo nosso**)*

E Trimalquião gritou: – Água... pra fora! Vinho ... pra dentro!
Aplaudimos o bom humor daquele gozador, e, mais que todos, Agamêmnon, que sabia por que méritos poderia ser chamado para outro jantar. De resto, o elogiado Trimalquião bebeu alegre à beça e, já quase de fogo, disse:– Nenhum de vocês pede para a minha Fortunata dançar? Vão por mim: ninguém dança melhor o **córdax**. (PETRÔNIO, 2009, p. 71,**grifo nosso**)

A dança à qual Trimalquião faz referência – o **córdax**⁵⁴ – parece inapropriada para aquele momento, para uma mulher casada. O maior descabimento da cena, no entanto, se dá pelo fato de ser o próprio marido que oferece a mulher aos convidados. E não pela primeira vez, o protagonista é lembrado por Fortunata da posição que ocupa, que requer determinado comedimento.

Entretenimento

Na tentativa de realizar festas que agradem seus convidados e os pasmem pelo requinte, sofisticação e novidade, os anfitriões cuidam de todos os detalhes. Além da atenção com o que era servido aos comensais, Trimalquião e Gatsby procuravam garantir que o entretenimento nas reuniões promovidas fosse constante e inusitado. Os excertos apresentados em seguida funcionam como exemplos desse cuidado com o divertimento.

[Sat. 53.10 – 12] *Petauristarii autem tandem uenerunt. Baro insulsissimus cum scalis constitit puerumque iussit per gradus et in summa parte odaria*

⁵⁴ Dança cômica, lúbrica e indecente da antiga comédia grega que movimentava sobretudo os ombros e os quadris. Por sua natureza, não era indicada para uma mulher casada.

saltare, circulos deinde ardentis transire et dentibus amphoram sustinere. Mirabatur haec solus Trimalchio dicebatque ingratum artificium esse: ceterum duo cornicines; reliqua, animalia, acroamata, tricas meras esse. (grifo nosso)

Foi então que chegaram os acrobatas. Um idiota muito sem graça veio com uma escada e foi mandando que um garoto dançasse pelos degraus e no topo, ao ritmo das canções; depois, mandou-o atravessar círculos de fogo e erguer uma ânfora com os dentes. **Apenas Trimalquião admirava essas coisas**, e dizia que era uma profissão ingrata: de resto, dizia haver duas entre as coisas humanas a que ele assistia com bastante prazer, equilibristas e corneteiros; o restante, animais, números de música, era pura porcaria. (PETRÔNIO, 2009, p.73, **grifo nosso**)

*Whether Tom, seeking new fields of amusement, brought Daisy, or Daisy suggested it to Tom I don't know – they were at Gatsby's house the following Saturday night. The party was a little **more elaborate** than any of the others; **there were two orchestras** for example – jazz in the gardens and intermittent "classical stuff" from the veranda above. It was a harvest dance with the **immemorial decorations** – sheaves of wheat, crossed rakes, and corncobs in geometrical designs – straw knee deep on the floor and a negro dressed as a field hand serving cider, **which nobody wanted**, at a whose blades, studded with colored lights, revolved slowly through the summer air. (FITZGERLAD, 2209, p.80-81, **grifo nosso**)*

Se Tom, buscando novas formas de diversão, trouxe Daisy, ou se Daisy o sugeriu a Tom, eu não sei - eles estavam na casa de Gatsby no sábado seguinte. A festa era um pouco **mais elaborada** do que qualquer uma das outras; **havia duas orquestras**, por exemplo - jazz nos jardins e "música clássica" vinda intermitentemente da varanda acima. Era um baile com tema de colheita com **decorações imemoriais** – feixes de trigo, rastelos cruzados, e espigas de milho arranjadas em desenhos geométricos – palha até os joelhos no chão e um negro vestido de ajudante de campo servindo cidra, **que ninguém aceitava**, em um bar coberto de palha. O bar principal estava do lado de fora, sob um moinho de vento cujas lâminas, cravejado com luzes coloridas, girava lentamente no ar de verão. (**grifo nosso**)

O narrador petroniano, Encólpio, afirma que apenas Trimalquião se divertia com aquele show de acrobacias que acabara de promover. Ele mostra um descontentamento com mais aquele número promovido pelo anfitrião, além de ser possível também perceber certo enfado transmitido em suas palavras. O entretenimento promovido por Gatsby também parece falhar, ainda que a festa oferecida em homenagem à Daisy fosse a mais elaborada entre todas as demais. O provável exagero na tentativa de reunir, em uma única festa, todos os elementos que atestassem sua sofisticação e abastança levam ao fracasso daquela noite. O descomedimento do anfitrião para aquela festa o conduziu ao desastre. Assim como a cidra servida pelo homem negro fantasiado de camponês, **ninguém aceitava** integrar aquele cenário completamente.

Figuras fúnebres

Como já mencionamos, as duas narrativas têm, ao final, um cenário organizado sob a mesma temática: um funeral. No caso de “*Cena Trimalchionis*” temos um falso funeral, pensado por Trimalquião como um ensaio, garantindo, dessa forma, que a última reunião realizada em seu nome fosse bem sucedida. Trimalquião comanda seus escravos em uma cena de lamento, ao lado de Fortunata. Os falsos ritos fúnebres desse anfitrião criam tão grande algazarra que chamam a atenção dos bombeiros da vizinhança. Assim, os aventureiros aproveitam para deixar a festa sem serem notados. A seguir, transcrevemos as cenas que caracterizam os funerais dos anfitriões:

[Sat. 78. 5 – 8] *Ibat res ad summam nauseam, cum Trimalchio ebrietate turpissima grauis nouum acroama, cornicines, in triclinium iussit adduci, fultusque ceruicalibus multis extendit se super torum extremum et: ‘Fingite me, inquit, mortuum esse. Dicit aliquid belli’. Consonuere cornicines funebri strepitu. Vnus praecipue seruus libitinarii illius, qui inter hos honestissimus erat, tam ualde intonuit, ut totam concitaret uiciniam. Itaque uigiles, qui custodiebant uicinam regionem, rati ardere Trimalchionis domum, effregerunt ianuam subito et cum aqua securibusque tumultuari suo iure coeperunt. Nos occasionem opportunissimam nacti Agamemnoni uerba dedimus, raptimque tam plane quam ex incendio fugimus.*

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

– Imaginem que vocês são os convidados do meu banquete fúnebre.

Aquilo caminhava para o extremo mau gosto, quando Trimalquião, tocado de uma bebedeira das mais desprezíveis, mandou que trouxessem novo espetáculo e corneteiros para o triclinio. Então, amparado por vários travesseiros, deitou em seu leito derradeiro e disse:

– Finjam que estou morto. Digam algo de belo.

Os corneteiros atacaram numa marcha fúnebre. Principalmente um, escravo daquele agente funerário, que entre eles era o melhorzinho, tocou tão alto que acordou toda a vizinhança. Então os guardas que zelavam pelo bairro, certos de que casa de Trimalquião estava pegando fogo, arrombaram subitamente a porta e, por sua conta, com água e machados, deram início a um tumulto.

Aproveitando aquela excelente oportunidade, demos adeus a Agamemnon e fugimos apressadamente, como se fosse um incêndio mesmo. (PETRÔNIO, 2009, p.105-6)

About five o'clock our procession of three cars reached the cemetery and stopped on thick drizzle beside the gate – first a motor hearse, horribly black and wet, then Mr. Gatsz and the minister and I in the limousine, and, a little later, four or five servants and the postman from West Egg, piled into Gatsby's station wagon and wet to the skin.[...]

*I tried to think about Gatsby then for a moment but he was already too far away and I could only remember with dull anger that Daisy hadn't sent a message or a flower. Dimly I heard someone murmur: “**Blessed are the dead that the rain falls on,**” and then the owl-eyed man said “Amen to that” in a brave voice.*

*It was over. We straggled down quickly through the rain to the cars.
Owl-eyes spoke to me for a moment by the gate.
"I couldn't get to the house," he said.
"Neither could anybody else."
"Go on!" He started. "Why, my God! The used go there by the hundreds –"
He took off his glasses and wiped them again outside and in.
"The poor son-of-a-bitch," he said. (FITZGERALD, 2000, p.140-141, **grifo
nosso**)*

Perto das cinco horas nosso cortejo de três carros chegou ao cemitério e parou na garoa grossa ao lado do portão – primeiro um carro fúnebre, horrivelmente negro e molhado, seguido pelo Sr. Gatz, o ministro e eu, na limousine, e, um pouco mais tarde, quatro ou cinco empregados e o carteiro de West Egg, empilhados dentro do carro de Gatsby e molhados até os ossos.[...] Eu tentei então pensar em Gatsby por um momento, mas ele já estava muito longe e eu só conseguia me lembrar com uma certa raiva que Daisy não tinha enviado uma mensagem ou uma flor. Vagamente eu ouvi alguém murmurar: "**Bem-aventurados os mortos em que a chuva cai,**" e, em seguida, o homem com olhos de coruja disse "Amém" em uma voz corajosa. O homem com olhos de coruja falou comigo por um momento junto ao portão. – Eu não consegui chegar à casa – disse ele. – Nem qualquer outra pessoa. – Não acredito! – ele começou. – Por que, meu Deus? Costumavam ir lá às centenas ... Ele tirou os óculos e enxugou-os novamente do lado de fora e dentro. –Aquele pobre filho da mãe – disse ele. (**grifo nosso**)

Em *Cena Trimalchionis*, Trimalquião recomenda aos presentes no seu funeral: *Dicite aliquid belli*⁵⁵ como para que garantir que os discursos efetuados em seu funeral farão justiça a figura importante que julga ser. Ao menos esse sucesso Gatsby tem ao final, quando alguém em seu enterro pronuncia as palavras: *Blessed are the dead that the rain falls on*⁵⁶, garantindo à cerimônia o caráter grave e comovente que a ocasião requisitava.

Podemos perceber as semelhanças concretas existentes entre as duas cenas, as duas narrativas terminam com o funeral de seu anfitrião. No entanto, temos em "*Cena Trimalchionis*" uma coerência em relação ao tema do carnaval, o aspecto cômico que se revela com a entrada do anfitrião permanece até o fim, no ensaio de seu funeral. Já em *Trimalchio* há uma ruptura no aspecto carnavalesco da narrativa, e se instaura um tom verdadeiramente trágico. A morte do protagonista, seguida pela traição de sua amada e o não comparecimento de ninguém ao seu enterro, promovem na narrativa um aspecto dramático ausente no episódio petroniano.

⁵⁵ Digam algo de belo.

⁵⁶ Bem-aventurados os mortos em que a chuva cai.

Ao longo de *Trimalchio*, firma-se a consciência de que aquela é uma narrativa inserida em um determinado momento histórico: a década de 1920. Essa foi uma década de transformações vertiginosas para a sociedade americana, e a recém-terminada guerra evidenciou, para aquela geração, o aspecto efêmero da vida. Da mesma forma, a história de Petrônio passa-se num momento de crise. Importa observar que ambas as sociedades, representadas nessas obras, reagiram a essa crise com humor e regidas por uma atmosfera hedonista.

Assim como o tema da morte – obsessão de Trimalquião – importa para as duas narrativas, o mesmo acontece com “a exaltação da vida”. Em determinado momento do banquete Trimalquião diz a seus convidados: “*Ergo, inquit, cum scilicet nos morituros esse, quare non uiuamus? Sic uos felices uideam, [...]*” (PETRONIO, 1950, p124)⁵⁷. Esse convite, que funciona também como conselho, esteve rondando toda a década de 1920 e *Trimalchio* é um exemplo categórico do estilo de vida dessa geração que foi nomeada “geração perdida”.

Últimas considerações acerca das figuras

(...) a figuratividade não é mera ornamentação das coisas, é essa tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, em razão de sua imperfeição ou por culpa dela, como que uma possibilidade de além-sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível.

(Algirdas Julien Greimas)

Como revelado anteriormente, os autores utilizam figuras semelhantes nas duas narrativas e a relação intertextual torna-se aparente quando observada sob a luz da figuratividade, e como as duas obras interpelam os sentidos na representação de diferentes realidades. Os cenários festivos assemelham-se a telas cheias de elementos e cores que se organizam de forma proporcional e equilibrada. As figuras permitem ao leitor “sentir”, na observação e interpretação das cenas em ambas as obras. A descrição desses aspectos visuais das cenas – ou seja, a apresentação das figuras – interfere na maneira como o leitor apreende os acontecimentos e as personagens.

⁵⁷ “–Mas então, já que a gente sabe que vai morrer, porque não ... viver? Então eu quero ver todo mundo contente ...” (PETRONIO, 2008, p.85))

A razão de se buscar esses elementos coincidentes nos textos é traçar um norte para a pesquisa e mostrar, como afirma Bertrand (2003), que a figuratividade (...) “ultrapassa com folga seus significados literais dotando-se de significações abstratas”. (p. 215) E são esses elementos abstratos que aproximam as narrativas e que atestam também o caráter ímpar de cada uma delas.

Todavia, para se compreender o tema de um texto figurativo, é preciso perceber as redes coerentes formadas pelas figuras. Em um texto, o significado de uma figura está no encadeamento com outras figuras. Com as comparações apresentadas na seção anterior, pudemos observar como o encadeamento de figuras coerentes caracterizam a atmosfera típica do carnaval, tais como a apresentação das iguarias nos banquetes e a descrição da aparência dos protagonistas. A cosmovisão carnavalesca é muito complexa, contendo em si diversos elementos, como mostrado no capítulo dedicado ao carnaval. Neste capítulo, foram apresentados outros pequenos temas, representados por figuras comuns às duas narrativas, que fomentam, ainda mais, a atmosfera carnavalizada em que as histórias se firmam.

As figuras possibilitam – por meio de objetos e gestos – exteriorizar o que há internamente nas personagens. Ainda que tenhamos um narrador-personagem, o leitor pode acessar elementos aparentemente inalcançáveis. A seguir, mostramos um exemplo deste tipo de recurso:

*At three the front door opened nervously and Gatsby, **in a white flannel suit, silver shirt and gold coloured tie** hurried in. He was **pale and there were dark signs of sleeplessness beneath his eyes.***

[...] The rain cooled about half past three to a damp mist through which occasional thin drops swam like dew. Gatsby looked with vacant eyes through a copy of Clay's "Economics"⁵⁸, staring at the Finnish woman's tread as it shook the kitchen floor and peering toward the bleared windows from time to time as if a series of invisible but alarming incidents were taking place outside. Finally he got up and informed me in a certain voice that he was going home. "Why's that?"

*"Nobody's coming to tea. **It's too late!**" He looked at his watch as if there was some pressing demand on his time elsewhere. "I can't wait all day."*

"Don't be silly; it's just two minutes to four."

*He sat down, **miserably**, as if I had pushed him, and simultaneously there was the sound of a motor turning into my lane. We both jumped up and, **a little harrowed myself**, I went out into the yard.*

*[...] With **his hands still in his coat pockets** he stalked by me into the hall, turned sharply as if he was on a wire, and disappeared into the living room. It wasn't a bit funny. Aware of the loud beating of my own heart I pulled the door to against the increasing rain.*

*[...] Gatsby, **his hands still in his pockets**, was reclining against the mantelpiece in a strained counterfeit of perfect ease, even of boredom. **His head leaned back so far that it rest against the face of a defunct mantelpiece***

⁵⁸ A referência aqui é ao livro *Economics: An Introduction to the General Reader*, de Henry Clay.

clock and from this position he distraught eyes stared down at Daisy who was sitting frightened but graceful on the edge of a stiff chair. (FITZGERALD, 2000, p.68-70, grifo nosso)

Às três da tarde, a porta da frente se abriu nervosamente e Gatsby, em um **terno de flanela branca, camisa prateada e gravata dourada**, entrou. Ele **estava pálido e havia sinais escuros de insônia** sob seus olhos.

[...] A chuva arrefeceu por volta das três e meia, dando lugar à uma névoa úmida através da qual ocasionais gotas finas nadavam como o orvalho. Gatsby olhou com os olhos vagos através de uma cópia do Clay's Economic, observando o andar da criada finlandesa que balançava o chão da cozinha; e olhando pelas janelas turvas de vez em quando, como se uma série de incidentes invisíveis, mas alarmantes estariam ocorrendo do lado de fora. Finalmente, ele se levantou e informou-me, com uma voz estranha, que ele estava indo embora.

– Por que isso?

– Ninguém virá para o chá. **É tarde demais!** – Ele olhou para o relógio como se houvesse alguma demanda premente em seu tempo em outros lugares. – Eu não posso esperar o dia todo.

– Não seja tolo; faltam dois minutos para as quatro.

Ele sentou-se, **taciturnamente**, como se eu o tivesse empurrado, e, simultaneamente, ouvimos o som de um motor adentrando em minha casa. Nós dois levantamos e, **um pouco perturbado**, eu fui para o quintal.

[...] Com as mãos ainda nos bolsos do casaco ele me seguiu até o corredor, virou-se bruscamente, como se estivesse em um fio, e desapareceu na sala de estar. Não era nem um pouco engraçado. Ciente da batida alta do meu próprio coração. Eu abri a porta ao encontro de uma chuva que aumentava.

[...] Gatsby, **com as mãos ainda nos bolsos**, estava reclinado contra a lareira em uma pretensa postura de tranquilidade, até mesmo de tédio. **Sua cabeça se inclinou tanto para trás que ao esbarrar num relógio de sala, o fez sair da posição;** seus olhos se encontraram com os de Daisy, que estava sentada, assustada, mas elegantemente, na ponta de uma cadeira. (grifo nosso)

Essa cena é muito representativa para a observação do uso de figuras que tornem externo aquilo que vai dentro das personagens. Começamos com a descrição da roupa de Gatsby: o terno branco com camisa prateada e gravata dourada assemelha-se mesmo a um figurino, figurativizando os temas que já foram abordados, como a inversão de papéis, a ostentação de luxos e a inadequação. O excerto segue mostrando o crescente nervosismo de Gatsby diante do encontro que está prestes a ocorrer. Figuras como **sinais de insônia, o olhar vago da personagem e os gestos bruscos** ajudam o leitor a alcançar o tamanho da tensão sofrida pela personagem. Ainda que ele, insistentemente, mantenha **as mãos nos bolsos**, numa tentativa frustrada de mostrar casualidade, ou até mesmo tentando esconder o tremor das mãos.

O nervosismo de Gatsby é tão grande que chega a contagiar Nick, que deixa o casal sozinho por um momento, para esperar na chuva, e confessa que as batidas do próprio coração o impressionam. O encontro começa de forma constrangedora para os três participantes da cena

e a tensão vai aumentando até o momento em que Gatsby esbarra no relógio que quase derruba. Ele procura consternado o olhar de Daisy e se assegura de que ela também está nervosa, mas o narrador nos garante que mesmo nervosa ela não perde a compostura. Não é por acaso que o objeto quase nocauteado pelo protagonista é um relógio, pois ele mesmo dissera a Nick que **era tarde demais**: ele e Daisy não poderiam ficar juntos. Ainda que a moça, ocasionalmente, aceitasse integrar a festa carnavalizada, Gatsby personificava o carnaval ao criar para si uma personagem invertida e fantasiada, em um cenário armado de maneira espetacular.

Com a observação dessa cena, que figurativiza o nervosismo do reencontro dos amantes, é possível perceber que toda a narrativa pode ser lida segundo as noções do carnaval para a literatura. E entendemos que a percepção do caráter figurativo de um texto nos revela níveis mais profundos do mesmo, aquilo que está no interior das personagens. O que pretendíamos com a análise de algumas figuras era mostrar como o encadeamento delas – a isotopia – garante a coerência no tratamento de um tema principal equivalente nas duas narrativas.

Durante a narrativa da *Cena* torna-se aparente a obsessão de Trimalquião pela riqueza e pela morte. Em *Trimalchio* também a obsessão do protagonista por riqueza, e especialmente pela riqueza figurativizada na imagem de Daisy. Como já visto, as duas histórias terminam com uma cena de morte. A morte real no final trágico de Gatsby e a morte ensaiada de Trimalquião no funeral cômico ocorrido no final do episódio. Este final coincidente, muito representativo e característico dos gêneros em que as narrativas foram escritas, legitima e comprova esta análise comparada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma leitura do romance moderno *Trimalchio* pode desconsiderar a relação intertextual com a narrativa de Petrônio, sem que isso acarrete em grandes prejuízos para compreensão e apreciação da obra. No entanto, quando as palavras de Nick Carraway – “Foi quando a curiosidade acerca de Gatsby atingiu o ápice, que as luzes de sua casa deixaram de acender-se em uma noite de sábado e, tão obscuramente como começara, sua carreira como Trimalquião estava terminada.” – anunciam a semelhança entre as personagens, a análise de *Trimalchio* tem seu interesse renovado. É a partir dessa relação intertextual estabelecida pelo narrador entre *Trimalchio* e o *Satyricon* que esta pesquisa foi desenvolvida, explorando temas variados apresentados por Petrônio e refletidos no romance de Fitzgerald.

Estudar as narrativas segundo a teoria de Mikhail Bakhtin para a carnavalização permitiu dar a este trabalho uma direção coerente e homogênea, viabilizando a discussão de diversos aspectos dessa estética e a observação de várias personagens e situações. As semelhanças entre as obras revelou-se consistente e bastante abrangente, possibilitando o crescimento da análise comparada. Com o avanço da pesquisa, nota-se que a semelhança antecipada por Nick Carraway entre os protagonistas prolonga-se até outras personagens, a atmosfera festiva das narrativas e a diversas características que os anfitriões compartilham.

A divisão em capítulos foi feita de maneira a contemplar a variedade de temas que as obras partilham; e no último capítulo as figuras carnavalizadas foram estudadas de maneira a comprovar que as semelhanças reveladas em temas maiores como as festas e a caracterização das personagens se estendiam a pequenos detalhes, quando as cenas eram observadas atentamente. A obsessão que Trimalquião tinha com a morte fazia com que ele vivesse pensando nela, ainda que um astrólogo tivesse feito uma previsão de mais trinta anos de vida, e o anfitrião da *Cena* gastava grande parte de sua energia planejando seu funeral, seu testamento e a ornamentação de seu túmulo. Já em *Trimalchio*, a morte não era a obsessão pessoal do protagonista, mas rondava toda a sociedade, devido a atmosfera de lassidão deixada pela guerra recém terminada.

As duas narrativas retratam histórias de obsessão. Desde o início da história petroniana fica evidente a fixação do anfitrião pela morte e pelo prestígio, que adquirido em vida deveria acompanhá-lo além dela. O episódio termina com o entusiasmado ensaio do funeral de Trimalquião, que em seu exagero chama a atenção dos bombeiros da vizinhança. Já a morte

de Jay Gatsby carrega um tom muito mais dramático e as poucas pessoas presentes nos serviços fúnebres dão à cena um tom ainda mais melancólico. A cena que encerra o romance *Trimalchio*, após a morte de seu protagonista e a decisão do narrador em abandonar a Costa Leste, traz as reflexões de Nick Carraway sobre o tempo vivido ao lado de seu vizinho e a falência dos sonhos deste.

And as the moon rose higher the inessential houses themselves began to melt away until gradually I became aware of the old island here that flowered once for the Dutch sailor's eyes – a fresh, green breast of the new world. It vanished trees, the trees that made way for Gatsby's house, had once pandered in transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desire, face to face for the last time history with something commensurate to his capacity for wonder.

And as I sat there, brooding on the old unknown world, I thought of Gatsby's wonder when he first picked out the green light at the end of Daisy's dock. He had come a long way to this blue lawn and his dream must have seem so close that he could hardly fail to grasp it. He did not know that it was already behind him, somewhere back in the vast obscurity beyond the city, where the dark fields of the republic rolled on under the night.

Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us. It eluded us then but never mind – tomorrow we will run faster, stretch out our arms farther ... And one fine morning ...

So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.
(FITZGERALD, 2000, p. 145-146)

E a medida que a lua subia mais alto, as casas desnecessárias começaram a derreter até que gradualmente eu tomei consciência da antiga ilha que aqui floresceu uma vez para os olhos do marinheiro holandês – um pedaço fresco e verde do novo mundo. Desapareceram as árvores, as árvores que davam lugar à casa de Gatsby, haviam consentido num momento transitório e encantado, o homem devia conter o fôlego na presença deste continente, obrigado a uma contemplação estética que não compreendia nem desejava, cara a cara com o último momento histórico, algo compatível com sua capacidade de admiração.

E enquanto me sentei lá, pensando no velho mundo desconhecido, imaginei o entusiasmo de Gatsby quando ele notou a luz verde no final do ancoradouro de Daisy. Ele havia percorrido um longo caminho até esse gramado azul, e seu sonho devia parecer tão próximo que não podia deixar de agarrá-lo. Ele não sabia que já estava atrás dele, em algum lugar atrás da vasta obscuridade além da cidade, onde os campos escuros da república rolavam sob a noite.

Gatsby acreditou na luz verde, no futuro extasiante que ano após ano recua diante de nós. Nos ilude, mas não importa... amanhã correremos mais depressa, estenderemos os braços mais longe... e uma bela manhã...

E então nós seguiremos, barcos contra a corrente, trazidos incessantemente de volta ao passado.

A obsessão de Gatsby por riqueza e projeção social personificaram-se na figura sofisticada de Daisy. A falta de vontade dela em lutar por esse amor e corresponder aos sonhos do protagonista o fazem perceber a falência de seus sonhos. A maneira obstinada com que o protagonista lutou para alcançar a fama, a fortuna e a posição que acreditava que lhe trariam de volta a antiga namorada acabou por cegá-lo e por bloquear o vislumbre de uma vida em que o sonho de reconquista de Daisy fosse substituído pela certeza da impossibilidade de tê-la. Como nos informa Nick Carraway, Gatsby acreditou tão fortemente na luz verde que foi iludido por ela, sem crer em um futuro no qual a possibilidade de estar com Daisy existisse, ele foi condenado pelo seu passado. A morte foi o ápice de uma tragédia já iniciada.

Para esta pesquisa a representação da morte ao final das histórias é bastante emblemática. As equivalências entre as obras são plurais e extensas, nos diversos aspectos mencionados nos capítulos anteriores. A morte e os funerais aparecem como mais um elemento coincidente no entanto, o tratamento deste tema varia bastante nas duas obras. É possível perceber que neste aspecto os gêneros literários em que as histórias foram contadas importa muito. O caráter trágico da morte do protagonista de *Trimalchio* condiz com a atmosfera dramática que ronda a história deste anfitrião moderno, enquanto a morte de Trimalquião é apenas ensaiada e anunciada. A maneira como as histórias terminam ratificam a intertextualidade existente entre os textos. Contudo, a forma como é retratada separa as duas narrativas pelo teor satírico, no caso de *Cena Trimalchionis*, atuando de forma a confirmar a atmosfera carnavalesca na qual a narrativa toda foi desenvolvida. Já o romance de Fitzgerald não dá abertura para a comicidade, garantindo à história de Gatsby um final comovente e melancólico. A contemplação do mar por Nick rememora a imagem do primeiro e esperançoso colonizador ao visualizar a nova e promissora terra, comparando-a com a mesma emoção de ineditismo experimentada por Gatsby ao contemplar, no lado oposto da baía, a luz verde do ancoradouro na casa de Daisy Buchanan.

Fitzgerald declarou seu interesse pela cultura clássica, como já foi mencionado neste trabalho por meio de cartas escritas a amigos e ao seu editor. Assim, como Jay Gatsby o autor preparava-se para o futuro e ansiava por ele, porém voltando-se sempre ao passado, esperando ser capaz de retomá-lo em sua grandeza. É interessante pensar nessas obras refletindo acerca da relação intertextual estabelecida entre elas. O largo tempo passado não diminuiu as

possibilidades de comparação e especialmente, os homens retratados nas duas histórias não apresentam diferenças tão marcantes. O fator que torna possível a comparação de duas obras tão afastadas no tempo localiza-se naquilo que parece inalterado no homem, características que aproximam os anfitriões, da mesma forma que aproximam o leitor deles, a maneira às vezes bem-humorada e outras nostálgica e melancólica de lidar com o passado e ansiar por um futuro que abarque a realização de vontades e aspirações.

A inspiração de Fitzgerald na obra *Satyricon* rendeu-lhe uma fascinante narrativa que acabou por tornar-se a sua obra mais conhecida e celebrada. Pela análise comparada das duas obras é possível destacar uma surpreendente aproximação em diversos aspectos, ainda que existam diferenças pontuais e importantes, em razão, principalmente, da época em que foram escritas e dos gêneros literários em que se deu essa composição. A leitura das obras pode ser feita de forma comparada ou independente e seja como for realizará a tarefa de encantar, divertir e emocionar o leitor. Vencendo barreiras temporais, essas histórias provam que por mais que retratem suas sociedades, elas tratam de algo muito caro ao leitor de qualquer época: a natureza humana em suas angústias e anseios, algo que jamais poderá ser considerado datado.

REFERÊNCIAS

ABBOT, F. F. Petronius: a study in ancient realism. **The Sewanee Review**. Baltimore, V. 7, N. 4, pp. 435-443, 1899.

_____. The use of language as a mean of characterization in Petronius. **Classical Philology**. Chicago, V. 2, N. 1, pp. 43-50, 1907.

ANDERSON, G. Popular and Sophisticated in the ancient novel. In: _ SCHMELING, G (ed.) **The novel in the ancient world**. Boston: Brill Academic Publishers, 2003.

ANDREAU, J. O liberto. In: GIARDINA, A.(org.) **O homem romano**. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1992. pp. 149-167

AQUATI, C. **O Clã do Jabuti**: Tradução. Entrevistador: Cosac Naify. São Paulo: Cosac Naify, 26/10/2009. Disponível em: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=230>>. Acesso em: 29/07/2012

_____. **O grotesco no Satíricon**. Tese (Doutorado em Letras) São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1997.

_____. Personagens femininas no Satíricon, de Petrônio. In: ____ VIEIRA, B. V. G.; THAMOS, M. (Orgs.) **Permanência Clássica**: visões contemporâneas da Antiguidade Greco-romana. São Paulo: Escrituras, 2011.

ARROWSMITH, W. Luxury and death in the *Satyricon*. **A Journal of Humanities and the Classics**. New York, V.5, N. 3, pp.304-331, 1966.

ASTBURY, R. Petronius and the Menippean Satire. **Classical Philology**. Chicago, V. 72, N. 1, pp. 22-31, 1977.

AUERBACH, E. **Mímeses**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AZEVEDO, F. **No tempo de Petrônio**. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

BAGNANI, G. The House of Trimalchio. **The American Journal of Philology**. V. 75, n. 1, pp. 16-39, 1954.

BAKHTIN, M.; VOLOSHINOV, V. N. **Discurso na vida e na arte**: sobre a poética sociológica. Tradução para uso didático feita por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. [s.d.]

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1993.

_____. **The Dialogic Imagination**. Translated by Caryl Emerson and Michael Horquist. Austin: University of Texas Press, 1996.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. **Questões de Literatura e Estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. Ed. São Paulo: Unesp, 1998.

BARROS, D. L. P. de. FIORIN, J. L. (orgs.) **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**: tomos I e II. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BECK, C. The Age of Petronius Arbiter. **Memoirs of the American Academy of Arts and Science**. New York, V. 6, N.1, pp. 21-178, 1957.

BELLENIR, K. J. P. Morgan and Gatsby's name. **Studies in American fiction**. New York, V. 21, pp. 111-124, 1996.

BERNARDI, R. M. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: BRAIT, B. (org.) **Bakhtin, Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

BERTRAND, D. **Caminhos da Semiótica Literária**. Trad. Ivã Carlos Lopes et al. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BIANCHET, S.B. Introdução. In: PETRÔNIO. **Satyricon**. Trad. Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisalida, 2004.

BILLAULT, A. Characterization in the ancient novel. In: SCHMELING, G (ed.) **The novel in the ancient world**. Boston: Brill Academic Publishers, 2003.

BLAIR, W.; HORNBERGER, T.; STEWART, R. **Breve história da Literatura Americana**. Trad. Márcio Cotrim. Rio de Janeiro: Lidador, 1967.

BLOOM, H. **Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da Literatura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BOSI, A. **A interpretação da obra literária**. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora Ática, 1988. pp.274-287

BOSI, A. (org.) **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ática, 2001.

BOYLE, T. E. Unreliable Narration in “The Great Gatsby”. **The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association**. Washington, V. 23, N. 1, pp. 21-26, 1969.

BRAIT, B. (org.) **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. **Bakhtin, Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

BRANDÃO, J. L. **A invenção do romance**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BRONCKART, J.P.; BOTA, C. **Bakhtin desmascarado**. São Paulo: Parábola, 2012.

CARDOSO, Z. de A. **A Literatura Latina**. São Paulo: Martins-Fontes, 2013.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. Trad. J. Guinsberg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CONTE, G. B. **Latin Literature: a history**. Translated by Joseph B. Solodow. London: Johns Hopkins University Press, 1999, p. 453-465.

ELIOT, T.S. **The waste land and other poems**. New York: Harcourt, Brace & World, 1958.

FÁVERO, L. L. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, D. L. P. de. FIORIN, J. L. (orgs.) **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.

FIORIN, J. L. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

_____. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ática, 1990.

- FITZGERALD, F. S.; WILSON, E. (ed.). **Crack-up**. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FITZGERALD, F. S. **O Grande Gatsby**. Trad. Humberto Guedes. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- _____. **O grande Gatsby**. Trad. Vanessa Bárbara. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.
- _____. **The great Gatsby**. New York: Penguin, 1994.
- _____. **The Great Gatsby**. New York: Cambridge University Press, 1991.
- _____. **Este lado do paraíso**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Abril, 2004.
- _____. **Trimalchio: An Early Version of The Great Gatsby**. New York: Cambridge University Press, 2000.
- FONSECA, J. C. L. da. **Imagens da diferença: o espaço em The Great Gatsby**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Araraquara: Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras, 2012.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. Trad. Maria Helena Martins. São Paulo, Globo, 1998.
- FRIEDAN, B. **A Mística feminina: o livro que inspirou a revolta das mulheres americanas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.
- FRYE, N. The Four Forms of Prose Fiction. **The Hudson Review**. V. 2, N. 4, pp. 582-595, 1950.
- FUNARI, P.P.A. **Antiguidade Clássica: A História e a cultura a partir dos documentos**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- FUSILLO, M. Modern Critical Theories and the Ancient Novel. In: SCHMELING, G (ed.) **The novel in the ancient world**. Boston: Brill Academic Publishers, 2003.
- GIARDINA, A. (org.) **O homem romano**. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1992.
- GIORDANI, M. C. **História de Roma**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- GRANT, M. **História de Roma**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

- HÄGG, T. **The novel in Antiquity**. Los Angeles: University of California Press, 1991.
- HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- HAYNES, K. Text, Theory, and Reception. In: MARTINDALE, Charles. THOMAS, Richard F. (Eds). **Classics and the uses of reception**. Malden: Blackwell Publishing, 2006.
- HOFFMAN, F. J. **The twenties**. New York: Collier Books, 1962.
- HOLZBERG, N. The genre: novels proper and the fringe. In: SCHMELING, G (ed.) **The novel in the ancient world**. Boston: Brill Academic Publishers, 2003.
- JAMES, H. **A arte do romance**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.
- JENNY, L. A estratégia da forma. In: **Intertextualidades**. Poétique, n. 27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- JOSEF, B. O Espaço da Paródia. In: **Sobre a Paródia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp.53-71, 1980.
- KANDINSKY, W. **Ponto e linha sobre o plano**: contribuição à análise dos elementos da pintura. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KARNAL, L. (et al) **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2011.
- KÖNTGES, T. **Petronius' Satyrica: a commentary on its transmission, pre-plot, fragments and chapters 1-15**. Tese (Doutorado em Filosofia), Otago: Universidade de Otago, 2013.
- KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KUCK, H. A study on the margin of the ancient novel: “barbarians” and the others. In: JAMES, H. **A arte do romance**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.
- LEVANDER, C. F.; LEVINE R. S. (ed.) **A companion to American literary studies**. West Sussex: Blackwell Publishing, 2011.
- LIMA, A. D. **A leitura do poético**: questões de semiótica e método. Revista Significação. 1974.
- LINK, A. S.; CATTON, W. B. **História Moderna dos Estados Unidos (Volume II)**. Trad. Waltensir Dutra et al. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.

- LISCA, P. Nick Carraway and the Imagery of Disorder. **Twentieth Century Literature**. Miami, V. 13, N. 1, pp. 18-28, 1967.
- MAURER, K. **The Great Gatsby**. New Jersey: Wiley Publishing, 2000.
- MACKENDRICK, P. L. The Great Gatsby and Trimalchio. **The Classical Journal**. Monmouth, V. 45, N. 7, pp. 307-314, 1950.
- MEYERS, J. **Scott Fitzgerald: Uma biografia**. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- MILLER, W. **Nova História dos Estados Unidos**. Trad. Thomaz Newlands Neto. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1962.
- MIZENER, A. (ed.). **F. Scott Fitzgerald**. New Jersey: A Spectrum Book, 1963.
- NABUCO, C. **Retrato dos Estados Unidos à luz da sua literatura**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.
- NEVINS, A.; COMMAGER, H. S. **História dos EUA**. Trad. Henrique Corrêa de Sá e Benevides. Rio de Janeiro: Bloch, 1967.
- O'ROURKE, D. Nick Carraway as narrator in "The Great Gatsby". **The International Fiction Review**. Fredericton, V. 9, N. 1, pp. 57-60, 1982.
- PETRONIUS. **The Satyricon**. Trad. J. P. Sullivan. New York, Penguin, 2011.
- PÉTRONE. **Le Satiricon**. Trad. Alfred Ernout. Paris: Les Belles Letres, 2009.
- PÉTRONE. **Le Satiricon**. Trad. Alfred Ernout. Paris: Les Belles Letres, 1950.
- PETRÔNIO. **Satíricon**. Trad. Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- PETRÔNIO. **Satyricon**. Trad. Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisalida, 2004.
- PLATH, J. What's in a name, Old Sport?: Kipling's "The Story of Gadsbys" as a possible source fo Fitzgerald's "The Great Gatsby". **Journal of Modern Literature**. Indiana, V. 25, N. 2, pp.131-140, 2000.
- PRESTON, K. Some sources of comic effect in Petronius. **Classical Philology**. Chicago, V. 10, N. 3, pp. 260-269, 1915.

PURDY, S. Décadas da discordância: 1920-1940. In: KARNAL, L. (et al) **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2011.

QUENEAU, R. Apresentação. In:___ PETRÔNIO. **Satíricon**. Trad. Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RABAZA, B. *et al.* **Cena Trimalchionis: la identidad ficcional del liberto**. VII Congresso da SBEC, Araraquara, SP. 1992.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 86, p. 75-90, mar/2010.

RELIHAN, J. C. **Ancient Menippean Satire**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

SCHEMELING, G. **A commentary on the Satyrica of Petronius**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

_____. The Satyricon: the sense of an ending. **Reinisches Museum**. London, n.34, pp. 362-77, 1991

SCHMELING, G (ed.) **The novel in the ancient world**. Boston: Brill Academic Publishers, 2003.

SCHNUR, H. C. The economic background of the “Satyricon”. **Latomus**. Bruxelas, V. 18, N. 4, pp. 790-799, 1959.

SCHOLES, R.; KELLOGG, R. **A natureza da narrativa**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SHAIN, C.E. **F. Scott Fitzgerald**. Trad. Anna Maria Martins. São Paulo: Martins, 1963.

SILVEIRA, B. A Era do Jazz e F. Scott Fitzgerald. In: FITZGERALD, F.S. **Seis contos da Era do Jazz**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SLOAT, W. **1929: America before the crash**. New York: Cooper Square Press, 2004.

TÁCITO. **Anais**. Trad. Leopoldo Pereira. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1964.

THÉBERT, Y. O escravo. In: GIARDINA, A.(org.) **O homem romano**. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1992. pp. 117-147

THORP, W. **Literatura americana no século vinte**. Trad. Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lidoador, 1965.

WADE, R.C.; WILDER, H.B.; WADE L. C. **A History of the United States**. New York: Houghton Mifflin Company, 1966.

WATT, I. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEINBROT, H. D. **Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.

WEST, J. L. W. History of the text. In: FITZGERALD, F. S. **Trimalchio: An Early Version of The Great Gatsby**. New York: Cambridge University Press, 2000.

WILLIAMS, R. Linguagem e vanguarda. In: **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. São Paulo: Editora UNESP, 2011. P.49-72.

ZANDWAIS, A. (org.) **Mikhail Bakhtin: Contribuições para a Filosofia da Linguagem e Estudos Discursivos**. Porto Alegre: Editora Zagra Luzzato, 2005.